

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
MESTRADO EM PSICOLOGIA – ESTUDOS DA SUBJETIVIDADE

GUSTAVO BORCHERT

A ORQUESTRA SINFÔNICA: UMA NOVA ECONOMIA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Uma subjetividade do modernismo no contemporâneo

NITERÓI
2009

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

B726 Borchert, Gustavo.

A ORQUESTRA SINFÔNICA: UMA NOVA ECONOMIA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA. Uma subjetividade do modernismo no contemporâneo / Gustavo Borchert. – 2009.

176 f.

Orientador: José Novaes.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2009.

Bibliografia: f. 135-138.

1. Orquestra sinfônica e filarmônica. 2. Estética musical. 3. Espaço e tempo. 4. Globalização. 5. Inclusão social. I. Novaes, José. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 785.0661

GUSTAVO BORCHERT

A ORQUESTRA SINFÔNICA: UMA NOVA ECONOMIA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Uma subjetividade do modernismo no contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientador: Professor Doutor JOSÉ NOVAES

Niterói
2009

GUSTAVO BORCHERT

A ORQUESTRA SINFÔNICA: UMA NOVA ECONOMIA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Uma subjetividade do modernismo no contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Aprovada em 27 de novembro de 2009.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor José Novaes – Orientador
UFF

Professor Doutor Antônio José Jardim e Castro
UERJ/UFRJ

Professor Doutor Luis Antônio Baptista
UFF

Professora Doutora Vanda Lima Bellard Freire
UFRJ

Niterói
2009

Dedico este trabalho a minha esposa, Melinda C. J. Borchert, cuja coragem e companheirismo mostraram-se inabaláveis mais uma vez, ao longo desta “aventura” acadêmica. Além do incondicional apoio, suas críticas e sugestões foram indispensáveis à elaboração e conclusão deste texto.

AGRADECIMENTOS

Começo por meu pai e minha madastra, Carlos e Elisabeth Borchert, pelo irrestrito apoio em mais esta etapa de minha vida. Agradeço, igualmente, a minha mãe e ao meu padrasto, Angela e Eduardo Bertoni. Durante minha formação, não foram poucas as pessoas que contribuíram para alimentar minha paixão e curiosidade pela música: A estas, sempre presentes em minhas lembranças e que, ao longo de minha carreira, compartilharam comigo suas experiências, expresso a minha sincera gratidão. Agradeço a contribuição de Tutty Moreno – amigo e incentivador, e de Marcio Bahia – há muitos anos uma grande inspiração, ambos presentes nas páginas a seguir. Foram de extremo valor as sugestões dos professores Antonio Jardim, Vanda Freire e Luis Antônio Baptista, integrantes da banca. Agradeço a meu orientador, professor José Novaes pelo cuidadoso acompanhamento, fundamental às reflexões aqui expostas. Não poderia deixar de reconhecer as contribuições dos professores e companheiros alunos, nas aulas e nos debates. Agradeço a consideração de todo programa, em especial da professora Cecília Coimbra. Este trabalho também contou com a indispensável colaboração dos colegas participantes da Oficina Literária sob a supervisão da professora, escritora e amiga Ana Zaneli. Manifesto, ainda, minha profunda gratidão à Dra. Gerda Lederer, cujas aulas de Psicologia Política, durante minha graduação, na *New School University*, despertaram-me interesse pela matéria.

Agradeço, enfim, a todos os colegas músicos com quem tive a oportunidade de tocar; cuja sensibilidade e capacidade criativa nos conduziram, em algum momento, a um outro espaço-tempo.

Rio de Janeiro, 30 de setembro, 2009.

RESUMO

Este trabalho oferece uma nova leitura crítica de aplicações da orquestra sinfônica surgidas no processo de Globalização, relacionando-as à seguinte hipótese apresentada: o modelo de performance introduzido pela orquestra sinfônica, em meados do século XIX, representou uma nova economia da experiência estética; constituiu um desdobramento das transformações espaço-temporais, na formação da sociedade moderna, fundamentais à afirmação do Capitalismo. Novas subjetividades, produzidas a partir de tais transformações, impuseram um novo ritmo à vida. Antecipou-se, assim, no novo espaço do teatro burguês, uma nova forma de gestão do tempo e, conseqüentemente, do corpo, evocada, mais tarde, no movimento de globalização.

Palavras-chaves: orquestra sinfônica, experiência estética, corpo, espaço-tempo, globalização, inclusão social.

ABSTRACT

This work offers a new critical reading of the uses of the symphony orchestra that emerged during globalization, relating them to the following hypothesis: introduced in the mid-19th century, the symphony orchestra's performance model represented a new economy of the aesthetic experience, constituting an unfolding of the space-time transformations in the rise of modern society which were fundamental to the affirmation of capitalism. New subjectivities, produced by these transformations, imposed a new rhythm upon life. Foreseen within the new space of the Bourgeois theater and later evoked by the globalization movement, there arose a new form of managing time, and consequently, the body.

Keywords: symphony orchestra, aesthetic experience, body, espace-time, globalization, social inclusion.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: POR UMA NOVA PROPOSTA CRÍTICA.....	10
2	A ESTÉTICA COMO EXPERIÊNCIA DO CORPO	17
2.1	A origem do termo estética.....	17
2.2	A origem repressiva da razão	18
2.3	Uma nova estética.....	21
2.4	A origem de um novo sujeito.....	25
2.5	A emergência de uma nova forma de poder	27
3	MÚSICA COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.....	33
3.1	A música como linguagem	33
3.2	O corpo na experiência estética musical.....	40
3.3	Pensando com o corpo: uma experiência estética.....	44
3.4	A gratificação e o tempo na experiência estética.....	53
3.4.1	Freud e a experiência estética.....	54
3.4.2	Um tempo “sem números”	59
4	UMA NOVA ECONOMIA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	68
4.1	Kant e a consciência moderna do tempo	68
4.2	Transformações espaço-temporais na formação da sociedade burguesa.....	72
4.3	A modelação do superego na formação do Estado Moderno	79
4.4	A introspecção no século XIX.....	81
4.4.1	A psicologização da vida na corte	83
4.4.2	Uma nova economia de contenção na sociedade victoriana.....	84
4.4.3	O movimento romântico na sociedade contida.....	85
4.5	Uma nova economia do ouvir.....	87
4.6	Um novo espaço para se ouvir música	90
4.6.1	O músico: da vida errante ao palco burguês.....	93
4.7	A grande orquestra sinfônica: uma nova experiência espaço-temporal no palco burguês	95
4.7.1	A origem do novo conjunto instrumental: uma breve exposição formal	96
4.7.2	Uma nova economia da subjetividade humana	101
4.7.2.1.	O maestro.....	102
4.7.2.2.	O rigor ao “texto”	108

4.7.2.3.	A contenção sobe ao palco – uma breve conclusão.....	117
5	A GRANDE ORQUESTRA SINFÔNICA: UMA NOVA SUBJETIVIDADE DE ESPAÇO-TEMPO NO CONTEMPORÂNEO.....	120
5.1	Regimes de acumulação e modos de regulamentação.....	121
5.1.1	A transição do Fordismo para um novo regime de acumulação flexível	121
5.2	A grande orquestra sinfônica: uma subjetividade do contemporâneo	124
5.2.1	Um novo modelo gestor.....	124
5.2.2	A nova corporação – a metáfora da orquestra sinfônica	127
5.2.3	A grande orquestra como instrumento educacional sócio-inclusório.....	129
6	CONCLUSÃO	132
7	OBRAS CITADAS.....	135
8	APÊNDICE A – ENTREVISTA COM MÁRCIO VILLA BAHIA	139
9	APÊNDICE B – ENTREVISTA COM TUTTY MORENO.....	158

1 INTRODUÇÃO: POR UMA NOVA PROPOSTA CRÍTICA

“Há vinte e cinco séculos, o saber ocidental tenta enxergar o mundo. Fracassou para entender que o mundo não está para a observação. Está para a audição. Não é inteligível, mas audível.” Jacques Attali – *Noise, The Political Economy of Music*

A iniciativa de pensar a música e sua função no contexto político-econômico contemporâneo não parte apenas de uma despreziosa curiosidade intelectual. Não restringiremos esta pesquisa à simples análise das relações de funcionalidade entre seus elementos formais. O que tentamos, em linhas gerais, resume-se em compreendermos este fenômeno, presente em toda história de nossa civilização, de uma forma mais abrangente que a usual apreendida pela maioria dos diletantes e profissionais da área. Paradoxalmente, é provável que a massificadora difusão da música no espaço social contribua para que nos desapercebamos de sua participação incisiva na vida cotidiana. Subestimamos sua ingerência tanto no âmbito público quanto no privado. Encontramo-nos expostos a algum tipo de som musical com uma frequência de que, muitas vezes, não nos damos conta; ignoramos o quão imersos nos encontramos neste universo sonoro.

Desmerecedora de um olhar mais atento, se comparada às artes plásticas e às visuais, muito pouco tem-se refletido sobre a utilização da música em nosso tempo. A origem desta curiosa abstenção talvez encontre-se em uma eventual angústia produzida pela delicada natureza de sua matéria: em um mundo, hoje, cada vez mais reduzido ao campo das trocas, compramos algo que não vemos, consumimos o mesmo sem apalpá-lo. Na opinião do economista francês Jacques Attali, a música é “(...) uma maneira de perceber o mundo.”¹ Ele nos lembra que estamos imersos em um universo ruidoso, em que nada de significativo

¹ ATTALI, Jacques. *Noise, the Political Economy of Music*. Trad. Brian Massumi. Theory and History of Literature, v. 16. Minneapolis: University of Minnesota, 2002, p. 4.

acontece sem sua presença, esquecendo-nos de “(...) que a vida é cheia de ruídos e só a morte é silêncio (...).”²

Podemos dizer que, entre os motivos que nos levaram a elaborar este texto, encontra-se, em primeiro, o número pequeno de trabalhos comprometidos com uma reflexão verdadeiramente crítica sobre a função e utilização da música no contemporâneo. Constatamos, em muitos deles, a remoção dela do amplo espectro de que faz parte, o que denuncia o tratamento asséptico frequentemente dedicado ao seu estudo. É comum o vício metodológico que tem restringido a discussão acerca da música, na maioria das vezes, à análise formal dos vários aspectos da gramática musical. Atribui-se à teoria a exclusiva tarefa de demonstrar, analiticamente, supostas estruturas orgânicas, contidas na obra em questão. Da mesma forma, ensaios historiográficos musicais, em grande parte, favorecem a simples ordenação cronológica da produção, organizada também por características técnicas supostamente comuns a um determinado período. Muito pouco se indaga acerca da função da experiência estética musical.³

Em outra tendência hegemônica, uma considerável parte das discussões dedicadas à música ocidental concentraram-se no estudo do desenvolvimento da sintaxe musical. Como consequência, restringem preponderantemente suas análises a elementos intrínsecos à música grafada. A partitura, neste caso, apresenta-se como um corpo a ser cuidadosamente dissecado, um “organismo autônomo”,⁴ removido de um contexto muito mais amplo que o sustenta. Tomando-a como principal objeto de análise, desconsidera-se a performance como parte fundamental da experiência estética musical. A preponderância conferida à grafia estabelece, paradoxalmente, uma nova relação entre o campo sensorial e a música: embora tratando de ser ela um fenômeno essencialmente sonoro, a visão vem, neste tipo de abordagem, sobrepor-se à audição.

² *Ibid.*, p. 3.

³ Embora constataremos ser hegemônica tal orientação metodológica, tomamos o cuidado de não pontuar exemplos, buscando evitar que nossa crítica, eventualmente mal interpretada, pese de maneira injusta sobre as obras que sigam esta tendência. O comentário acima exposto não tem como intenção desqualificá-las, uma vez que reconhecemos seu valor para a compreensão de alguns aspectos inerentes à música. Ratificamos, porém, a necessidade de levarmos em consideração a participação de outros agentes na constituição do fenômeno musical. Autores como José Ramos Tinhorão, Baptista Siqueira, José Miguel Wisnik, Esteban Buch, Ernst Schurmann, John Blacking, entre outros, têm contribuído, em seus trabalhos, para a construção de uma nova percepção, a partir dos vários aspectos que envolvem a experiência estética musical.

⁴ KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fonte, 1987, p. 94.

Esquecemo-nos, frequentemente, que a música, enquanto criação humana, encontra-se atravessada por aspectos dos mais diversos. Não devemos ignorar que, ao produzi-la, encontramos-nos imersos em contextos sociais, regidos por fatores econômicos, políticos e ideológicos que, sem dúvida e de alguma maneira, contribuem para o resultado obtido. Não subestimamos, entretanto, elementos de ordem subjetiva, capacidades individuais que, independente deste ou daquele sujeito, inegavelmente, condicionam uma obra qualquer. Caso assim não o fizéssemos, menosprezaríamos potencialidades singulares de criatividade, contidas em cada um de nós. Ao contrário, aproveitamos este ensaio para reiterar a importância fundamental de espaços, na prática musical, para que tais potencialidades ganhem voz. Procurando encaminhar esta tarefa, optamos por discutir a música abrindo mão de métodos que privilegiem, exclusiva ou prioritariamente, interpretações formalistas. Buscamos debatê-la de maneira mais ampla: deixando-a soar, removendo-a do silêncio imposto pelos vícios metodológicos, limitadores, acima expostos.

Debruçar-nos-emos, então, sobre o momento em que a música, de fato, concretiza-se: o momento da performance. As reflexões que compartilharemos com o leitor são tentativas de responder a questionamentos surgidos nos vários anos de nossa prática profissional como músico instrumentista; função exercida tanto na música sinfônica como na música popular. A experiência adquirida ao longo desse período, fruto das diversas situações enfrentadas na rotina de ensaios e apresentações, levou-nos a perceber nuances fundamentais acerca da performance musical, em ambos os gêneros. O grande interesse despertado e alimentado pela crescente expectativa por respostas nunca obtidas nos muitos anos de nossos estudos em conservatórios impeliu-nos a buscar compreender esta atividade em particular.

Partindo desta proposta metodológica, lembramos que vige, em alguns setores de nossa cultura, a percepção distorcida que, muitas vezes, apreende o momento da performance como um fenômeno posterior ao processo criativo. Conhecemos, no entanto, diferentes estilos musicais em que a performance propicia ao executante a oportunidade de contribuir não só com sua interpretação daquilo anteriormente prescrito por um compositor, mas com elementos não concebidos por este e que trarão significado singular à obra. Semelhante situação sabemos existir, ainda com mais frequência, em outras culturas. Referimo-nos, aqui, a criação em *loco* – a improvisação. Percebe-se, em diversos contextos musicais e em distintos períodos da cultura ocidental, diferentes graus de restrição da criação espontânea durante a performance. Desperta-nos especial curiosidade a gradativa extinção dos espaços

dedicados à prática improvisatória na música que começa a ser cultuada nas salas de concerto burguesas na primeira metade do século XIX. Uma nova prática, tanto composicional como interpretativa, surge com o aparecimento de um novo tipo de conjunto musical neste período: a orquestra sinfônica moderna.

A grande orquestra veio introduzir um novo paradigma de performance, o que chamaremos, ao longo deste trabalho, de uma nova economia da experiência estética musical.

O ato de tocar um instrumento qualquer ou mesmo cantar resume-se na emissão de sons intencionalmente articulados através da participação ativa e direta de nosso corpo. Demonstraremos, no decorrer desta reflexão, que assim fizemos, inicialmente, a fim de satisfazer impulsos afetivos. Ao materializarmos sons em resposta a tais estímulos, agimos intuitivamente, buscando saciar impulsos sensuais não racionalizados em um primeiro instante. Tal ação, portanto, não se apresenta orientada, preponderantemente, pela razão: a satisfação destes impulsos dá-se de maneira mais intensa e plena em consequência de nos encontrarmos, parcial e momentaneamente, isentos da atuação constrangedora dela. Satisfazemos afetos, pulsões, respondendo a curiosidade dos sentidos, propiciando ao corpo – superfície em direto contato com o mundo sensível – prazer. Exploramos, assim, o corpo através de sensações. O debate que aqui propomos, portanto, parte da compreensão da experiência estética musical como forma direta de experimentação com o corpo.

A criação espontânea no momento da performance, que aqui discutiremos, resulta, preponderantemente, de uma ação em grande parte não racionalizada. Somos conduzidos, ao criarmos, muito mais pela livre intuição do que por qualquer operação racional. Intuímos, no entanto, movidos por afetos, o que torna o instante criativo um momento de contingência: não o explicamos, mas apenas o experimentamos. Em nossa atividade profissional como músico instrumentista, vivíamos a constante sensação de que, durante um solo improvisado, não nos encontrávamos totalmente conscientes do que ali realizávamos; tínhamos a frequente impressão de estarmos sendo levados por impulsos que surgiam a uma velocidade muito acima de nossa capacidade de antecipação. Percebíamos que as frases musicais elaboradas espontaneamente se antepunham, muitas vezes, ao ritmo regular com que habitual e racionalmente organizamos nossas ideias. Após sua realização, não podíamos descrever ou mesmo relembrar, clara ou cronologicamente, a construção de tal trecho improvisado, como se, naquele instante, encontrássemos-nos sob outra concepção de tempo.

De fato, assim acontece. Ao criarmos, somos momentaneamente elevados a uma condição psíquica que escapa a ordenações ou a compartimentações racionais. O ato de criar transporta-nos a um outro campo significativo do tempo: experimentamos a suspensão de sua ordem cronológica, o que promove um desprendimento de “nós mesmos”. Tornamo-nos, então, “impessoais” no instante da criação? Ao contrário: deixamos de representar, naquele momento, os diferentes papéis, muitas vezes impostos a nós, que incorporamos ao longo da convivência coletiva. Instante este quando os limites entre instrumentista e instrumento desaparecem: o som emitido ressoa em nós de tal forma fazendo ambos os corpos vibrarem como um feixe de ondas em consonância, resultando em uma massa sonora única. Entendemos ser esta “transubstanciação” a essência da experiência estética na música, o que torna a performance um momento imprescindível para sua constituição.

A orquestra sinfônica moderna, surgida no século XIX e foco deste debate, trouxe consigo características particulares que contribuíram para a racionalização da experiência estética musical. Tais particularidades, que abordaremos adiante, introduziram um novo paradigma de performance. Subjetividades emergidas de tal paradigma evidenciavam a reprodução de uma nova forma de comportamento, caracterizado por um movimento de introspecção dos afetos na sociedade daquela época, nos palcos do teatro de concerto burguês. Vale pontuar que este novo tipo de performance racionalizada contribuiu, eventualmente, para mudanças significativas nos processos de criação que, mais tarde, em contrapartida, solidificá-lo-iam. Enfim, esta nova economia da experiência estética musical – cuja principal premissa consideramos ser o gradativo desaparecimento de espaços para a criação espontânea –, instaurando a medida cronológica do tempo no momento da performance, mimetiza um dos principais alicerces do projeto econômico-político capitalista, proeminente em tal período e ainda fundamental para sua existência: o disciplinamento cada vez mais intenso do tempo.

Várias foram as experimentações com a performance, na segunda metade do século vinte. Entre elas, tentativas de se estabelecer novas formas de escrita musical cuja flexibilidade do caráter meramente sugestivo buscava abrir espaço para a livre criação. A nova prática musical surgida com a grande orquestra no século XIX, entretanto, ainda é amplamente cultuada nos teatros de concerto, assim como nos programas acadêmicos dos conservatórios musicais. Além disso, a orquestra sinfônica moderna habita o imaginário de uma parcela da sociedade como instituição representativa e mantenedora maior de uma cultura musical “erudita”, sustentando, assim, seu modelo de performance. Vale ressaltar que

a intenção deste trabalho não é promover juízos de valores estéticos referentes à produção musical deste ou daquele compositor eventualmente interpretado pelas grandes orquestras: concentramos nossa crítica apenas na experiência da performance.

Acreditamos que a relevância das reflexões compartilhadas aqui com o leitor está na possibilidade de elas contribuírem para uma nova leitura crítica de algumas funções atribuídas à orquestra sinfônica no atual momento. Em contrapartida, tais reflexões podem nos ajudar a perceber uma nova forma de intervenção do capitalismo contemporâneo na subjetividade humana. Por isso, sem qualquer pretensão de esgotar tal discussão, buscamos, em nossas considerações finais, abrir uma porta para futuros debates acerca de projetos educacionais, criados na década de 70, na América Latina, e destinados a comunidades de baixa renda, que propõem o estudo da música “erudita”, focado na prática orquestral como instrumento sócio-inclusivo.

Concomitantemente à proliferação de tais iniciativas, surge, um pouco mais tarde, com o fenômeno da globalização, uma outra forma de utilização deste tipo de performance musical sustentada pela concepção da grande orquestra sinfônica como modelo análogo de gestão corporativa: apresentações direcionadas a empresas de diversos setores limitam-se à execução de trechos de obras orquestrais pelo grupo. Demonstrem técnicas de ensaio aplicadas pelo maestro para obter o resultado desejado de seus instrumentistas. Procuram, assim, estabelecer alguma proximidade entre os problemas enfrentados pelo regente com seus músicos e situações semelhantes encontradas nas dinâmicas de gestão de pessoal das grandes corporações.

Cabe-nos reiterar que a reestruturação da economia mundial provocou transformações sociais profundas em todo o planeta. Objetivando alavancar os padrões de produção e consumo, esta recente modulação do capitalismo busca incitar novas formas de comportamento que respondam a um novo paradigma de *tempo-espaço*,⁵ viabilizado por avanços tecnológicos e necessário para comportar as mudanças políticas e econômicas implementadas. Procuramos fazer deste ensaio uma ferramenta crítica para pensarmos a experiência estética musical no contemporâneo, provocando o leitor com a hipótese de articulação entre as diferentes aplicações da performance musical aqui expostas e o condicionamento do homem a uma nova percepção de tempo e de espaço. Existiria, na prática

⁵ HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992, p. 140.

da performance sinfônica, uma nova forma de disciplinamento das paixões? Seriam os programas educacionais sócio-inclusórios aqui apontados derivações de um novo modelo de gestão da subjetividade humana?

2 A ESTÉTICA COMO EXPERIÊNCIA DO CORPO

2.1 A origem do termo estética

O que, de fato, entendemos por experiência estética? Terry Eagleton, em seu trabalho *The Ideology of The Aesthetic*, lembra-nos que o termo “estética”, originário do grego *aisthesis*, sugere “todo o campo da percepção e sensação humana, em contraste ao domínio, mais rarefeito, do pensamento conceitual”⁶ tal como definido pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten.

Herbert Marcuse, em seu trabalho *Eros and Civilization*, explica que o termo estética, primariamente, referia-se à função cognitiva dos sentidos. Estes, ao exercerem o papel mediador entre o corpo e o mundo exterior, atuavam, originariamente, como instrumentos de conhecimento. Reconhecia-se que percebemos o mundo pelo toque, por cheiros, impressões visuais e auditivas. A estética, portanto, encontrava-se ligada à experimentação sensorial direta com o meio. Tal experiência sintetizava a apreensão do mundo concreto viabilizada pelo campo sensível. Ao responder, portanto, à curiosidade dos sentidos, vinha satisfazer, de maneira plena, impulsos básicos nos seres humanos. A experiência estética, dessa forma, respondia a pulsões que, por assim serem, não representavam manifestações racionalizadas.

O termo grego *aisthesis*, logo, não compartilha, originalmente, o objeto da disciplina estética, a arte, que passa a ser foco da filosofia, no século XVIII, como clara incursão da razão no campo sensorial. Herbert Marcuse afirma que a estética, desde seu surgimento no pensamento filosófico, teria a pretensa função de reconciliar o prazer e a razão, “as faculdades ‘inferiores’ e ‘superiores’ dos homens.”⁷ Percebe-se, neste contexto, a apropriação pelo poder político do discurso da disciplina estética: em um ambiente sócio-político cujo racionalismo

⁶ EAGLETON, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1996, 13. Tradução nossa.

⁷ MARCUSE, Herbert. *Eros and Civilization: a Philosophical Inquiry Into Freud*. Boston: Beacon Press, 1974, p. 172.

apresenta-se como principal premissa do pensamento iluminista, tal poder passa a investir diretamente no corpo do indivíduo. Seguindo a ordem estabelecida pelo pensamento da época em que a razão encontrava-se hierarquicamente superior às sensações, passa a caber a estas elevarem-se ao patamar da primeira. A disciplina estética nasce como uma – por mais contraditório que soe – “ciência do concreto”⁸, certificando-se de que o corpo, nas palavras de Eagleton, não escape das malhas do discurso conceitual.⁹

Marcuse ajuda-nos a compreender as transformações ocorridas no campo da estética, denunciando o caráter constrangedor da razão, já no início da civilização ocidental, compreendida como um instrumento que reprime os instintos sensuais. Segundo ele, o termo estética, na história da filosofia, “reflete o tratamento repressivo” dado ao campo das sensações corpóreas. Tais instintos e sensações eram considerados “hostis e nocivos à razão.”¹⁰ A visão de antagonismo entre pensamento e prazer perdura, até os nossos dias, nos discursos que atribuem, ao campo do sensual, diferentes cargas de preconceito – entre elas, a ideia de obscenidade; reprimí-lo, portanto, torna-se necessário neste contexto.

2.2 A origem repressiva da razão

A gênese da ideia de suposto antagonismo entre a razão e o campo das sensações estaria, para Marcuse, relacionada ao reconhecimento da luta estabelecida pelo Ego para dominação do meio. Formado nos primeiros anos de vida do indivíduo em consequência das dificuldades impostas por esse meio, a estrutura do Ego torna-se ofensiva, agressiva em sua constante luta pela transformação da natureza, necessária à preservação da espécie. Ainda no início de sua formação, teria função mediadora entre os impulsos básicos da pessoa e as limitações impostas pelo meio. Partindo deste conflito, seu papel torna-se, pouco a pouco, inibir a eterna busca do indivíduo, ainda sob forte influência das sensações de plenitude da vida intra-uterina, pelo prazer total. De acordo com autor, para Freud, tal embate, ainda nos primórdios da vida humana, fez-se necessário como garantia de sobrevivência da espécie. Este conflito seria, na visão de Marcuse, a origem da extrema valorização da razão, necessária no processo de transformação da natureza para a satisfação das necessidades materiais humanas, em detrimento das sensações corpóreas – “(...) a luta começa com a perpétua

⁸ EAGLETON, *op. cit.*, p. 17. Tradução nossa.

⁹ *Ibid.*, p. 17. Tradução nossa.

¹⁰ MARCUSE, *op. cit.*, p. 159.

conquista interna das faculdades ‘inferiores’ do indivíduo: suas faculdades sensuais e apetentes.”¹¹

Marcuse nos lembra, entretanto, que diversos modos e intensidades de repressão, surgidos em diferentes contextos histórico-políticos, existiriam concomitantemente aos limites impostos pela natureza, tendo, dessa forma, importante papel na materialização de mecanismos coercitivos de disciplinamento nos sistemas institucionais da sociedade.¹² A repressão social imposta aos impulsos instintivos, diferentemente da produzida pelo constrangimento resultante das limitações primárias encontradas na natureza, não se apresenta quantitativamente homogênea na história da civilização. Sua intensidade claramente se modifica, ao longo do processo civilizatório, em respostas às diferentes demandas surgidas de supostas necessidades materiais do homem em períodos diversos. Diversos mecanismos de controle emergidos de condições distintas, pouco a pouco interiorizados pelos indivíduos, reproduzir-se-iam nas instituições sociais. As relações de produção necessárias para um desempenho útil solidificar-se-iam sob a norma de sistemas sócio-político-ideológicos repressivos, surgidos em determinados períodos históricos e destinados à subordinação dos indivíduos que, uma vez plenamente estabelecidos, assumem a forma de “razão objetiva”.¹³ A lei e a ordem passam a ser “idênticas à própria vida da sociedade.”¹⁴ Dessa forma, Marcuse aponta para uma despersonalização da repressão; o constrangimento ou disciplinamento do prazer tornam-se funções da divisão social do trabalho, como seu resultado “natural”.

A inibição imposta ao campo das sensações, segundo Marcuse, vem sendo entendida, desde Platão, “como elemento constitutivo da razão, que é, dessa forma, em sua própria função, repressiva.”¹⁵ Desde a lógica aristotélica, em que o conceito de *Logos* funde-se à ideia de “ordenar, classificar, dominar a razão,”¹⁶ passa-se a valorizar – de acordo com Marcuse – as faculdades e atitudes produtivas, cujas funções contribuiriam para transcendência da espécie, em detrimento das receptivas, que objetivavam o prazer imediato. O campo do sensual ganha a conotação de nocivo para processo de transformação do meio natural, como condição para a perpetuação da raça humana. Dessa forma, deve ser disciplinado e controlado, abrindo caminho para o progresso da razão que, como instrumento fundamental

¹¹ *Ibid.*, p. 110. Tradução nossa.

¹² *Ibid.*, p. 15. Tradução nossa.

¹³ *Ibid.*, p. 89. Tradução nossa.

¹⁴ *Ibid.* Tradução nossa.

¹⁵ *Ibid.*, p.110. Tradução nossa.

¹⁶ *Ibid.*, p. 111. Tradução nossa.

na dominação do meio, assume, com exclusividade, o papel de veículo para realização das potencialidades do ser humano.

Ao final do período racionalista, em Hegel, mais uma vez, a gratificação é relegada para o conceito de ideia absoluta ou conhecimento absoluto; “toda alienação é justificada e, ao mesmo tempo, cancelada na roda universal da razão, que é o mundo.”¹⁷ Nietzsche, finalmente, exporia, nas palavras de Marcuse, “a gigantesca falácia na qual a filosofia e a moralidade ocidental foram construídas – destarte, a transformação dos fatos em essência, do histórico em condições metafísicas.”¹⁸ As mazelas do mundo material são atribuídas a “um crime transcendental” e sua culpa; rebelar-se assume a imagem do pecado original, “a desobediência a Deus”. A derradeira luta pelo prazer transforma-se em “desejo da carne” que deve ser, a todo custo, suprimido, pois os valores superiores da hierarquia estabelecida fazem parte de um plano ideal, eterno.

A depreciação do campo das sensações em relação ao pensamento conceitual, presente desde o início da cultura ocidental, desperta o interesse do poder político institucionalizado no período iluminista. O discurso da disciplina estética, segundo Terry Eagleton, encontrou solo fértil para o seu nascimento no absolutismo político, ainda existente neste período, em grande parte da Europa. Em um cenário marcado pela ambivalência feudal-absolutista, a burguesia local, quase sempre, encontrava-se subjugada ao poder aristocrático, cuja burocracia, em suas políticas mercantilistas, apresentava-se como fator determinante nas relações de produção. Aparece, então, neste ambiente, o que seria uma tentativa de estender o poder político a um campo anteriormente despercebido por ele. O discurso da estética nasce como uma forma de materialização, na linguagem, das sensações do corpo; “(...) sua função é ordenar este domínio em claras ou perfeitamente determinadas representações, similar (se relativamente autônoma) às operações propriamente da razão.”¹⁹

Eagleton explica que, inicialmente, o termo estética, no período iluminista, não buscava distinguir entre a arte e a vida, mas, sim, “(...) entre o material e o imaterial: entre as coisas e o pensamento, as sensações e as ideias, aquilo que se funde à nossa existência animal em oposição ao que conduz algum tipo de existência sombria nos recônditos da mente.”²⁰ O campo sensorial pelo qual, através do corpo, tomamos contato com o mundo concreto

¹⁷ *Ibid.*, p. 113. Tradução nossa.

¹⁸ *Ibid.*, p. 121. Tradução nossa.

¹⁹ EAGLETON, *op. cit.*, p. 16. Tradução nossa.

²⁰ *Ibid.*, p.13. Tradução nossa.

representava um território, até então, fora do domínio da razão. As paixões, os impulsos emergidos do inconsciente não se constituíam como objeto do pensamento filosófico. Em meio a um cenário político absolutista, em que a classe burguesa alemã encontrava-se em posição de extrema desvantagem, sob o jugo das cortes aristocráticas e desassociada das “massas degeneradas” de camponeses, começa a surgir, de uma crescente elite intelectual, burguesa, uma “casta literária profissional”, que passa, pouco a pouco, a exercer alguma liderança cultural e espiritual fora dos limites da nobreza.²¹

2.3 Uma nova estética

Marcuse, em seu trabalho, apresenta-nos uma síntese do pensamento de Immanuel Kant, filósofo que surge, neste contexto, como proeminente intelectual do período iluminista e precursor de ideias que abriram caminho para as transformações sofridas pelo termo estética. Ele entende que, em Kant, o antagonismo entre sujeito e objeto é refletido na dicotomia entre “sensualidade e intelecto (entendimento); desejo e cognição; razão prática e teórica.”²² O filósofo, de acordo com Marcuse, define a razão prática como constituindo a liberdade regida por “leis morais auto-outorgadas para fins morais.”²³ Kant a diferencia da razão teórica, compreendida por ele como a “natureza sob as leis da causalidade.”²⁴ Para ele, estes dois planos, o da natureza e o da liberdade, seriam totalmente distintos. Nenhum tipo de “autonomia subjetiva” interviria nas leis de causalidade que regem o plano da natureza. Da mesma forma, para que houvesse liberdade de fato, nenhum dado sensorial poderia determinar a autonomia do sujeito. Esta autonomia, em contrapartida, define-se pela capacidade de cada um de provocar algum efeito sobre a realidade objetiva, e os fins estabelecidos pelo sujeito para si próprio devem ser reais.²⁵ O plano da natureza, portanto, apresenta-se suscetível à legislação da liberdade e, para isso, faz-se necessária a existência de um terceiro domínio, onde a razão prática e a razão teórica se encontrariam. Tal plano desempenharia a função de interceder na transição entre o plano da natureza para o da liberdade. Surge, então, a faculdade do julgamento, responsável por unir ambas, razão prática a teórica.

²¹ *Ibid.*, p. 16. Tradução nossa.

²² MARCUSE, *op. cit.*, p. 173. Tradução nossa.

²³ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. 4ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. p. 157. Embora tenhamos trabalhado majoritariamente com a edição na língua inglesa, neste trecho, preferimos utilizar a tradução publicada em português.

²⁴ *Id.*, 1974, p. 173. Tradução nossa.

²⁵ *Ibid.* Tradução nossa.

Dada a importância do pensamento de Kant para o encaminhamento de nosso argumento, consideramos prudente revisitar a *Introdução à Crítica do Juízo*. O filósofo, neste texto, define a filosofia como um “sistema de conhecimento racional por conceitos”, contido-se de dois domínios: o teórico e o prático. O domínio teórico encontrar-se-ia orientado pelas leis da natureza, enquanto o prático seria parcialmente determinado pela experiência.

Existiriam, dessa forma, para Kant, somente dois tipos de conhecimento, classificados por ele como *puro* e *empírico*. Embora, segundo ele, toda forma de conhecimento se inicia com a experiência, o filósofo defende que a totalidade dele não se originaria necessariamente desta. O que apreendemos da experiência em si pode constituir-se tanto como produto de impressões recebidas por nós empiricamente, como advindo de nosso próprio poder de conhecimento inerente, *a priori*; capacidade esta que, eventualmente, esqueceríamos, ao tornamo-nos, através de seu extenso exercício, inconscientes dela.²⁶ O conhecimento, portanto, em sua forma pura, existiria anterior a qualquer experiência. Pensemos, para melhor ilustrarmos o que explica Kant, na ideia do belo: sua percepção, ao depararmos com uma forma qualquer, só seria possível uma vez que possuíssemos, em nossa natureza, tal capacidade anterior à experiência. O exercício contínuo de apreciação, entretanto, levar-nos-ia a nos esquecer de sua inerência.

Para Kant, as faculdades de conhecimento superiores encontram-se subdivididas em: o *entendimento*, concernente à apreensão de leis universais da natureza; o *juízo*, a circunscrição de um fenômeno particular sob as leis universais; e a *razão*, a determinação do particular pelo universal.²⁷ Kant, no entanto, ao ampliar a discussão para a mente humana, afirma que não podemos reduzi-la unicamente à mera faculdade-de-conhecimento.²⁸ Ela estaria dividida em *faculdades-de-conhecimento*, *sentimento de prazer e desprazer* e *faculdade-de-desejar*. Ele lembra que, ao exercitá-las, nem sempre estamos necessariamente na busca de algum saber, “pois uma representação pertencente à faculdade-de-conhecimento pode também ser intuição, pura ou empírica, sem conceitos”.²⁹ Podemos, de fato, ao desejar, não objetivar, em um primeiro instante, conhecimento conceitual algum, mas simplesmente almejar a mera

²⁶ KANT, Immanuel. Primeira introdução à crítica do juízo. In: CHAUI, Marilena (seleção) *Crítica da razão pura e outros textos filosóficos*. Trad. Valério Rohden. São Paulo: Abril, 1974. 397 p., p. 257-298. (Série Os Pensadores, v. XXV), passim.

²⁷ *Ibid.*, p. 265.

²⁸ *Ibid.*, p. 267.

²⁹ *Ibid.*, p. 293.

satisfação de um impulso através de uma formalização. O mesmo acontece quando sentimos prazer exclusivamente pelo reconhecimento da existência de um fenômeno.

Cada uma das faculdades superiores de conhecimento – *Entendimento*, *Juízo* e *Razão* – constituiriam, segundo Kant, princípios *a priori* que determinariam as faculdades da mente. O *sentimento de prazer ou desprazer* apresentar-se-ia como faculdade da mente mediadora entre a *faculdade-de-conhecimento* e a *faculdade-de-desejar*. Assim como os princípios *a priori* determinantes da *faculdade-de-conhecimento* estariam contidos no entendimento puro, e os da *faculdade-de-desejar*, na razão pura, haveria de ter uma faculdade superior de conhecimento que conteria, da mesma forma, princípios determinantes do *sentimento de prazer ou desprazer*; a saber, o Juízo. Tal faculdade, para Kant, não teria a função de produzir conceitos sobre um objeto, uma vez que

“(…) se, na *divisão dos poderes da mente em geral*, tanto a *faculdade-de-conhecimento* quanto a *faculdade-de-desejar* contêm uma referência *objetiva* das representações, o sentimento de prazer e desprazer é somente a receptividade de uma determinação do sujeito, de tal modo que, se o Juízo deve, em alguma parte, determinar algo por si só, isso não poderia ser nada outro do que o sentimento de prazer e, inversamente, se este deve ter em alguma parte um princípio *a priori*, este só será encontrável no Juízo.”³⁰

Assim, as duas partes da filosofia, classificadas por Kant como teórica e prática, referir-se-iam, respectivamente, à natureza – definida por conhecimentos *a priori* – e à liberdade – esta última garantida pelo exercício de nosso arbítrio – através das faculdades superiores de conhecimento, *faculdade-de-conhecimento* e *faculdade-de-desejar*, sob o domínio, respectivamente, das faculdades da mente, Entendimento e Razão. A terceira, o Juízo, domínio da faculdade superior de conhecimento classificada como *sentimento de prazer ou desprazer*, vincularia ambas as partes da filosofia, do substrato sensível da teórica ao inteligível da prática, pelo exercício da crítica.³¹

A crítica manifestada pela faculdade do Juízo – *crítica do juízo estético* – não poderia, aqui reiteramos, “proporcionar nenhum tipo de conhecimento ou oferecer à doutrina [filosófica] qualquer contribuição”, pois tais juízos estéticos seriam de natureza diferente dos juízos lógicos: “aplicariam intuições sensíveis a uma Ideia de natureza” que, como já sabemos, não poderia ser compreendida se não por um conhecimento *a priori* possível por um

³⁰ *Ibid.*, p. 268.

³¹ *Ibid.*, p. 294.

substrato supra-sensível.³² A própria crítica veiculada pelo Juízo não poderia, explica Kant, denominar-se estética – entendida como doutrina dos sentidos. A apreensão de um fenômeno proporcionada pela experiência estética ocorreria incondicionalmente através da intuição, e qualquer juízo advindo desta operação não compreenderia o objeto de forma conceitual, não produzindo nenhum conhecimento. Torna-se clara, aqui, a desvalorização do campo das sensações em relação à razão, pois, nas palavras de Kant, “(...) para o juízo lógico, as intuições, embora sejam sensíveis (estéticas), têm antes de ser elevadas a conceitos, para servir ao conhecimento do objeto, o que, no juízo estético, não é o caso.”³³

Em sua crítica à obra de Kant, Marcuse aponta que a moralidade, para Kant, constitui o domínio da liberdade, em que o exercício de livre arbítrio realizar-se-ia regido por leis auto-outorgadas. Na realidade, a crítica do juízo estético não teria apenas um papel mediador, mas, de fato, central, pelo qual “(...) a natureza torna-se suscetível à liberdade; a necessidade, à autonomia.”³⁴ A dimensão estética, então, de acordo com a filosofia kantiana, encontrar-se-ia centrada entre o campo dos sentidos e o da moralidade. A percepção estética, de natureza intuitiva e exercida através do campo sensível, viria acompanhada pelo prazer, proporcionado pela forma pura do objeto apreciado, “independente de sua ‘substância’ e de seu (interno ou externo) ‘propósito’.”³⁵ Este ideal de pureza atribuído à forma estaria representado pelo conceito de belo. A ideia de beleza, segundo Marcuse, simbolizaria para Kant o domínio da moralidade ao demonstrar intuitivamente a realidade da liberdade.

Kant, partindo de tal elaboração, abre caminho para profundas transformações sofridas pelo termo estética: busca-se agora compreender e assegurar, através do discurso conceitual, o papel dos sentidos como veículos para apreensão do belo como conhecimento puro. O prazer que acompanha a percepção estética seria apenas a passagem de um conhecimento *a priori* para a conceituação do objeto pela faculdade da razão. Deixa, dessa maneira, de se apresentar como um fim em si mesmo enquanto função primeira da experiência estética: a satisfação de impulsos não totalmente racionalizados, que buscam, como fim, saciar os sentidos pela experimentação do mundo concreto, proporcionando o prazer físico do corpo.

A representação de um objeto em sua forma pura, definida por Kant como belo, seria produto da imaginação. Além disso, a apreensão de tal forma, exercida através da faculdade

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ MARCUSE, *op. cit.*, 1974, p. 174. Tradução nossa.

³⁵ *Ibid.*, p. 176-177. Tradução nossa.

de conhecimento de *sentimento de prazer e desprazer*, ao propiciar tal prazer apresentar-se-ia para Kant, de acordo com Marcuse, essencialmente subjetiva. Uma vez que, em contrapartida, tal sentimento procederia da forma pura do objeto, a percepção estética exercitada por qualquer sujeito encontrar-se-ia universal e necessariamente sempre acompanhada deste sentimento.

2.4 A origem de um novo sujeito

A mudança epistemológica sofrida pelo campo da estética que acabamos de relatar propiciou profundas transformações políticas. O juízo estético exercido através da intuição, uma vez que possui caráter subjetivo, veio – assim afirma Terry Eagleton – devolver ao sujeito a posição privilegiada, central na apreensão do mundo ao seu redor. Nas palavras de Eagleton, o esforço de Kant resume-se em reestabelecer uma nova ordem para os objetos partida da percepção do sujeito. Eagleton lembra que uma certa objetividade apresenta-se como condição necessária para a existência de um estado subjetivo. A subjetividade, segundo o autor, deve ser afirmada pelo mundo exterior que, em contrapartida, somente o faz ao ser transformado pelo próprio sujeito. Entendemos pela afirmação de Eagleton que a garantia de nossa existência encontra-se determinada pela capacidade que desenvolvemos de criar condições materiais para tal fim. Comportamo-nos, portanto, como agentes transformadores do meio, garantindo a satisfação de nossas demandas físicas e psíquicas.

Eagleton defende que o pensamento de Kant, em um contexto social pré-burguês, viria resgatar esta condição de objetividade, necessária à afirmação do sujeito, da “devastação subjetivista” provocada pelo empiricismo cético introduzido por Hume: fazia-se imperativo para a emergência de uma nova formação social desconstruir uma certa percepção relativista, provocada pelo subjetivismo de seu pensamento.³⁶ Esta tarefa, no entanto, deve reconstruir o mundo objetivo de forma que o sujeito mostre-se ainda soberano. Para Eagleton, esta posição central que deveria ser conferida ao sujeito, valorizando sua reinterpretação do mundo, encontra-se íntima e ideologicamente ligada a futuras práticas econômicas e políticas na sociedade burguesa.

A constante transformação do meio através da percepção exclusiva do sujeito implicaria em uma crescente subjetivação do próprio mundo. O pensamento humanista, dessa forma, seria, em um momento, auto-destrutivo: o sujeito, essência de tal doutrina, voltar-se-ia,

³⁶ EAGLETON, *op. cit.*, p. 72.

eventual e inevitavelmente contra si mesmo. Eagleton lembra sobre a necessidade de uma certa objetividade na ordenação do mundo sensível, entendida por ele como imprescindível à dinâmica da estrutura política-ideológica do projeto burguês. Obviamente, aponta o autor, em uma sociedade dividida em classes, a sobrevivência de um grupo qualquer dominante depende inevitavelmente da existência de um segundo a ser subjugado: a que este sujeito se sobreporia uma vez que o mundo encontra-se reduzido a “não mais que um reflexo obediente de si?”³⁷ O projeto político da burguesia não sobreviveria sem a existência de um objeto a ser dominado, pois este sujeito burguês passaria a se apresentar como uma ameaça à sua própria existência. Assim, esta mesma existência subjetiva só assegurar-se-ia através da objetividade – a transformação da Natureza, necessária à sobrevivência do sujeito.

Como já sabemos, a ideia do belo, para Kant, consistiria o domínio da moralidade ao representar intuitivamente a realidade da liberdade. Também estamos cientes de que nenhum tipo de conhecimento conceitual produzir-se-ia através da intuição. A mera percepção da forma pura do objeto não proporcionaria ao sujeito elementos que o permitissem conhecer conceitualmente este objeto. Também, a forma pura estaria definida pelo conceito do belo, cuja representação constituiria, nas palavras de Marcuse, “jogo” da imaginação. Entendemos que este seria propriamente a percepção estética. Como abordamos anteriormente, o sentimento de prazer proporcionado ao sujeito pela forma pura, obtida através de tal percepção, embora de caráter subjetivo, uma vez que se apresenta como um conhecimento *a priori*, seria responsável por estabelecer leis universais às quais os sujeitos encontrar-se-iam subordinados.

Para Kant, porém, a essência do sujeito manifesta-se pela liberdade exercitada através de seu próprio arbítrio. A liberdade, no entanto, na doutrina de Kant, não constituiria algo a ser compreendido. Como pontua Terry Eagleton, compreendemos somente aquilo que pode ser determinado, o que não se aplicaria, portanto, à subjetividade. O sujeito apresentar-se-ia como uma entidade pertencente a uma outra esfera diferente da que habitam os objetos: neste caso, ele apenas confere a existência a estes. Eagleton completa que o sujeito não representaria “um fenômeno no mundo [objetivo], mas um ponto de vista transcendental sobre ele.”³⁸ Sabemos, entretanto, que um certo grau de objetividade é fundamental para a existência do sujeito. Ora, para que o sujeito possua a capacidade de provocar algum efeito

³⁷ *Ibid.*, p. 70. Tradução nossa.

³⁸ *Ibid.*, p. 72. Tradução nossa.

sobre a realidade objetiva, transformando, até certo ponto, a natureza – capacidade que para Kant representaria a manifestação da liberdade –, algum tipo de conhecimento sistemático faz-se essencial. O mesmo, no entanto, aplica-se ao sujeito: o mesmo tipo de conhecimento mostra-se imperativo para que ele exerça algum domínio sobre outros. O que, entretanto, constituiria um elemento comum aos homens capaz de conferir à sua natureza subjetiva este grau de objetividade?

2.5 A emergência de uma nova forma de poder

Embora a representação do belo enquanto produto da imaginação seja de natureza subjetiva; a percepção de tal forma pura só é possível mediante a um tipo de conhecimento *a priori*, inerente a todos nós. O julgamento estético, dessa forma, torna-se o elemento comum cujo papel seria unir homens e mulheres através de uma “subjetividade universal”.³⁹

“O objeto real faz sua aparição na [percepção] estética simplesmente como uma ocasião para a harmonização prazerosa de nossas faculdades. A qualidade universal do gosto não pode brotar do objeto, que é puramente contingente, ou de qualquer desejo particular ou interesse do sujeito, que são similarmente paroquiais; logo, deve ser uma questão da própria estrutura cognitiva do próprio sujeito, que se presume ser invariável entre os indivíduos. Parte do que desfrutamos na [percepção] estética, portanto, é o reconhecimento de que nossa própria constituição estrutural como sujeitos humanos predispõe-nos para harmonia mútua. É como se, no entanto, anterior a qualquer diálogo ou debate determinados, estivéssemos sempre já em concordância, *confeccionados* para concordar; e a [percepção] estética fosse esta experiência de puro consenso sem conteúdo em que nos encontramos espontaneamente, sem saber a respeito de que, referencialmente falando, concordamos.”⁴⁰

Kant, através de seu método de organização das faculdades mentais e suas diferentes formas de conhecimento, possibilitou um novo tipo de percepção do mundo, uma nova relação entre sujeito e objeto que pavimentaria o caminho para um também novo tipo de poder político. Embora a cultura para Kant desempenhasse um importante papel no desenvolvimento das condições para nós seres humanos seguirmos as leis morais, fazia-se necessário promover uma sólida união entre homens e mulheres baseada na existência subjetiva, na produção de uma percepção que proporcionasse uma maior coesão de uma sociedade ainda fragmentada e dispersa. Entretanto, nem a política ou mesmo a moralidade seriam suficientes para atingir tal objetivo. Esta tarefa seria então função da estética.⁴¹

³⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 96. Tradução nossa.

⁴¹ *Ibid.*, p. 84.

No contexto do século XVIII, na Europa Ocidental, o discurso da disciplina estética, emergido da burguesia iluminista alemã desprovida de qualquer ascendência econômica ou política e caracterizada pelo grande respeito à autoridade, não representou, em um primeiro momento, uma ameaça ao poder absolutista. Para Terry Eagleton, o novo discurso pode ser visto como “sintomático de um dilema ideológico inerente ao poder absoluto.” Este fenômeno, ainda segundo o autor, surge da necessidade de tal poder reconhecer a existência do campo sensível uma vez que sua compreensão faz-se imprescindível ao domínio político.⁴² Deve-se resgatar as sensações, os sentimentos do mundo subjetivo, trazendo-os para o terreno seguro da razão. Dessa forma, ela, “a mais imaterial das faculdades”, deve penetrar no mundo sensorial sem por em risco o poder absoluto.

Objetivando esta delicada tarefa, Eagleton aponta que Alexander Baumgarten, em seu trabalho *Aesthetica*, 1750, desbravando o campo das sensações, promove, definitivamente, a incursão do pensamento racional neste território anteriormente desconhecido por ele. Para Baumgarten “a ciência não deve ser rebaixada à região da sensibilidade, mas o sensível é que deve ser elevado à dignidade do saber.”⁴³ A estética emerge, então, no século XVIII, como uma disciplina fundamentada em um discurso objetivo. Como lembra Marcuse, não existia, anteriormente ao seu surgimento, uma “ciência do sensualismo que correspondesse à lógica enquanto ciência do entendimento conceitual.”⁴⁴

Se Kant, como defende Marcuse, funde o conceito original de estética relativo ao campo sensível com a nova conotação atribuída ao termo no período iluminista – a ideia do belo aplicado a um objeto –; Baumgarten, nas palavras também de Marcuse, veio definitivamente estabelecer a estética como “teoria do belo e da arte”.⁴⁵ Com Kant contribuindo para a exteriorização do objeto da estética, esta volta sua função à apreensão acurada do belo, valorizando, então, operações racionais capazes de elaborar imaginativamente qualidades inerentes à obra artística. Sua atenção, agora voltada inteiramente a um objeto externo e portanto direcionada ao aprimoramento da capacidade cognitiva dos sentidos, restringiu-a à função de ordenação do campo sensível, como também aponta Terry Eagleton.

⁴² *Ibid.*, p. 15. Tradução nossa.

⁴³ BAUMGARTEN, Alexander *apud* EAGLETON, *op. cit.*, p. 15. Tradução nossa.

⁴⁴ MARCUSE, *op. cit.*, 1974, p. 181. Tradução nossa.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 181. Tradução nossa.

Como pontuamos anteriormente, a experiência estética objetivava proporcionar a satisfação de impulsos sensuais não totalmente racionalizados, propiciada pelo contato com o mundo concreto, possibilitando sua apreensão através da cognição sensória.⁴⁶ Passa, no pensamento iluminista, do domínio do sensual para o do sensualismo, como aborda Marcuse, ocupando-se, então, com a tarefa de elaborar de maneira acurada a percepção sensória. Como explica o autor, Kant defende que “o objetivo e propósito da estética é o aperfeiçoamento da cognição sensitiva.”⁴⁷ Surge, portanto, um tipo de “ciência” dos sentidos que, veiculada por um discurso objetivo, apresentaria similar *status* à ciência da lógica. Os impulsos sensuais, pertencentes ao domínio da natureza, devem, partindo desta nova abordagem, ser elevados à faculdade da razão por intermédio do juízo estético, para que, de fato, passemos a conhecer o mundo concreto conceitualmente, possibilitando sua transformação em resposta às nossas demandas.

Kant, procurando “assegurar à razão as pretensões a que tem direito, e afastar quaisquer pretensões sem fundamento, não através de decretos despóticos, mas de acordo com as suas próprias leis eternas e inalteráveis”,⁴⁸ permite que ela penetre no campo do sensual através da prática do julgamento estético cujo campo de atuação passa a ser a arte. Neste exercício, o racional e o sensorial, prazer e pensamento encontram-se.⁴⁹

Alexander Baumgarten adverte, porém, que deve-se impedir que tal domínio do campo sensorial pela razão se exerça de forma coercitiva, mas, ao contrário, que permita governar e orientar os sentidos partindo deles, permitindo-os que floresçam com alguma autonomia. Terry Eagleton afirma que Baumgarten busca exatamente um equilíbrio entre o sensual e a razão sem que se ponha em risco o poder absolutista. O surgimento de um discurso sobre a estética não representaria qualquer perigo pois, em busca de longevidade, fez-se necessário que tal forma de poder absoluto fizesse concessões às “demandas” do campo sensual.⁵⁰ Seria esta, aparentemente, a maneira de “apaziguar os ânimos” de uma nova população desprestigiada politicamente e crescente nos pequenos centros urbanos emergentes.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 183. Tradução nossa. A atitude da criança antes de possuir a capacidade de se expressar pela fala ilustra, claramente, esta afirmação. Percebemos que ela, nos seus primeiros anos de desenvolvimento, ao ver algo que lhe desperta a curiosidade, busca apreendê-lo tocando-o, colocando-o na boca ou mesmo passando-o pela superfície de seu corpo, respondendo e satisfazendo, assim, impulsos não totalmente racionalizados.

⁴⁷ *Ibid.* Tradução nossa.

⁴⁸ BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 214.

⁴⁹ MARCUSE, *op. cit.*, 1974, p. 179. Tradução nossa.

⁵⁰ EAGLETON, *op. cit.*, p. 19. Tradução nossa.

Kant, na realidade, ao promover a incursão da razão no campo do sensual, confere claramente a este uma posição inferior ao primeiro. Os impulsos passionais, os desejos do inconsciente deveriam passar ao domínio do conhecimento racional, pois somente controlados tornar-se-ia possível a existência de uma sociedade. Tal proposta, no entanto, não concedeu ao campo sensível sua devida condição de importância para o homem. Ao contrário, contribuiu para aumentar a distância entre a natureza e a razão, intensificando o adiamento da satisfação destes impulsos. Como vimos, a percepção estética, sendo ela produto de nossa imaginação e, conseqüentemente, de caráter subjetivo, proporcionaria prazer ao indivíduo. Da mesma forma que apresenta um caráter universal para os homens, propiciando uma espontânea consensualidade através da harmonização dos sentidos, isolaria, em contrapartida, o indivíduo em um mundo particular, minando as eventuais fundações da sociedade burguesa – a racionalidade e o dever moral.

Tentando resolver tal dilema, Friederich Schiller, em seu trabalho *On the Aesthetic Education of Man*, procura definir a estética como exatamente a articulação entre a “sensualidade bruta” e a “razão sublime”.⁵¹ Para que mantivesse sua predominância, a razão não deveria ser imposta de modo coercitivo, mas sim buscar sua hegemonia tendo como aliado o próprio campo sensível que subjuga. Os impulsos sensuais, uma vez não controlados, apresentar-se-iam, em certo momento, destrutivos ao meio. Schiller vê no pensamento Kantiano um eficaz mecanismo ideológico para a subjugação de um “mundo material recalcitrante.”⁵²

Seria, no entanto, imperativo que os impulsos não racionalizados no homem fossem moderados para que não atuassem agressivamente no processo de transformação da natureza. “O Dever, a voz severa da Necessidade, deve moderar o tom censório de suas ordens – um tom somente justificado pela resistência que elas encontram – e mostrar maior respeito pela Natureza através de uma confiança mais nobre em sua disposição a obedecê-lo.”⁵³ Entretanto, somente a concordância da razão com os sentidos, em lugar de suprimí-los, garantiria a ela proeminência. A estética para Schiller, na verdade, teria a tarefa de resgatar o campo sensível do jugo da razão – assim imposto, como vimos em Marcuse, desde o início da cultura

⁵¹ *Ibid.*, p. 103. Tradução nossa.

⁵² *Ibid.*, p. 105. Tradução nossa.

⁵³ KANT, Immanuel *apud* EAGLETON, op., cit., p. 105. Tradução nossa.

ocidental –, instaurando a ordem dos sentidos em oposição a ordem dela.⁵⁴ Ela, na verdade, contrapor-se-ia ao domínio do pensamento racional.

“ (...) a função estética ‘aboliria a compulsão e colocaria o homem, moral e fisicamente, em liberdade.’ Iria harmonizar as sensações e os afetos com as ideias da razão, desapossaria ‘as leis da razão de sua compulsão moral’, e ‘reconciliar-nos-ia com o interesse dos sentidos’.”⁵⁵

Schiller, entretanto, compartilha com Kant a percepção despótica de desconfiança em relação a conformidade das massas com os deveres da vida em sociedade. Os impulsos sensuais constituíam eventual perigo para o frágil equilíbrio social pois para Schiller evocariam diretamente o apetite individualista. Fazia-se necessário por freios em uma classe média germânica, filistéia que – assim diz Eagleton referindo-se ao suposto imaginário de época – “vê na esplêndida profusão da Natureza nada mais que sua própria presa, e que devora seus objetos em um acesso de desejo ou os afasta, horrorizada, para longe, quando estes a ameaçam de destruição.”⁵⁶

A discussão em torno da estética, surgida no período iluminista alemão e centrada no embate entre os campos conceitual e sensual, traz implícita a preocupação de ascendência da legalidade sobre a moralidade. Schiller, ratifica Eagleton, compreende que uma verdadeira unidade social não surgiria da legislação arbitrária exercida pelo poder político instituído, mas sim da transformação estética ou reconstituição ideológica da sociedade civil.⁵⁷ Seria através do jogo imaginativo de apreensão de um estado de beleza inerente ao objeto que a condição estética atuaria para libertar o homem das determinações constrangedoras da sociedade; encontrar-nos-íamos, em tal momento, emancipados tanto física como moralmente, passando por um estado de determinação pura do que somos. Fundamentada no sonho de liberdade absoluta que ressoa a própria ordem social burguesa, tal proposta, ao trazer o campo sensível para o domínio do pensamento conceitual, propiciando a racionalização dos impulsos sensuais, ampliou, no entanto, o controle sobre corpo.

O surgimento do discurso da disciplina estética constitui, na realidade, a emergência de um novo projeto político. Buscando evitar por em risco sua existência, o poder absoluto

⁵⁴ MARCUSE, *op. cit.*, 1974, p. 181.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 182.

⁵⁶ EAGLETON, *op. cit.*, p. 105. Tradução nossa.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 116.

concede às inclinações do campo sensível.⁵⁸ Perde espaço, pouco a pouco, ao fazê-lo, para uma nova forma de poder político que não mais se exerceria a ferro e fogo. Passando a inscrever suas leis nos corpos e corações daqueles que subjuga, o poder absoluto, no entanto, “vem subjetivar tal autoridade da [própria] existência, abrindo caminho para uma nova concepção de legalidade e de poder político juntos.”⁵⁹ A estética em Schiller seria a mediação, até então ausente, entre a sociedade selvagem, conduzida pelo puro apetite, e o ideal de estado político organizado.⁶⁰ Ela cria espaço para a introdução de outra forma de existência cuja subjetividade vê-se violada por esta nova concepção de poder que se reproduz e sustenta produzindo percepções no próprio sujeito, passando a tê-lo como sua própria fonte.

Este novo projeto político estende o poder ao campo sensual. Não haveria de fato maneira mais certa para sua consolidação do que se incutir no sujeito, não só controlando seus impulsos, mas forjando-o. As sensações, as paixões tornam-se, no máximo, algum tipo de matéria prima a ser elaborada pelo pensamento conceitual. Como pontua Marcuse, aquilo que no homem foge eventualmente da mera operação de percepção passiva do objeto encontrar-se-ia excluído pela razão; entre estas: a atividade criativa, imaginativa como veículo de exteriorização da livre intuição.⁶¹

⁵⁸ *Ibid.*, p.19.

⁵⁹ *Ibid.* Tradução nossa.

⁶⁰ *Ibid.*, p.106.

⁶¹ MARCUSE, *op. cit.*, 1974, p. 181.

3 MÚSICA COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

3.1 A música como linguagem

Não podemos precisar ao certo quando e onde surgiu o que, hoje, chamamos por música. A dificuldade de apontarmos sua origem encontra-se na não menos árdua tarefa de definirmos em que momento histórico passamos a considerar um som qualquer produzido pelo homem imbuído de alguma intenção artística. O fator complicador, neste caso, encontra-se na multiplicidade de funções que tal fenômeno tem desempenhado ao longo da história, em diferentes contextos sociais. O próprio termo música, como atualmente o apreendemos, não dá conta das diversas atribuições dadas a esta atividade, assim constatado em várias culturas. Talvez, ainda hoje, em regiões remotas, possamos nos confrontar com esta delicada situação. Entendemos, entretanto, que a música surge e tem sido utilizada pelo homem como uma maneira deste se expressar.

Assim sendo, daremos continuidade ao nosso debate partindo de sua origem como uma forma de linguagem. É prudente lembrarmos, no entanto, que não intencionamos, de forma alguma, esgotar a discussão acerca de seu surgimento – atitude que julgamos pretensiosa dada a complexidade de tal tarefa. Muito menos aventurar-nos-emos no tempestuoso campo da linguística, uma vez não ser este o objetivo de nossa pesquisa.

Não obstante tal posicionamento metodológico, escolhemos comentar o sociólogo Georg Simmel, para quem a música surgiu, na forma de canto, como resultado da elevação de elementos rítmicos e modulatórios existentes na fala, provocada pelos afetos.⁶² Simmel defende que, em um primeiro momento, a fala permitiu, ao homem primitivo, satisfazer a tendência humana de compensar seus impulsos afetivos através de sua exteriorização – antes

⁶² SIMMEL, Georg. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Trad. Cecilia Abdo Ferez. Buenos Aires: Gorla, 2003, p. 30.

feito por gestos e gritos – de uma forma mais “rica e adequada”⁶³. O autor, ao avançar em seu raciocínio, afirma, porém, que ela não teria a capacidade de propiciar tal compensação a acontecimentos psíquicos diversos, de forma equivalente. Estados anímicos de diferentes intensidades, de acordo com Simmel, não se manifestariam através da fala, buscando, assim, outros veículos.

A relação estabelecida pelo sociólogo entre a música, a linguagem e os afetos é de grande importância para a fundamentação de nosso argumento; oportuna, aqui a utilizaremos para disparar esta discussão. O som, de fato, tem sido utilizado pelo homem como uma forma de se expressar desde tempos imemoriais. Entretanto, soa-nos precipitado restringir a origem de seu uso na forma musical à fala.

Uma outra abordagem sobre a origem do fenômeno música como linguagem e que contribui significativamente para este debate é apresentada pelo economista francês Jacques Attali. Ele a define como resultado de uma economia política dos ruídos encontrados no espaço social, prática existente em todas as formas de sociedade, no curso da história. Em seu livro *Noise, The Political Economy of Music*, o autor argumenta que, em consequência disso, a música teve um papel fundamental na estruturação político-social dos povos primitivos.

Attali explica que o ruído, entendido como destruição, desordem, sujeira, poluição, por diferentes sociedades, representaria uma agressão a códigos estruturados. Para determinado ideário, anterior à criação do mundo, existiria o *Caos*, “o vazio e, em segundo plano, ruído.”⁶⁴ Tal percepção encontra-se presente no próprio imaginário Católico, segundo o qual o homem, ao cometer o pecado original, toma contato com o ruído quando ouve os passos de Deus.⁶⁵ Situado no epicentro da progressiva racionalização da estética musical, ele se apresenta como um “resíduo de irracionalidade” – não por acaso, recebeu a conotação de “blasfêmia”, “praga” em todas as culturas.⁶⁶ Mesmo hoje, lembra Attali, em muitas situações, interpretamos um barulho qualquer arbitrário como interferência interruptiva de uma mensagem. Ainda, sob o

⁶³ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁴ ATTALI, *op. cit.*, p 27. Tradução nossa.

⁶⁵ *Ibid.*, p 27.

⁶⁶ *Ibid.* Uma curiosa percepção do ruído como danoso ao indivíduo e à vida social mostra-se clara na ciência moderna, no movimento Higienista, surgido na primeira metade do século XX, como constatamos no trabalho *Música e Medicina*, do psiquiatra e professor, brasileiro, Doutor João Carvalhal Ribas. Afirmando a importância de combatê-lo como objetivo da “Higiene Mental” em sua “tarefa de profilaxia dos distúrbios do espírito e de manutenção da saúde psíquica”, o autor considera o ruído “atributo peculiar de estágios primitivos da espécie humana e, por isso, a atração do homem pelo mesmo só se pode explicar”, segundo ele, “como um vestígio de barbarismo.” (RIBAS, João C. *Música e medicina*. São Paulo: Edigraf, 1957, p. 203.)

ponto de vista fisiológico, o ruído em demasia provoca dor. Torna-se, então, ao ultrapassar um determinado limite, uma arma de morte. Compreendido como um elemento perturbador, em diversas culturas e épocas, ele traz consigo a destruição, o perigo à vida, representando, desse modo, uma forma de violência – um simulacro do assassinato.

O controle imperativo desta potencialmente nociva matéria amórfica fez-se, então, através de sua organização. Ao lhe dar forma, nasce o que, eventualmente, chamaríamos por música. Ela, canalizadora do ruído como a própria violência, assume o papel de “(...) simulacro do sacrifício. É, assim, uma sublimação, uma exacerbação do imaginário, ao mesmo tempo como que a criação da ordem social e da integração política.”⁶⁷ Para Attali, esta economia do ruído teria a função de satisfazer os impulsos de agressividade, proporcionando prazer através do espetáculo do assassinato. A música, enquanto organizadora deste simulacro, “sob a máscara da festividade e transgressão”, cria ordem ao canalizar os impulsos de morte. Sua representação em cerimônias praticadas e reencenadas frequentemente no espaço social contribuía para a constituição de uma memória coletiva das regras do grupo.⁶⁸ O código musical estabelecido incorporava a própria ordem político-social, e sua performance significava a aceitação de tais regras pelo coletivo, afirmando a possibilidade daquela sociedade.

Eric Havelock, em seu trabalho *A Revolução da Escrita na Grécia e suas Consequências Culturais*, reforça a ideia da música como uma forma de linguagem também fundamental para a construção de uma memória coletiva. Ao pontuar a importância da poesia como instrumento de coesão social, na Grécia antiga, o autor lembra que grandes contribuições da cultura clássica ao ocidente surgiram em um período em que tal sociedade não se apresentava totalmente alfabetizada. A escrita, mesmo após sua invenção, exercia um papel secundário no espaço social, e seu acesso constituía privilégio de poucos cidadãos. O alfabeto grego, por um longo tempo, não tinha como função primeira a transcrição de “enunciados coloquiais”. Servia apenas como suporte ao “que antes se tinha composto segundo as regras orais de memorização”.⁶⁹ Neste ambiente, a poesia se apresentava como elemento facilitador para a assimilação de normas sociais.

⁶⁷ ATTALI, *op. cit.*, p 26. Tradução nossa.

⁶⁸ *Ibid.*, p 30.

⁶⁹ HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. Trad. Ordep José Serra. São Paulo: Paz e Terra, UNESP, 1996, p. 190.

Havelock aborda que, em uma cultura pré-letrada, fazia-se necessária a utilização de um mecanismo para a transmissão contínua de um “conjunto de regras religiosas, políticas, legais e familiares” que já, anterior ao surgimento da escrita, formava o modo de vida dos gregos.⁷⁰ A solução encontrada para a conservação dos códigos sociais, formais e informais, foi, segundo o autor, sua apresentação na forma de enunciados metrificados. O ritmo, portanto, entra como elemento fundamental para o sucesso desta operação, pois só a linguagem regida por ele “(...) pode ser repetida com algo que se pareça à invariabilidade garantida na documentação.”⁷¹

A prática declamatória da poesia em espaços públicos, na Grécia antiga, vinha frequentemente acompanhada pela rítmica da dança, dos instrumentos musicais e da melodia.⁷² Contribuíam para a memorização, uma vez que, assim diz Havelock, já sendo a poesia mais fácil de lembrar de que um texto em prosa, tal capacidade aumentaria se vinculada à canção. Os gregos chamavam este “complexo de práticas orais” de *mousiké*, dessa maneira batizada pela musa denominada, na mitologia, “filha da Recordação”.⁷³

A função da música como linguagem foi também reconhecida por Levi-Strauss, em seu texto *Mito e Música*. Para Strauss, as formas musicais criadas entre os séculos XVII e XIX, no ocidente, mostram grande semelhança com a forma do mito. Neste período, segundo o antropólogo, a passagem do pensamento mitológico para um segundo plano, ocorrida na cultura ocidental, coincide com o surgimento não só das primeiras novelas como de novas estruturas musicais – sonata, fuga, rondó, tocata, sinfonia. A construção característica do mito, defende Strauss, migrou para as novas formas de composição da música, absorvendo esta – mudança que se deu inconscientemente – suas funções intelectual e emotiva.

Entendemos que a música é de fato uma forma de linguagem. Rechaçamos, porém, que ela tenha, necessariamente, se originado da “fala”, como defende Simmel.⁷⁴ Ambas

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 189.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ SIMMEL, *op. cit.*, p. 30. O próprio autor deixa dúvidas em relação a tal tese ao atribuir o surgimento da música instrumental a ruídos “rítmicos não arbitrários” – palmas, bater dos pés sem intenção musical ou artística alguma. Simmel também os entende como possíveis manifestações dos afetos: impulsos que teriam levado à articulação, pela voz, de sons modulatórios – e, da mesma forma, teriam provocado movimentos corporais que resultaram na dança – podem, igualmente, ter conduzido à utilização de instrumentos, ou mesmo do próprio corpo, como formas primitivas de acompanhamento musical. Embora tente sustentar sua hipótese acerca do surgimento da música argumentando que o canto teria se antecipado à sua versão instrumental, não encontramos, em seu trabalho, elementos que de fato indiquem tal asserção.

constituem formalizações, até certo ponto, racionalizadas e objetivamente codificadas pelas quais transmitimos conteúdos diferentes. Refutamos parcialmente a tese do sociólogo pois comunicamos por outros inúmeros meios sem a mediação de um código linguístico oral. Muitas vezes, não nos damos conta de que, em nosso cotidiano, captamos pequenas nuances através de expressões faciais como um sorriso, um suspiro mais enfático ou mesmo a forma como uma pessoa se move. A aguçada percepção do choro do bebê desenvolvida pelas mães lhes permite interpretar, de forma bastante precisa, os anseios da criança.⁷⁵ A emissão de sons por ela responde a impulsos, comunicando anteriormente à sua capacidade de se expressar pela fala. As modulações contidas no choro do bebê, carregadas de afetos, representam um tipo de linguagem no contexto da íntima relação entre a mãe e o infante.

Um grande número de variantes presentes no ato comunicacional condicionam seu sucesso. Assim como o som, a expressão corporal desempenha importante papel na comunicação ao sugerir sensações através de nossa percepção visual. Frequentemente, músicos cujos instrumentos não os possibilitam controlar a sustentação de uma nota musical emitida transmitem, à platéia, a impressão de uma maior duração do som através de um leve movimento das mãos, dos braços ou mesmo de qualquer outra parte do corpo – assunto que aprofundaremos mais adiante, em nosso texto. A musicóloga Bernadete Zagonel lembra-nos, em seu trabalho *O que é gesto musical*, que o pesquisador francês François Delante classifica o fenômeno aqui descrito por nós como “gestos que acompanham” a execução instrumental. Para a autora, “todo corpo entre em jogo. O gesto ‘não se limita a uma função técnica de produção de sons, por mais perfeita que seja: é, ao contrário, um elemento essencial do fenômeno de expressão musical em si’.”⁷⁶

Sabemos, ainda, que nenhuma forma de linguagem, por mais bem elaborada ou sofisticada que se apresente, possui um caráter auto-suficiente para o cumprimento de sua função. A própria fala, embora alicerçada em uma estrutura formada por sons codificados com algum grau de objetividade – que, uma vez aglutinados, adquirem um conteúdo denotativo sempre regido por um determinado contexto social –, encontra-se frequentemente auxiliada por, além de gestos, mudanças de expressões, modulações sonoras de volume e intensidade; elementos, muitas vezes não completamente racionalizados, que colaboram na transmissão da mensagem. Simmel, em seu texto, chama-nos a atenção para a presença de tais

⁷⁵ Fato levantado pelo professor Antônio Jardim, do departamento de Letras da UFRJ, em conversa informal.

⁷⁶ ZAGONEL, Bernadete. *O que é gesto musical*. São Paulo: Brasiliense, 1992, p. 24.

elementos contidos na fala, sob a forma de inflexões, deixando claro que comunicamos estados anímicos através de demonstrações óbvias de afetos inscritos nela.

(...) o modo de falar muda quando expressamos afetos harmônicos. A cadência da linguagem é tanto mais melódica e harmônica quanto mais nos distanciamos, em altura e em profundidade, de nosso modo habitual de falar, como se buscássemos uma expressão externa dessa harmonia interna.”⁷⁷

A fala, portanto, em consequência destes diversos elementos que orbitam o ato comunicacional, apresenta um caráter que oscila entre a subjetividade e a objetividade. O discurso, porém, embora permeado por sentimentos, fundamenta-se na razão por constituir um meio pelo qual elaboramos e transmitimos conceitos.

A música, satisfazendo impulsos sensuais de diferentes intensidades que não encontram na fala um meio para sua expressão, não tem como função conceituar. Difere, enquanto linguagem, fundamentalmente da forma pela qual comunicamos verbalmente. Ela, no entanto, levando em conta a particularidade de seu código, compartilha desta ambivalência encontrada no discurso. Apresenta, também, enquanto fenômeno físico, elementos de ordem claramente objetiva, conhecidos desde Pitágoras. Podemos, de fato, estudá-la como ondas sonoras concretas, apreendendo meramente suas propriedades acústicas. Suas várias formas de organização não possuem, no entanto, a mesma capacidade de significar apresentada por sons regidos pelas estruturas de um código linguístico qualquer. Levi Strauss, ao discutir a música como linguagem, compara a nota musical à menor forma sonora encontrada na língua, o fonema.⁷⁸ Este, em algum momento, ganha significado se combinado a outros. No caso da nota, entretanto, se acompanhada por mais, não forma palavras como na fala, mas frases, neste caso, musicais. Umberto Eco, porém, adverte-nos sobre a “necessidade de as frases musicais não serem consideradas como dotadas de valor semântico.”⁷⁹ A música não cumpre, portanto, a mesma função esperada de um código linguístico, não transmite uma mensagem de conteúdo denotativo. As frequentes atribuições de significados feitas a ela resultam de associações particulares, originárias de subjetividades produzidas nas esferas pessoal ou social. Afirmamos a música, então, como forma de linguagem cujo papel não pode ser comparado ao desempenhado pelo discurso.

⁷⁷ SIMMEL, *op. cit.*, p. 23. Tradução nossa.

⁷⁸ LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Trad. António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978, p. 75.

⁷⁹ ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 400.

Atrelar sua origem à fala significaria ignorar que manifestações estéticas de naturezas diversas existiram anteriormente ao surgimento de qualquer código linguístico oral. Como na dança ou na música, inscrições rupestres de caráter ritualísticos surgiram, muito provavelmente, também em resposta a impulsos sensuais, objetivando, sem dúvida, comunicar algo. Algumas atividades desempenhadas, hoje, como práticas artísticas eram partes intrínsecas de outras, como a colheita, a caça, os rituais de cura ou de passagem entre momentos na vida social e do indivíduo. Não podemos, obviamente, classificá-las a partir dos padrões conceituais modernos da cultura ocidental – “pintura”, “escultura”, “dança” –, se levarmos em conta o contexto social em que se encontravam inseridas. Tais manifestações, neste período, apresentavam fins mágicos, apotropéicos e exorcísticos,⁸⁰ refletindo a inseparabilidade dos campos cognitivo, ético-político, estético-libidinal nestas sociedades.⁸¹

Como em tais atividades, a música surge da necessidade inerente ao homem de comunicar. Assim sendo, condicionar a origem da música à fala não nos parece uma tese fácil de se sustentar, pois possuímos, geneticamente codificada, a capacidade de emitirmos sons muito antes do surgimento de qualquer língua. Igualmente como nas representações em pedras ou cavernas, ou nos movimentos corporais, podemos ter nos expressado movidos por afetos, através de sons produzidos por nosso aparelho vocal. Comunicamos desde nossas mais remotas origens, muito anteriormente ao aparecimento de um código linguístico. Assim fizemos com deuses, com fenômenos da natureza, na esperança de tempos melhores, para atrair uma caça ou garantir uma farta colheita. Diversas têm sido as formas de linguagem utilizadas por nós, umas mais, outras menos sofisticadas, no entanto, capazes de transmitir, sempre, algum conteúdo. Temos consciência, obviamente, de ter havido um longo percurso até que pudéssemos considerar ruídos emitidos pelo homem, enquanto veiculações das paixões ou instintos básicos, como sons musicais. Sua formalização enquanto código deu-se, no curso da história, através de processos de racionalização distintos, peculiares a cada cultura. Isto, entretanto, não nos impede de apreendê-los como uma maneira pela qual nos expressamos.

A música, sem dúvida, constitui um tipo de comunicação simbólica não conceitual, entre muitas outras, na “faixa de mediação significativa entre nosso mundo interno e

⁸⁰ Tal fato é lembrado por Weber, ao abordar especificamente a função da música nas sociedades chamadas primitivas. (WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Trad. Leopoldo Waizbort. São Paulo: Edusp, 1995, p. 85.)

⁸¹ Eagleton, *op. cit.*, p. 368.

externo.”⁸² Fayga Ostrower nos lembra que, ao criarmos, mostramos nossa capacidade de nos comunicarmos por ordenações – através de formas. Segundo a autora, “*a forma converte a expressão subjetiva em comunicação objetivada*. Por isso, o formar, o criar, é sempre um ordenar e comunicar.”⁸³ Tanto nas sociedades “primitivas”, assim apontado por Attali, como a exemplo da Grécia Antiga, citado por Havelock, percebe-se que a música desempenhou este importante papel, construindo uma memória coletiva dos grupos sociais. A relação entre ela e os afetos, descrita por Simmel, é, portanto, de enorme valor para esclarecer sua incisiva participação neste processo de reconhecimento e transmissão de regras e comportamentos sociais. A importância da posição conferida à música no esforço pela organização social e política de tais grupos explica-se por sua capacidade de ativar a memória pelo despertar de afetos.

Fayga Ostrower ressalta que somos, entre os animais, os únicos com a capacidade de retornarmos a um tempo passado pela lembrança de acontecimentos. A autora, no entanto, ao descrever tal operação, argumenta:

“(...) os processos de memória se baseiam na ativação de certos contextos e não em fatos isolados, embora os fatos possam ser lembrados. É o caso de conteúdos de ordem afetiva e de estados de ânimo, alegria, tristeza, medo, que caracterizariam determinadas situações da vida do indivíduo.”⁸⁴

Para Ostrower, a memória pode ser definida como o armazenamento de dados, segundo ela, “já interligados por conteúdos vivenciais.” Situações novas e por vezes díspares podem reavivar tais conteúdos anteriores, uma vez que exista relação análoga entre fatores presentes em ambas.⁸⁵ Não por acaso, argumenta a autora, a afetividade possui papel preponderante no aprendizado. Attali, Havelock e Strauss, acima citados, apresentam-nos exemplos claros do que nos fala Fayga Ostrower: mostram-nos a atuação da música como linguagem. Enquanto linguagem, propiciou a coesão de grupos por sua capacidade de construir uma memória afetiva a ser compartilhada coletivamente.

3.2 O corpo na experiência estética musical

O corpo, muito além de desempenhar apenas um papel participativo, protagoniza o ato comunicacional. Novamente Ostrower nos diz que sua permanente interação com o mundo

⁸² OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 24.

⁸³ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁵ *Ibid.*

que o circunda pode ser compreendida também como uma maneira de nos comunicarmos. Ela exemplifica que um simples abraço pode traduzir-se em uma formalização. Tal ato, segundo a autora, envolve um processo de ordenação: ao dar um abraço, estabelecemos articulações diversas que podem ir do motivo pelo qual o fizemos, a quem o direcionamos ou como abraçamos, a “toda uma sequência de fatos e sentimentos” relacionados àquele instante. Elas, segundo Ostrower, “fazem parte da ordenação percebida, da maneira como as coisas naquele momento se interligaram. Fazem parte, por isso, de seu significado.”⁸⁶ Neste caso, o gesto de abraçar encontra-se inserido em um contexto regido por “conteúdos significativos”, que, armazenados em nossa memória, podem ser ativados através de sensações provocadas no corpo.

A capacidade do corpo de reter e manifestar impressões sensíveis permite que ele atue efetivamente no ato comunicacional enquanto “superfície vibratória”, através da qual traspassam nossas mais profundas e inconscientes paixões. Munido de seu caráter multilíngue, ele permite a comunicação entre os mundos subjetivo e objetivo, falando, como descreve Clarissa Pinkola Estés, em *As Mulheres que Correm com os Lobos*,

“(...) através da cor e da temperatura, do rubor do reconhecimento, do brilho do amor, das cinzas da dor, do calor da excitação, da frieza da falta de convicção. Ele fala através de seu bailado ínfimo e constante, às vezes oscilante, às vezes agitado, às vezes trêmulo. Ele fala com o salto do coração, a queda do ânimo, o vazio no centro e com a esperança que cresce.”⁸⁷

Este “diálogo” estabelecido através do corpo entre o universo íntimo dos afetos e o mundo exterior, presente em cada instante de nossas vidas, sintetiza a essência da experiência estética. Como abordamos no capítulo anterior, esquecemo-nos que ela, originalmente, constitui uma forma de conhecimento propiciada pelos sentidos. Saciamos os anseios destes através do corpo em contato direto com o mundo concreto, proporcionando a ele intenso prazer físico. Assim verificamos ao observarmos uma criança em seus primeiros anos de vida. Sua reação instantânea ao avistar algo que lhe desperte curiosidade é promover o contato entre o corpo e o objeto em questão, tocando-o, de alguma forma, ou mesmo pondo-o na boca. Interage, dessa maneira, com o meio ao seu redor, apreendendo-o, em um primeiro momento, para só mais tarde compreendê-lo conceitualmente. O tomar contato com objetos de diferentes tamanhos, formas e texturas permite à criança não somente conhecê-los, mas

⁸⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁷ ÉSTES, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 251.

explorar também seu próprio corpo através de sensações. Ela experimenta a si mesma respondendo a impulsos sensuais que objetivam, primeiramente, algum tipo de prazer.

Sabemos que comer, beber, entre outras, são experiências acompanhadas por estímulos prazerosos já geneticamente codificados. Encontram-se intrinsecamente associadas a ânimos que buscam algum tipo de gratificação além da realização de meras funções biológicas ou fisiológicas do corpo humano.⁸⁸ O esforço empenhado pela criança ao alimentar-se no seio materno, por exemplo, é recompensado pela sensação agradável propiciada pela própria ação de sugar. Também o ato sexual, muito antes da função de procriar, busca proporcionar o puro gozo. Relacionamo-nos sexualmente movidos pelo desejo de satisfazer impulsos desprovidos – ainda que só por um breve instante – de qualquer resquício de racionalidade.

Tais comportamentos constituem maneiras pelas quais passamos a conhecer, pouco a pouco, o mundo e suas formas concretas. A forma do seio apreendido pela boca da criança, o odor dos corpos sentido durante a relação sexual, ou mesmo o sabor de um alimento captado pelo paladar consistem em experiências sensuais que gratificam prazerosamente o corpo, cuja finalidade, diz-nos Clarissa Pinkola Estés, “(...) é a de proteger, conter, apoiar e atijar o espírito e a alma em seu interior, a de ser um repositório para as recordações, a de nos encher de sensações – ou seja, o supremo alimento da psique.”⁸⁹ As sensações experimentadas pela criança transformam-se em impressões do mundo exterior, inscritas no próprio corpo; o prazer alcançado através dos sentidos, portanto, faz da experiência estética uma forma essencialmente de experimentação com o corpo.

A música, enquanto experiência estética, em nada difere do que argumentamos até aqui. Ela também constitui uma das formas pela qual damos voz a nossas mais íntimas paixões. Comunica através de ordenações cujos significados, alocados em nossa memória, podem ser despertados por impressões provocadas por ela no corpo, através dos sentidos. “(...) A música”, descreve Simmel, “se conecta com os ânimos mais fugazes: a música tráz os ânimos à vida, porque os ânimos trarão a música à vida.”⁹⁰ Despertada por afetos, evolui da necessidade destes por uma fonte de prazer que os saciará. Desta maneira, reitera Theodor Adorno:

⁸⁸ HAVELOCK, *op. cit.*, p. 130.

⁸⁹ ÉSTES, *op. cit.*, p. 259.

⁹⁰ SIMMEL, *op. cit.*, p. 34. Tradução nossa.

“(...) a música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento. Ela desperta a dança das deusas, ressoa da flauta encantadora de Pã, brotando ao mesmo tempo da lira de Orfeu, em torno da qual se congregam, saciadas as diversas formas de instinto humano.”⁹¹

Retomando o exemplo da criança, ela não se satisfaz exclusivamente pelo tato. Havelock nos lembra que, da mesma forma como instintivamente toca um objeto ao seu alcance, anteriormente ao seu desenvolvimento intelectual e mecânico necessários à articulação da fala, deleita-se ao emitir ruídos, gritos desprovidos de qualquer conteúdo semântico. A simples emissão de tais sons propicia sensações prazerosas, o que justifica a energia dirigida por ela para realizar esta ação.⁹²

Simmel, ao relacionar a música aos afetos, não limita sua origem, unicamente, à característica modulante do discurso. O autor ressalta a participação de elementos rítmicos contidos nele. Não podemos, de fato, esquecer que o ritmo, por si só, assim como o som modulatório desarticulado da fala, mantém a mesma relação com os impulsos sensuais e, portanto, produzindo o mesmo efeito sobre nosso corpo. Algumas situações cotidianas servem para refletirmos acerca de sua atuação: quando escrevíamos este trecho de nosso texto, uma criança, provavelmente, acompanhava uma canção batendo o que para nós pareciam ser latas ou panelas. Repetia, com notável desenvoltura, o ritmo da melodia na gravação. Pusemo-nos a indagar que prazer obteria ela ao emitir ruídos tão estridentes, em alto volume, que, para os nossos ouvidos, a muitos metros de distância e separados por vãos e paredes, soavam demasiado agressivos.

Eric Havelock entende, como óbvia, a “existência de um prazer instintivo sentido no ritmo.”⁹³ Um número grande de exemplos levam-nos a concordar com o autor. Notamos que a característica muitas vezes cíclica de um ritmo pode estimular a execução de trabalhos físicos, intensamente laboriosos. Desperta-nos a atenção, por exemplo, o pulso uniforme das batidas de um martelo ao passarmos por uma construção. Ainda mais curioso foi o que reparamos, em certa ocasião, ao observarmos um trabalhador que restaurava uma calçada de pedras. Percebemos que, nos intervalos entre a colocação de uma pedra e outra, sua mão mantinha, sem pausar, o movimento repetitivo de martelar, exigindo um constante esforço

⁹¹ ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: LOPARIC, Zeljko (seleção) *Textos escolhidos*. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Abril, 1974. 334 p., p. 173-199. (Série Os Pensadores, v. XLVIII), p. 173.

⁹² HAVELOCK, *op. cit.*, p. 130.

⁹³ *Ibid.*, p. 131.

sem qualquer função aparente que não fosse a continuidade do pulso.⁹⁴ Não diferentemente se comporta a criança ao ouvir música, batendo as mãos ou movimentando o corpo enquanto segue o andamento. Dançamos ou simplesmente marcamos um ritmo com o pé, respondendo aos mesmos impulsos sensuais que nos compelem a emitir sons com o auxílio da voz. Sentimos, sem dúvida, prazer suficiente que justifique reagirmos de tal modo.

Nossa opção de comentar o trabalho de Georg Simmel, no início deste capítulo, justifica-se pela importante relação feita por ele entre a música e os impulsos afetivos. Ela nos permite compreender a atividade musical sob uma ótica isenta dos vários “pré-conceitos” que, até hoje, distanciam-na de sua real função. A música, expressão clara dos afetos, tem o corpo como único meio através do qual sua experiência se torna possível. Relação esta já “pré-sentida” pela população negra dos guetos americanos, dessa maneira conotada nas gírias *to jazz* e *to rock* – fazer amor. Afirmá-la como uma forma de linguagem entre a virtualidade de nossas paixões e a concretude que nos cerca significa entender por que através dela nos manifestamos. Assim fazemos buscando saciar o corpo, o que define a experiência estética musical como, primordialmente, uma forma de experimentá-lo.

3.3 Pensando com o corpo: uma experiência estética

“O coração tem razões que a própria razão desconhece.” – Blaise Pascal

Enfatizamos, no primeiro capítulo deste trabalho, a super valorização dada à razão em detrimento do campo sensual como proeminente traço na cultura ocidental. Constatamos sua origem ainda na Grécia do período clássico – forte influência na constituição do pensamento de nossa sociedade – assim registrada na filosofia platônica e aristotélica. Apontamos que, embora o discurso da disciplina estética surja mais tarde, no período iluminista, como tentativa de valorizar os sentidos; um pretenso e falso ideal de paridade entre razão e sensualidade abriu caminho para a racionalização do campo sensível. Emerge, como constatamos, um novo tipo de poder político fortalecido por sua capacidade de atuar incisivamente na subjetividade humana, controlando impulsos e induzindo o homem a novas formas de sentir e perceber o mundo. Vimos que a incursão do pensamento conceitual no território das sensações enquanto projeto político dá-se pela preponderância da razão sobre os sentidos, reafirmada em Kant. Para o filósofo, a possibilidade de produzirmos conhecimento

⁹⁴ Tal fato foi apontado pelo professor de percussão Luis D’Anunciação, em conversa informal entre este o autor, em passagem pelo Passeio Público, no Rio de Janeiro.

através de nossa capacidade intuitiva estaria descartada, pois ela não nos possibilitaria compreender conceitualmente um fenômeno. A manifestação de um juízo estético propiciada por ela não se constituiria pela experiência, mas existiria em nós *a priori*. Esta nova forma de poder fundamental à ascensão da classe burguesa, em suma, significou profundas transformações da experiência estética. Sua progressiva racionalização veio a excluir o que de mais singular ela nos propicia, além de fundamentalmente definí-la como tal: o exercício da imaginação criativa como modo de veiculação da livre intuição.⁹⁵

O professor de Fisiologia, Robert Root-Bernstein, e a historiadora Michèle Root-Bernstein, estudiosos do tema “criatividade”, contribuem, em seu trabalho *Centelhas de Gênios*, para a desconstrução desta supervalorização da razão em detrimento do campo sensual. Buscando demonstrar a relação de inseparabilidade entre este e a atividade intelectual, os autores descrevem três formas pelas quais pensamos com o corpo, sendo a última mediada pela livre intuição.

Quando caminhamos, corremos ou até mesmo saltamos, encontramos-nos em controle de complexos movimentos executados pelo corpo. Embora não tenhamos, muitas vezes, total consciência do esforço exigido em tais tarefas, sentimos fisicamente a fluidez com que as executamos. Tal sensação experimentada nos informa o desempenho motor, durante aquele instante, permitindo a otimização do funcionamento corporal. Esta harmonia depende do sentido aguçado da atuação de nossos músculos em diferentes situações que ao longo da vida desenvolvemos. Chamamos esta capacidade inconsciente de nos ajustarmos automaticamente a ações físicas de sensibilidade proprioceptiva.⁹⁶ Tornamo-nos cientes dela quando tentamos executar funções motoras mais complexas ainda não dominadas por nós, como no aprendizado de um instrumento musical qualquer.

Bernadete Zagonel nos ajuda a compreender o que acima abordamos, discorrendo sobre a integração do instrumento ao corpo do músico no plano físico. Segundo ela, para produzirmos sons através de um violino, um trompete, um tambor, ou qualquer outro meio, faz-se necessária a aquisição de uma técnica gestual que aos poucos se automatiza ao integrar o corpo do músico. Tais movimentos empregados no ato de tocar são classificados pelo pesquisador francês François Delalande como “gestos que efetuam”. O instrumentista,

⁹⁵ MARCUSE, *op. cit.*, 1974, p. 181.

⁹⁶ ROOT-BERNSTEIN, Michèle e Robert. *Centelhas de gênios: como pensam as pessoas mais criativas do mundo*. Trad. Dinah de Abreu Azevedo, Edite Sciulli e Fernando R. de M. Barros. São Paulo: Nobel, 2001, p. 159.

desenvolvendo o domínio muscular ao longo de seu treinamento, busca, dessa forma, adequá-los ao som para a obtenção de um resultado musical desejado.

“Tal adequação dependerá do controle desses gestos mecânicos; que será possível graças aos conhecimentos adquiridos dos efeitos de seus gestos em contato com o instrumento. Conhecimentos, esses, arraigados em sua memória e acessíveis automaticamente conforme as necessidades.”⁹⁷

À medida que interiorizamos as distâncias entre as teclas de um piano, dos trastes e das cordas de um violão, ou mesmo a mecânica envolvida nos múltiplos instrumentos de uma bateria, o tocar torna-se um reflexo. Ao correremos nossos dedos à extensão do teclado em busca de um som, a noção do espaço físico percorrido mostra-se já “transferida” ao corpo, indicando que atuamos, dessa maneira, de forma intuitiva. A precisão com que executamos tais movimentos rápidos e complexos faz sentir-se diretamente em nosso corpo.

Reações sinestésicas, também comumente experimentadas por músicos, constituem uma outra forma de se pensar corporalmente. Ao tomarmos contato com os símbolos dispostos no pentagrama, tal percepção visual, mediada pela apreensão do som referente, transfere-se gradativamente, ao longo da prática repetitiva, para os dedos ou outras partes envolvidas na reprodução sonora da nota transcrita. Além da relação estabelecida mentalmente entre a disposição da figura no papel e a frequência sonora correspondente emitida, criamos a impressão física no membro em contato direto ou indireto⁹⁸ com o instrumento. Podemos dizer que o som ganha um “formato” próprio pelo posicionamento dos dedos, das mãos, dos braços ou das pernas. O instrumento, neste estágio avançado de coordenação, apresenta-se como uma mera extensão de nossos membros. Ele “deve integrar-se a imagem que o intérprete tem de seu corpo”, para que este transmita ao público as emoções contidas em sua música. O artista, portanto, “deve estar em pleno acordo com seu instrumento, pois este é não somente seu meio de produção de sons, mas sobretudo uma espécie de continuação de seu corpo, de seus braços.”⁹⁹ O baterista Marcio Villa Bahia, há 27 anos acompanhando o multi-instrumentista e compositor Hermeto Pascoal, ilustra esta integração. Bahia, em entrevista gentilmente concedida e que muito contribuiu para o enriquecimento de nosso debate, ao falar sobre os momentos de criação espontânea durante

⁹⁷ ZAGONEL, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁸ Mencionamos contato “indireto” por existirem instrumentos musicais, a exemplo alguns de percussão, cuja emissão do som é realizada sem o contato direto do corpo, mas com o auxílio, por exemplo, de baquetas.

⁹⁹ ZAGONEL, *op. cit.*, p. 25.

sua participação no grupo de Hermeto, conclui: “(...) a gente estuda o instrumento pra esquecer [o instrumento]”.¹⁰⁰

Zagonel nos diz que o gesto vocal, similarmente ao instrumental, constitui fruto de uma ação corpórea, de que participam não somente as cordas vocais, mas “diversos músculos do aparelho respiratório e o corpo em sua totalidade”.¹⁰¹ Em um processo inverso, uma nota musical ouvida por um cantor pode igualmente despertar, em seu corpo, sensações físicas que remetem às experimentadas quando ele as projeta durante uma performance, como a contração do diafragma ou a articulação do aparelho vocal. Os sons, assim, transformam-se em posições e movimentos físicos executados e sentidos por nós: tomam forma em nosso corpo. A cantora de música contemporânea Cathy Berberian sintetiza esta maneira sensual de se pensar, ao descrever sua atividade: “(...) a palavra sugere ao pensamento uma emoção que age sobre o corpo. E o corpo ajuda a voz a encontrar a cor do som (...)”.¹⁰²

A terceira forma de pensarmos com o corpo se dá através da imaginação criativa, como apontam Robert e Michèle Root-Bernstein. Diz-nos Fayga Ostrower que o criar, como o próprio viver, é um processo existencial, um misto de pensamentos e emoções.¹⁰³ A atividade criativa define-se como meio pelo qual transpomos “possibilidades latentes para o real”: “(...) o quanto custa decidir uma pincelada, a exata tonalidade de uma cor, o peso de uma palavra, uma nota certa, todo artista bem o sabe dentro de si.”¹⁰⁴ Ostrower, no entanto, afirma que definir o certo ou o errado, em tais questões, constitui tarefa impossível, uma vez que o próprio artista seria incapaz de explicar, com palavras, as escolhas feitas ao longo de um trabalho executado. Para ela, “o impulso elementar e a força vital” empenhados no ato de criar brotam de “áreas ocultas do ser”:

“Nossa experiência e nossa capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas de nosso mundo interior, do sensorio e da afetividade, onde a emoção permeia os pensamentos ao mesmo tempo

¹⁰⁰ Buscando melhor fundamentar o argumento que aqui procuramos provar, convidamos para este debate Márcio Villa Bahia, baterista, integrante, há 27 anos, do grupo de Hermeto Pascoal; e Tutty Moreno, também baterista de extenso currículo, atualmente compondo a banda da cantora e compositora brasileira Joyce. Em ambos os encontros, de caráter informal, ao longo de nosso “bate-papo”, pedimos aos artistas, entre outras coisas, que relatassem suas experiências com a criação. É importante mencionar que tanto Márcio Bahia quanto Tutty Moreno atuaram não só como músicos populares, mas também, em algum momento de suas carreiras, como percussionistas em orquestras sinfônicas. O que Márcio nos fala, no trecho transcrito acima, foi, da mesma maneira, colocado pelo Professor Antônio Jardim, em conversa particular, durante a realização desta pesquisa.

¹⁰¹ ZAGONEL, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰² *Ibid.*.

¹⁰³ OSTROWER, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 71.

que o intelecto estrutura as emoções. São níveis contínuos e integrantes em que fluem as divisas entre consciente e inconsciente e onde desde cedo em nossa vida se formulam os modos da própria percepção. *São os níveis intuitivos do nosso ser.*¹⁰⁵

Robert e Michèle Root-Bernstein explicam que o ato de criar resulta de impulsos que não podemos explicar através de conceitos. Equivocadamente, entendemos o despertar de uma grande ideia que de súbito nos vem à cabeça como produto exclusivo de operações racionalizadas, elaborações mentais, originárias de encadeamentos lógicos. Os autores, entretanto, chamam-nos a atenção para o caráter reducionista desta percepção sobre o pensamento, pois ignora suas “formas não-lógicas que não podem ser verbalizadas”.¹⁰⁶ Argumentam que complexas construções, como uma composição musical ou mesmo uma equação matemática, manifestam-se, anteriormente à sua materialização, primeiro como *insights* – impulsos não totalmente racionalizados, que constituem o exercício da livre intuição. Emergem de nosso inconsciente sob a forma de sensações que, naquele instante, experimentamos sem saber, explicá-las.

“Em todos os campos, o pensamento criativo ocorre anteriormente à fala, antes que a lógica ou a linguística entrem em cena, manifestando-se em emoções, intuições, imagens e sensações corporais. As ideias resultantes só podem ser traduzidas em um ou mais sistemas formais de comunicação, como palavras, equações, pinturas, música ou dança depois que suas formas pré-lógicas já se desenvolveram o suficiente.”¹⁰⁷

Assim reafirma Fayga Ostrower para quem o pensamento intuitivo, ainda que no campo das ciências, sempre precede a indução. Formalizações resultantes dele respondem a uma lógica íntima que escapa aos métodos próprios da razão. Desconhecemos os caminhos percorridos ao longo do processo de intuir, assim como o porquê de os termos escolhido.¹⁰⁸ Sentimos apenas que nos encontramos rumo a eventuais respostas para questionamentos cuja origem, muitas vezes, também mal conhecemos. Mostra-se, dessa maneira, uma forma complexa de se pensar, estruturada em regiões profundas do nosso ser. Robert e Michèle Root-Bernstein nos dizem que, entre as diferentes ferramentas utilizadas por cientistas, artistas, matemáticos, compositores, escritores, escultores, no processo criativo, encontram-se “sentimentos, visualização de imagens, sensações corporais”, entre, eventualmente, outras de

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁶ ROOT-BERNSTEIN, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁷ *Ibid.*, Prefácio.

¹⁰⁸ OSTROWER, *op. cit.*, p. 67.

caráter mais objetivo.¹⁰⁹ Estas constituem não um impedimento, mas os alicerces para o pensamento racional. Como defende o matemático do final do século XIX, Henri Poincaré: a lógica prova o que descobrimos pela intuição. A primeira apenas remove eventuais obstáculos, mas, na verdade, não nos indica o caminho a tomar.¹¹⁰ Ostrower ilustra seu argumento tomando como exemplo as artes plásticas: “O pintor (...) – afirma a autora – (...) pode partir de ideias a respeito de pintura ou de outras coisas, ou pode partir de emoções, das quais nem sempre tem conhecimento consciente (...)”.¹¹¹

Procurando aprofundar tal discussão, buscamos depoimentos originais acerca do que nos falam Robert Root-Bernstein, Michèle Root-Bernstein e Fayga Ostrower. Assim, o baterista Tutty Moreno, como Márcio Bahia, participou deste debate em enriquecedora entrevista também exclusivamente concedida. Ambos oferecem um olhar não menos aguçado do que os autores citados sobre a criação, enquanto exercício da livre intuição, como uma forma de se pensar com o corpo, relatando suas experiências pessoais em diferentes situações de suas carreiras. Em nossa conversa com Tutty Moreno, pedimos, entre outras coisas, que descrevesse o processo de criação espontânea no momento de uma performance. Afirmando-o como muito mais intuitivo do que racional, o músico nos dá o exemplo de uma recente gravação ao vivo que fez para a *TV Fuji*, no Japão, integrando a banda da cantora e compositora Joyce. “(...) Nesse programa, por exemplo: eu fiz coisas que, no dia seguinte, eu quis fazer aquilo, não veio, eu não consegui. Eu não sei como fiz aquela figura em determinado trecho. Não sei. Saiu na hora. É espontaneidade.”¹¹² Tutty ilustra, claramente, o instante da criação como um momento em que não nos encontramos totalmente conscientes do que realizamos.

Ao intuirmos, atuamos impelidos por impulsos, como reitera Igor Stravinsky, citado no trabalho dos pesquisadores Michèle e Robert Root-Bernstein. Para o compositor, a imaginação criativa começaria com um desejo inexplicável: uma “apreensão intuitiva de uma entidade desconhecida, já em meu poder, mas ainda ininteligível”.¹¹³ Barbara McClintock, ganhadora do prêmio Nobel de Medicina, em 1983, relata que “quando você entende o problema de repente, às vezes acontece de você ter a resposta antes de conseguir traduzi-la em

¹⁰⁹ ROOT-BERNSTEIN, *op. cit.*, p. 22.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹¹¹ OSTROWER, *op. cit.*, p. 35.

¹¹² Apêndice B, p. 174.

¹¹³ ROOT-BERNSTEIN, *op. cit.*, p. 14.

palavras.”¹¹⁴ Márcio Bahia nos dá um rico exemplo da atividade de criar ao descrever seus primeiros anos como instrumentista na banda de Hermeto Pascoal. O músico enfatiza a diferença entre o processo de aprendizagem musical do grupo, durante os ensaios, e as situações de livre improvisação, nos concertos. Sua experiência distingue o instante criativo como singular, cujo controle absoluto sobre “quando” e “como” acontece não temos, por escapar à razão.

“E na hora dos shows, ele [Hermeto] falava: ‘Olha, aquilo nós ensaiamos, (...) agora esquece tudo! Alguma coisa que não está dando certo aqui na hora do ensaio, esquece. Na hora de tocar é hora de tocar.’ (...) Eu queria levar aquilo que eu aprendi no ensaio para o palco, mas não é uma coisa que você planeja pra fazer. Você não estuda pra fazer, você estuda pra ter aquilo, e aquilo vai saindo na tua música. (...) Era a hora que ele puxava a gente na intuição. Era pra gente pegar aquilo tudo que a gente tinha aprendido e aplicar na intuição. (...) Mas no palco é que é a hora: ‘Bicho, esquece tudo (...), você aprende isso tudo, eu [Hermeto] te dou isso tudo que é pra você esquecer.’ Olha que legal! É mesmo, você tem que esquecer porque ela [ideia] vai vir intuitivamente, não é racionalmente. (...) O interessante é que todo concerto é diferente do outro. (...) Quando um concerto era demais, acontecia que a gente queria fazer [o mesmo] no outro, dia seguinte, e não conseguia. Era outro erro nosso: querer repetir uma coisa que aconteceu. Não adianta, bicho. Criação? Ou você cria ou não. (...) Acontece no momento, você não pode premeditar (...). A gente fazia um show do caramba, aí, a gente dizia assim: ‘Pô, que resposta que nós temos amanhã.’ Aí, já cortava tudo, só o fato de falar ‘que resposta amanhã...’, no dia seguinte, tocava já um belo show, bacana, mas não chegava aquele auge. A gente não queria perder aquilo, mas aquilo [criação] não é paupável: ou acontece ou não.” (...) Você tem que estudar aquilo tudo pra você esquecer. Porque você não pode lembrar na hora de tocar; você tem que tocar. E as coisas têm que sair normalmente da sua cabeça (...). Isso se chama intuição.”¹¹⁵

Intuir constitui uma resposta a impulsos provenientes de nosso subconsciente, que se manifestam como sensações, cuja função, segundo Claude Bernard, fundador da moderna fisiologia, seria guiar a própria inteligência: “Exatamente como em outras atividades humanas, o sentimento libera uma ação ao propor a ideia que dá um motivo para agir.”¹¹⁶ Para Albert Einstein, sensações íntimas e intuições representariam uma “característica essencial do pensamento produtivo”.¹¹⁷ O físico alemão contribui, de fato, para compreendermos a imaginação criativa como uma forma de se pensar com o corpo, ao relatar ao amigo particular, Jacques Hadamar:

“As palavras da língua, à medida que são escritas ou faladas, não parecem desempenhar papel algum em minha forma de pensar. As entidades psíquicas que parecem servir de elementos do meu pensamento são certos signos e imagens mais ou menos claros que podem ser ‘voluntariamente’ reproduzidos e combinados (...).

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁵ Apêndice A, p. 144 *et seq.*

¹¹⁶ ROOT-BERNSTEIN, *op. cit.*, p. 14 e 15.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

Os elementos mencionados acima são, em meu caso, do tipo visual, e alguns são musculares.”¹¹⁸

Fayga Ostrower, citando este mesmo episódio, chama-nos a atenção para o fato de tanto a fala como a escrita não desempenharem papel algum em um primeiro estágio do desenvolvimento do pensamento de Einstein, assim exposto por ele. Para a autora, ao intuirmos comunicamos conteúdos expressivos diferentes dos códigos linguísticos. A intuição, segundo ela, deve ser entendida como uma maneira de ordenar significados, que antecede construções lógicas verbais; assim fazemos não conceitualmente. Seu exercício constitui a base de todos os processos de criação, através dos quais damos forma a tais conteúdos. “*O processo criativo intuitivo – conclui Ostrower – é sempre de ordem formal*”.¹¹⁹

Para a autora, “o formar é mesmo fazer”.¹²⁰ Tomemos, como exemplo, o trabalho de um escultor: ao modelar a massa, ele interage fisicamente com a matéria em questão. Assim se repete com o músico, ao produzir sons, sentindo a vibração tanto destes, quanto de seu instrumento em contato direto com seu corpo. Tais ações, igualmente a automatização dos movimentos quando tocamos – a interiorização de distâncias ou da relação entre o som de uma tecla ou de uma corda e o dedo correspondente responsável por articulá-las – contêm um significado íntimo para quem as experimenta. Comunicam com o nosso interior e, por isso, podem ser interpretadas como tipos de formalizações. Como reitera Ostrower, “intuindo, procura-se estabelecer relacionamentos significativos – significativos para uma matéria e para nós.” Ela acrescenta ainda que “a forma se caracteriza por sua natureza sensorial”.¹²¹ Concluimos, então, que, se ao intuirmos formalizamos através de ordenações significativas, sua atividade representa, incondicionalmente, uma forma de experimentação com o próprio corpo.

É o que Einstein nos fala ao descrever que seu pensamento traduzia-se em imagens e reações musculares. O exercício imaginativo da criação produz estímulos, sensações físicas em nosso corpo, como afirma o especialista em metalurgia do *Massachusetts Institute of Technology (MIT)*, Cyril Stanley Smith, ao descrever que “o estágio da descoberta”, no decorrer de seu trabalho, “era inteiramente sensual”.¹²² Para o Prêmio Nobel de Química,

¹¹⁸ Carta a Jacques Hadamar *apud* ROOT-BERNSTEIN, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁹ OSTROWER, *op. cit.*, p. 68.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² ROOT-BERNSTEIN, *op. cit.*, p. 17.

William Lipscomb, o pensamento intuitivo é uma experiência sintética e estética. Durante suas pesquisas, o cientista revela ter se surpreendido ao perceber que não só se limitava a pensar indutiva ou dedutivamente, mas também intuitivamente, detalhando que sentia “(...) uma focalização do intelecto e das emoções que era, com toda a certeza, uma resposta estética. (...) Ela se fez acompanhar de um dilúvio de previsões que brotava de minha cabeça como se eu fosse um espectador vendo [o processo] acontecer.”¹²³ Assim também relatou Márcio Bahia, descrevendo os momentos de improviso musical nos concertos: “Mas no grupo (...) eu sentia como se o instrumento estivesse num plano, aqui em baixo, e só música aqui no alto” (mostra com as mãos).¹²⁴

Embora palavras, números, notas musicais e outros muitos meios formais desempenhem papel indispensável para explicarmos um *insight*, este não se manifesta inicialmente através deles. O impulso criativo parte fundamentalmente de emoções, sensações, sentimentos, impressões – formas ainda, em um primeiro momento, não racionalizadas que, no contexto aqui exposto, expressam o exercício da livre intuição. Em consequência disso, o próprio intuir, como acima descrito, constitui uma experiência estética. Se compreendemos a imaginação criativa como meio pelo qual exercitamos a livre intuição, como nos disse Marcuse, cabe-nos aqui concluir ser ela etapa indissociável da experiência estética.

Os exemplos com que ilustramos o argumento de Robert e Michèle Root-Berstein reiteram a inseparabilidade entre corpo e pensamento. Acreditamos ter demonstrado, além da importância da faculdade intuitiva como maneira de produzirmos conhecimento, a condição sensual da atividade criativa – contrariando, assim, a percepção desvalorizadora do campo dos sentidos na cultura ocidental. O colorido do som, tal como a vibração de uma cor despertam o corpo para o pensar. Cheiro, gosto, ruído, textura representam formas intensivas deste modo “muscular” de pensamento. “O artista” – notou o poeta americano e.e. cummings – “não é um homem que descreve, mas um homem que SENTE.”¹²⁵ Criando através da poesia, da pintura, da escultura ou da performance, sentimos o fluir do pensamento, definindo a experiência estética como um momento de se pensar com o corpo.

¹²³ *Ibid.*, p. 16.

¹²⁴ Apêndice A, p. 148.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 19.

3.4 A gratificação e o tempo na experiência estética.

Compreender a experiência estética como uma via de conhecimento implica irremediavelmente condicioná-la à atividade da livre intuição. O instante em que intuímos sintetiza, em uma única ação, apreender, ordenar, reestruturar, interpretar, mobilizando “em nós tudo que temos em termos afetivos, intelectuais, emocionais, conscientes, inconscientes.”¹²⁶ Embora as diferentes formas de se pensar com o corpo acima discutidas se apresentem como momentos necessariamente constituintes da experiência estética, faz-se impreterível reconhecer o papel central da intuição nela, como veículo da imaginação criativa, para reafirmarmos seu caráter fundamentalmente sensual.

Tomando, como exemplo, nossa prática profissional, recordamos que, ao criarmos, tínhamos a forte impressão de sermos conduzidos a um outro estado mental. Sentíamos que, naquele instante, encontrávamo-nos suspensos no tempo; não nos parecia estarmos completamente conscientes de nossas escolhas. Ao improvisar, respondíamos a estímulos, estabelecíamos um outro nível de comunicação com os músicos que conosco ali tocavam. Tal interação, independente da capacidade técnica e intelectual dos instrumentistas, mostrava-se fora de nosso alcance quando tentávamos reproduzi-la intencionalmente, escapando a qualquer tipo de convenção pré-estabelecida em ensaios ou concertos anteriormente tocados – como já confirmou Márcio Bahia. Para Fayga Ostrower, o artista, no instante criativo, “parece impulsionado por alguma força interior a induzi-lo e a guiá-lo, como se dentro dele existisse uma bússola.”¹²⁷ Conclui ainda que, neste momento, atuando intuitivamente, o músico, o pintor, o escultor, o ator experimentam um “sair-de-si”.¹²⁸

De fato, improvisando, tínhamos a sensação de absoluto desprendimento, igualmente descrita por Marcio Bahia, ao nos contar sobre suas performances com grupo de Hermeto Pascoal:

“(...) Com o Hermeto era a sensação de liberdade mesmo, total. (...) A gente entrou em vários momentos assim. Várias vezes. Bicho, que o negócio foi para um campo, era só... A gente transcende, transcende. (...) Você sai fora do corpo. É o que eu gosto de falar, assim... é... Não tem instrumento! É só música.

– Não tem separação entre o instrumento e você, você e o instrumento...

¹²⁶ OSTROWER, *op. cit.*, p. 68.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 71.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 66.

– Nada! É uma coisa só. Eu saio. (...) Mas, quando o grupo todo, bicho, entrava numa frequência, que você viu várias vezes, (...) eu não era baterista, eu era música. A gente vira música. E é só música. Eu não sei o que eu estou tocando (...). Você transcende o instrumento. (...) Você é um instrumento... da música. Você vira um *link* assim muito loco.”¹²⁹

Em várias oportunidades, após uma performance, encontrávamo-nos em um estado de torpor, não podíamos descrever de maneira precisa, ordenada, sucessiva o que ocorrera enquanto criávamos – assim também apontado por Márcio Bahia ao dizer que, depois de uma apresentação, não lembrava, passo a passo, suas ideias, mas apenas “tinha uma noção do que rolava”.¹³⁰ Experimentamos, sim, em diversas ocasiões, um “sair-de-si”. Buscar compreender este fenômeno de forma mais aprofundada é justamente o que propomos nesta altura de nosso debate: o que nos conduz a esta condição? Tentaremos explicar, nas páginas seguintes, que a suspensão do tempo a que nos referimos ocorre em consequência do exercício imaginativo no momento da criação; representa a emergência de uma forma temporal que não mais percebemos como cronológica.

3.4.1 *Freud e a experiência estética*

Recorremos, em alguns trechos deste debate, ao exemplo de uma criança para descrever como, através dos sentidos, ela apreende o mundo que a circunda anteriormente ao desenvolvimento de sua capacidade de conceituar pela fala. As formas mais concretas de percepção constituem, em um primeiro momento da vida, importantes ferramentas de conhecimento. Apertando, mordendo, lambendo, abraçando, respondendo a impulsos sensuais, experimentam não só o que as cercam, mas, simultaneamente, o próprio corpo, assim buscando satisfazê-lo em sua incessante ânsia de prazer. Em tal momento, durante a formação de seu ego – quando ainda não totalmente separado dos objetos externos –, a criança interage com o meio como uma continuação de seu ser.

“(...) Originalmente, o ego inclui todas as coisas; mais tarde, separa um mundo externo de si. Nosso sentimento de ego é, portanto, somente um resíduo encolhido de um sentimento muito mais inclusivo – na verdade, um todo abrangente –, que correspondeu a um vínculo mais íntimo entre o ego e o mundo acerca dele.”¹³¹

¹²⁹ Apêndice A, p. 147-149.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 154.

¹³¹ FREUD, Sigmund. *Civilizations and Its Discontents*. Trad. James Strachey. New York: W. W. Norton, 1962, p. 15. Tradução nossa.

Este primeiro estágio na vida do indivíduo, classificado por Freud de *narcisismo primário*, representa para Marcuse um “arquétipo de outra relação existencial com a realidade”.¹³²

Marcuse, porém, pontua que, segundo Freud, ideias ou percepções elaboradas por nós, residuais de um sentimento de ego primário, seriam também uma extensão ilimitada da psique com o universo. Para Freud, no entanto, o narcisismo não existe, na fase adulta, somente como um comportamento neurótico, mas constitui, na palavras de Marcuse, um “elemento na construção da realidade”.¹³³ Freud contemporiza que sentimentos constituídos no passado, em um momento em que a estrutura do ego ainda não se encontraria em grande parte definida, poderiam ser preservados, coexistindo, no futuro, com um ego maduro.

“Se podemos supor que há muitas pessoas em cuja vida mental este sentimento de ego primário persistiu em um grau maior ou menor, este existiria neles, lado a lado ao sentimento de ego mais contido e mais precisamente demarcado da maturidade, como um tipo de duplicação dele. Neste caso, os conteúdos ideacionais pertencentes a este [sentimento primário] seriam, precisamente, aqueles de ilimite e de vínculo com o universo (...).

Mas teríamos nós o direito de supor a sobrevivência de algo que originalmente se encontrava lá, ao lado do que mais tarde derivou dele? Sem dúvida.”¹³⁴

Ainda no início deste debate, apontamos como origem da supervalorização da razão em detrimento do campo sensual na cultura ocidental a necessidade de transformarmos a natureza como forma de transpor eventuais obstáculos nela encontrados para nossa sobrevivência. Assim fez-se de fato necessário, em determinado momento de nossa evolução, para garantir a preservação da espécie humana. Inicialmente, para Freud, o esforço dirigido pelo homem a esta tarefa teria sua energia extraída dos impulsos sexuais. Estes, uma vez sublimados, serviriam para o cumprimento de funções diversas. O redirecionamento da energia sexual representaria um impedimento à satisfação plena de tais impulsos, o que caracterizaria o trabalho dedicado à transformação do meio como uma atividade inevitavelmente constrangedora. Já citado antes, entretanto, Marcuse nos mostra como, através de construções ideológicas, coercitivas, certa interpretação generalizante da teoria psicanalítica passa a justificar mecanismos repressivos, emergidos de contextos sócio-político-econômicos diversos, no decorrer de nossa história. Marcuse procura desfazer a percepção distorcida de que o constrangimento causado pelo trabalho empenhado para atender

¹³² MARCUSE, *op. cit.*, 1974, p. 168. Tradução nossa.

¹³³ *Ibid.*, p. 173. Tradução nossa.

¹³⁴ FREUD, *op. cit.*, p. 15. Tradução nossa.

às demandas de uma época seria subproduto involuntário e inevitável do processo civilizatório. Diversas imposições sofridas pelo homem ao longo do desenvolvimento material humano difeririam, em número e intensidade, de acordo com cada contexto social.

Percebe-se, porém, como primeiro apontou Marcuse, uma mudança no pensamento de Freud, ao propor, mais tarde, em seu trabalho *Civilization and Its Discontents*, que a energia libidinal direcionada para atividades diversas não se originaria exclusivamente de impulsos sexuais, mas de uma libido deste estágio egóico, narcisístico. Proveria, desse modo, um tipo de energia não resultante de um redirecionamento constrangedor da libido. Tal suposição significa, para Marcuse, reconhecer a existência de uma fonte energética não mais sublimada, livre de qualquer ação repressiva. Seria ela um resquício desta fase primária da estrutura do ego que, coexistindo, como já vimos, com sua constituição adulta, encontrar-se-ia em eterna busca de um retorno à sua condição na infância. Empenharia, assim, todo esforço para compreender o mundo ao seu redor como uma mera extensão de si mesmo.

Freud, em seus estudos, reconhece que, embora o prazer derivado da satisfação de impulsos ainda não racionalizados pela estrutura do ego seja incomparavelmente mais intenso do que o obtido através da sublimação destes, certas atividades humanas, tanto físicas quanto intelectuais, apresentar-se-iam altamente prazerosas. Entre elas, encontrar-se-iam, em um primeiro patamar, atividades ligadas à criação, como uma descoberta científica ou, igualmente, a produção de uma obra artística. Para Freud, entretanto, a fantasia constituiria um veículo cuja capacidade de satisfazer impulsos mostrar-se-ia ainda muito mais efetiva.

O autor, contudo, curiosamente, reserva para o topo desta “hierarquia dos prazeres” o exercício de apreciação da obra de arte. A imaginação, enquanto parte indissociável deste exercício, promoveria um distanciamento com a realidade, através de um estado de ilusão produzido por ela.

“Enquanto este procedimento [criação] mostra já, claramente, uma intenção de tornar a si próprio independente do mundo exterior pela busca de satisfação em processos internos, físicos, o próximo procedimento promove, ainda mais intensamente, tais atributos. Nele, a conexão com a realidade é ainda mais relaxada; a satisfação é obtida através de ilusões que são reconhecidas como tais, sem que a discrepância entre elas e delas com a realidade interfira na satisfação. A região de onde surgem estas ilusões constitui a vida da imaginação; no período em que se deu o desenvolvimento do senso de realidade, esta região era expressamente isenta das demandas do critério de realidade e era reservada para o propósito de satisfazer desejos difíceis de serem realizados. No topo destas satisfações, através da fantasia, encontra-se o prazer [provocado] pelas obras de arte – um prazer que, por

intermédio do artista, torna-se acessível mesmo para aqueles que não são, eles próprios, criativos.”¹³⁵

Transparece, no entanto, neste trecho, a forte influência do pensamento iluminista, representado na filosofia kantiana. Freud reforça a redução promovida por Kant, em que a experiência estética constituiria apenas o exercício de apreensão do “belo”. A satisfação mais intensa de impulsos primários seria obtida pela atividade de reconhecimento de características inerentes à obra de arte que a identificariam como tal. Freud entende que, mesmo não tendo a beleza, aparentemente, utilidade para o homem, ou sua necessidade para a civilização não seja de todo óbvia, o prazer propiciado por ela teria um certo caráter inebriante; nenhuma sociedade, segundo o autor, sobreviveria à sua inexistência. Embora, para Freud, a estética não pudesse, até então, explicar tal fenômeno, sua concepção enquanto ciência que investigaria as condições sob as quais emerge tal conceito de beleza mostra-se um traço ainda mais flagrante das ideias de Kant em seu trabalho.¹³⁶

Algumas observações críticas nos cabe, aqui, agora, fazer. Parece-nos, pelo início do trecho logo acima transcrito, que, para Freud, ao contrário do que defendemos anteriormente, a corrida pela satisfação de impulsos básicos através da atividade imaginativa não promoveria a comunicação entre nossos afetos e o mundo exterior; mas, inversamente, demonstraria uma intenção de desvínculo com este. Segundo Freud, diferentemente da maneira pela qual compreendemos a experiência estética – em que nela interagimos com o meio e, através dela, comunicamos o mundo mais íntimo de nossas paixões –, o exercício imaginativo representado na fantasia significaria, exclusivamente, a busca de prazer na virtualidade da psique. Dessa maneira, entendemos que Freud limita a participação do corpo nela, confinando-o à condição de passividade. Ele não mais se mostra como agente transformador na experiência estética, cuja função passa ao aprimoramento da capacidade cognitiva dos sentidos. Ela não proporcionaria prazer ao corpo pela atuação direta dele na construção de uma nova realidade; porém restringi-se ao exercício racionalizado de reconhecimento enquanto “ciência do belo”. Fica excluído, assim, a criação através da livre intuição.

Embora para Freud o empenho do homem para o desenvolvimento da civilização represente uma fonte de constrangimento, Marcuse aponta que nem todo trabalho seria, de fato, desprazeroso, ou mesmo produto da dessexualização da libido. Existiria, segundo o

¹³⁵ *Ibid.*, p. 27. Tradução nossa.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 29. Tradução nossa.

autor, um tipo de atividade capaz de nos proporcionar alto grau de satisfação libidinal; a saber: a criação artística.

Marcuse nos fala que, no início de nossas vidas, a transição para uma existência regida agora pelo princípio de realidade produziria uma separação e mutilação em nossa estrutura mental. Ainda quando sob o jugo do princípio de prazer, todo o esforço se justificava pela satisfação plena de impulsos básicos. O ego, no primeiro momento de sua formação, encontrava-se totalmente orientado para tal objetivo; compreendia o meio como mera extensão de si, assim como discutimos anteriormente, pronto a satisfazer seus anseios. Uma vez sob a incidência do princípio de realidade, tal embate conduziria ao surgimento de um ego voltado preponderantemente à transformação do mundo exterior. O indivíduo passa, por conseguinte, a atuar guiado pelo ego da realidade, que, em vista dos obstáculos impostos pelo meio, tem como função organizar todo o aparato mental para a transposição de tais dificuldades. Apresenta-se, nas palavras de Marcuse, como “o único repositório de julgamento, verdade e racionalidade”.¹³⁷ Todo esforço empenhado por nós, ainda sob o ego do prazer, na busca pela satisfação plena de impulsos básicos, deve ser redirecionado para um novo modo de compreender e interagir com a realidade.

Entretanto, como já vimos em Freud, um comportamento reminescente de quando ainda nos encontrávamos regidos pelo princípio de realidade sobreviveria a esta nova condição. A fantasia, através da imaginação, como nos diz Marcuse, representaria uma herança deste período, conteria a estrutura e as tendências da psique do momento antecedente à sua organização pela realidade.¹³⁸ O exercício imaginativo constituiria, portanto, para Freud, um veículo através do qual procuramos um retorno a este estágio da vida focada na busca pelo prazer pleno, a um estado do ego quando ambos os mundos, interior e exterior, ainda não se apresentavam completamente distintos. A imaginação, assim, objetiva “a reconciliação entre o indivíduo e o todo (...)”.¹³⁹

É de extrema importância para este debate o caráter não racionalizado da fantasia apontado por Freud. A imaginação, reminiscência de um período em que nos encontrávamos ainda sob o princípio de prazer, permanece inalterada pela realidade: “(...) preserva a memória do passado sub-histórico quando a vida do indivíduo era a vida do gênero, a imagem da

¹³⁷ MARCUSE, *op. cit.*, 1974, p. 142. Tradução nossa.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.* Tradução nossa.

unidade imediata entre o universal e o particular sob as regras do princípio do prazer.”¹⁴⁰ Encontra-se, dessa maneira, protegida da ação do ego da realidade, cuja função é, justamente, garantir a utilização da energia originada de impulsos básicos reprimidos para a transformação do meio através da razão. Ainda, ela vem satisfazer plenamente seus próprios anseios pela concretização de suas verdades e valores também próprios, formalizados na criação artística. Encontra-se aqui a explicação para o caráter sensual, já ratificado por nós, atribuído à experiência estética, cujo objetivo está em comunicar tais conteúdos. A imaginação criativa veiculada pela livre intuição tem como função responder a impulsos sensuais que, como antes afirmamos, buscam, por intermédio do corpo, conectar-se com o mundo exterior. A energia destinada a tal atividade não possui origem constrangedora enquanto resultado do redirecionamento da libido, proporcionando, por isso, intenso prazer ao corpo.

A fantasia, contudo, remete a um estado anterior em que nos encontrávamos ainda sob forte influência do princípio de prazer. Como já abordado, o ego, nesta fase, obstina-se a alcançar o prazer pleno e ininterrupto. Como nos diz Marcuse, no entanto, o tempo apresenta-se como o “inimigo fatal da gratificação prolongada”, neste caso.¹⁴¹ O autor nos lembra que o ideal do prazer está na ausência de tempo.¹⁴² Assim notamos quando interrompemos uma criança ao brincar ou desempenhar qualquer outra ação que lhe dê, naquele momento, intenso prazer. Percebemos o quão absorvida ela se encontra em tal instante, criando as mais astuciosas artimanhas para estendê-lo infinitamente. Marcuse argumenta que, ao contrário do ego, sujeitado ao tempo para realização de seus objetivos, o id, território original do princípio do prazer, mostra-se isento de suas investidas.

3.4.2 *Um tempo “sem números”*

Assim sentimos quando criamos. Buscamos, na experiência estética, a plena gratificação dos sentidos. O tocar, o pintar, o esculpir, o representar relacionam-se com o corpo diretamente. O prazer experimentado no instante criativo transporta-nos, como nos disse Marcio Bahia, logo no início, para um outro “campo”. Vivenciamos este sair do corpo proporcionado pelo fazer artístico. Em tal momento, experimentamos um prazer estético, como fala Michèle e Robert Root-Bernstein, próprio do processo intuitivo no ato da

¹⁴⁰ *Ibid.* Tradução nossa.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 191. Tradução nossa.

¹⁴² O termo “tempo” refere-se aqui a sua forma cronológica.

criação.¹⁴³ Irrompe, deste instante, um novo tempo intensivo, e Tutty Moreno concorda quando o descrevemos como sendo um momento de contingência:

“É isso aí [contingência], pronto. Você falou (risos). Não precisa dizer mais nada. (...) Você não se dá conta disso [tempo], entendeu? Você está tão integrado com a música. [Com] qualquer arte, por exemplo: um pintor, quando ele está criando mesmo, ele se esquece do tempo, o tempo passa... Quando ele acaba aquela sessão, ali, ele nem se deu conta se foi uma hora, duas horas ou três horas. Você estava ali, você “é”. Você está sendo aquilo.”¹⁴⁴

O escritor argentino Julio Cortázar descreve tal momento nas palavras do personagem Johnny, em seu conto *El Perseguidor*, dedicado à memória do saxofonista americano Charlie Parker. Johnny, um músico de jazz americano, depois de transferir-se da “promíscua” Nova York para Paris, vive um dia após o outro, em um quarto de pensão, com sua companheira Dédée, que se esforça para mantê-lo tocando, distante das drogas e do álcool. Na história contada por Cortázar, Johnny, em seu cubículo sujo, desarrumado e escuro, recebe a visita do amigo Bruno, com quem compartilha, regularmente, em suas conversas, sua obsessão pelo tema “tempo”. Retrucando o comentário de Bruno, que diz, em visita ao músico, haver algum tempo, “um mês pelo menos”, que ambos não se encontravam, Johnny se queixa, em tom mal humorado, que este não faz mais nada que contar o tempo – “(...) em tudo, põe você um número.”¹⁴⁵

De fato, como Bruno, em tudo, pomos um número. Em nossa cultura, confinamos o tempo a um encadeamento de eventos que obedecem exclusivamente uma sequência artificial de causa e efeito – artificialidade resultante de uma mudança na percepção do fenômeno tempo, ocorrida na sociedade ocidental. Transformada pelo processo de racionalização desta – assunto que aprofundaremos mais adiante –, tal percepção sequencial, cronológica representa uma redução dos diferentes conceitos de tempo conhecidos pelos antigos gregos.

Em tal sociedade, o termo *khronos* exprimia extensão – contrapondo-se ao *kairós*, que representava um momento qualquer, um “momento oportuno”.¹⁴⁶ Segundo tal conceito, passado e futuro estariam contidos em um longo presente que se estenderia para formar ambos, meros desdobramentos dele. Esta interdependência entre as formas virtuais, temporais

¹⁴³ ROOT-BERNSTEIN, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴⁴ Apêndice B, p. 171.

¹⁴⁵ CORTÁZAR, Julio. *El Perseguidor*. In: _____. *Las Armas Secretas*. Buenos Aires: 1959, p. 33. Tradução nossa.

¹⁴⁶ D'AMARAL, Marcio Tavares. Sobre o tempo: considerações intempestivas. In: DOCTORS, Marcio (Org.) *Tempo dos tempos*, Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 25.

de passado e futuro e o presente palpável demonstra esta relação extensiva, referida acima, e que, ainda hoje, cremos ela abarcar o fenômeno tempo em sua totalidade. Ainda, passado e futuro, então, encontrar-se-iam misturados no presente; neste, as causas, as ações produzidas no passado seriam medidas. Esta condição de constituir no agora esta virtualidade de um momento anterior confere ao presente um caráter de corporalidade – o tempo das incorporações.¹⁴⁷ Segundo o conceito de *khronos*, passado e futuro estariam representados nas paixões – nas memórias, nos sentimentos, nas impressões sensíveis, guardadas em nosso corpo. Seriam, assim, responsáveis por ações de maior intensidade; capazes de subvertê-lo, desvirtuando aquilo que somos enquanto presente. Presente este cuja função limitar-se ia em conter tais forças desestabilizadoras do que aparentamos ser, “de-limitando” qualquer ascendência incontida das formas passado e futuro. O presente, “bom *khronos*”, portanto, opõe-se ao “devir-louco”, “desmesurado”: ao “mau *khronos*” das paixões.¹⁴⁸

Johnny, porém, persistindo em alusões ao tema, fala a Bruno sobre um outro tempo sem números. O músico conta ao amigo que, em certa ocasião, andando de metrô, pôs-se a lembrar de sua infância. Imaginou-se caminhando pelo bairro em que cresceu, via sua mãe, os amigos daquela época, recordava tudo com surpreendente riqueza de detalhes. Assim relata a Bruno, descrevendo cores, pessoas, paisagens, recortes precisos de um passado logínquo. Enquanto que a tudo assistia como se lá estivesse de fato, mantinha-se consciente de onde se encontrava; percebia, por exemplo, em cada parada, o entrar e o sair de pessoas do vagão. Em certo momento, notou estar três estações adiante: embarcara em Saint-Michel, passando por Odéon e, agora, um minuto e meio depois, parava em Saint-Germain-des-Prés. O metrô para Johnny era como um relógio em que as estações representariam os minutos. Como poderia – indaga confuso ao amigo – ter revivido tudo aquilo em tão curto tempo? Histórias que lhe vinham naquele momento, como também aquelas lembradas pelos amigos imaginados que lhe falavam ao pensamento; temas inteiros tocados por músicos, nota por nota. Exatamente tudo aquilo que, se contado detalhadamente, transcorreriam talvez quinze minutos de conversa. Como explicar caberem tais quinze minutos em um minuto e meio? Eis a prova, então, para o músico, da existência de um outro tempo.

Khronos e *kairós* não seriam de fato os únicos conceitos de tempo percebidos pelos gregos. *Aiôn*, para tal cultura, constituiria uma terceira variação: referir-se-ia a um tempo

¹⁴⁷ DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 167.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 168.

desprovido de “estações”, “números”; imbuído de um caráter não mais extensivo, mas intensivo. Definiam-no os gregos como o acaso, um jogo, uma brincadeira de criança:¹⁴⁹ “As recordações – fala-nos Johnny ao reviver a árdua infância de brigas, de pobreza, de fome – são sempre um asco”,¹⁵⁰ mas, desta vez, no trem, davam-lhe prazer. Em *Aiôn*, o longo e espesso presente que se estende formando passado e futuro inexistente. Inversamente, um passado e um futuro atuam, subdividindo, a cada instante, o presente.¹⁵¹ Apresenta-se, assim, como o tempo das paixões, o instante sem espessura ou extensão que subverte o vasto presente. Gilles Deleuze, ao discorrer sobre tal tema, indaga que diferença existiria, então, entre *aiôn* e o mau *khronos*, a que acima nos referimos. O autor argumenta não ser mais futuro e passado que, na realidade, viriam subverter o presente. Tal diferença encontrar-se-ia na distinção entre o “agora” e o “instante”.

Em *khronos*, distinguimos dois momentos constituintes do ser. Em um, encontramos-nos como meros “passageiros”, cientes de cada parada, assim como das pessoas que pelos vagões e plataformas do metrô conosco transitam. Desempenhamos papéis, incorporamos, muitas vezes, uma colagem deles, cuja opacidade não permite que transpareça aquilo que de mais singular contemos, ainda em estado latente, enquanto potência para a construção de novas formas de realidade. É o presente extensivo das “estações” que contém o passado e o futuro das paixões. Contrapondo-se a ele, um outro habita regiões mais profundas, o “devir-louco” que desafia *khronos* em seu próprio domínio: “O devir puro e demesurado das qualidades ameaça de dentro a ordem dos corpos qualificados.”¹⁵² Não pode, entretanto, falamos Deleuze, escapar do presente, pois, ao atingir a superfície, torna-se, nele, “agora”. Só nele pode a subversão do mau *khronos* exprimir-se. Enquanto “agora”, todavia, apresenta-se subvertido por um predicado a ele atribuído pelo movimento captor do extenso presente. Por isso *khronos* é sempre o tempo das “recordações asquerosas”: o tempo das incorporações.

Johnny, entretanto, fala a Bruno sobre um tempo isento das árduas lembranças da infância de brigas, de pobreza, de fome, em que, de fato, quinze minutos de memórias caberiam no minuto e meio percorridos entre as paradas do metrô; ainda, que, segundo Johnny, não pode ser explicado, mas apenas esperar que o experimentemos quando “a bordo do trem”. Este é *aiôn*. Enquanto em *khronos* atuamos como “o músico”, “o amigo de Bruno”

¹⁴⁹ D'AMARAL, *loc. cit.*

¹⁵⁰ CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 38. Tradução nossa.

¹⁵¹ DELEUZE, *op. cit.*, p. 168.

¹⁵² *Ibid.*

ou “o companheiro de Dédée”, *aiôn* mostra-se como o tempo que, como descreve Johnny, “não tem nada a ver conosco”. É, então, “o lugar dos acontecimentos incorporais e dos atributos distintos das qualidades”.¹⁵³ Diferente de *khronos*, indissociável de “Johnnys”, “Brunos” e “Dédées” que o preenchem como causas e matérias, *aiôn* é habitado pelo “instante” que os desconstrói.

Johnny conta ao amigo que quisera ele apenas viver sob este tempo “elástico” – como define Deleuze, que se estende ilimitadamente para ambos passado e futuro. Capaz, ainda, de transportá-lo do enfadonho presente mesurado para um outro tipo de existência: o “lugar” do instante vazio, cuja ausência de um predicado lhe confere a eterna condição de possibilidade.¹⁵⁴ Como aquela mala, descreve Johnny, cujo interior, por mais que puséssemos roupas e mais roupas, pares e mais pares de sapatos, jamais se preencheria completamente – “(...) como eu meto a música no tempo quando estou tocando, às vezes” – conclui Johnny.¹⁵⁵

Este instante vazio, desprovido das qualidades que nos fixam no espaço de *Khronos*, comporta-se como força desestabilizadora do extenso presente cuja condição limitada busca, a todo custo e a cada minuto, definir o ser. “Ser” este inventado pelos gregos como verbo, sustentando, na linguagem, toda percepção que desenvolvemos de nós mesmos. “Ser ou não ser” denota a preocupação que compartilhamos com tal cultura até hoje. Esta forma verbal, nominal, a partir da qual fundamentar-se-iam todas as nossas relações, remete-nos à infinitude do presente limitador, que continuamente sorve, em movimentos opostos, nostalgias, arrependimentos pertencentes ao passado, tanto quanto sonhos e aspirações que habitam o futuro.

A criação, posteriormente, do modo indicativo – “é”, base de toda lógica como elemento mediador do princípio de igualdade – mostrou-se pronta estratégia para retirar o “ser” de seu estado neutro, puro, delimitando-o, necessariamente, por um sujeito e um predicativo. Os gregos buscaram, assim, eximir do extenso terreno do presente aquilo que “não é”. Como nos fala Marcio Tavares d’Amaral: “Em certa medida, o que é também não é,

¹⁵³ *Ibid.*, p. 170.

¹⁵⁴ Esta reflexão remete a Hegel que, ao discutir o conceito de possibilidade, argumenta ser ela, enquanto tal, desprovida de conteúdo. O filósofo, a partir desta explicação, desenvolve para descrever o movimento dialético: esta ausência de conteúdo, definida como momento de negação, seria o impulso para a emergência de predicados – a positividade.

¹⁵⁵ CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 37. Tradução nossa.

e o que não é também é. Pois a grande astúcia grega foi apagar esse *também*, de tal modo que o que seja seja, e o que não seja não seja e não venha importunar o presente.”¹⁵⁶

Tempo das paixões incontidas – “sempre já passado e eternamente ainda por vir”, como nos fala Deleuze –, é *aiôn* que justamente, ao negar o “agora”, possibilita a linguagem desobrigada de significações, produz respostas ainda intraduzíveis em palavras, como apontou Barbara McClintock. Esta linguagem, por tal condição, configura a abertura para os acontecimentos puros; possui sentido antes mesmo de significar: é a linguagem dos signos e imagens visuais, musculares, descritas por Einstein. Permite, desse modo, que o que “não é” passe a ser nela. A linguagem torna-se, então, um instrumento desestabilizador do ser ao retirar dele sujeitos e predicções, removendo-o de sua posição mediadora nas construções lógicas. Ela exprime, portanto, “a existência pura, singular, impessoal e pré-individual (...)”¹⁵⁷ *Aiôn*, assim, representa o tempo não racionalizado, cujo instante vazio subtrai “os números que em tudo pomos”; separa *khronos* da lógica, desmanchando a cronologia de causas e efeitos contidas no extenso presente.

Johnny conta ao amigo Bruno que a música não o tira do tempo, mas o “mete” nele. Ela o poria em um outro, que nada tem a ver com o tempo do relógio. Lembra, então, que, uma vez, seu colega Jim disse-lhe que todos sentir-se-iam assim, abstraídos. Johnny, no entanto, refuta a tese do companheiro músico, explicando a Bruno que não se sentia dessa forma. Não se abstraía enquanto tocava, mas apenas sentia que mudava de lugar.

“É como em um elevador – continuou Johnny –, você está no elevador falando com a gente, e não sente nada especial, e, entretanto, passa o primeiro andar, o décimo, o vinte e um, e a cidade continuou ali embaixo, e você está terminando a frase que havia começado ao entrar, e, entre as primeiras palavras e as últimas, há cinquenta e dois andares.”¹⁵⁸

A música o transportava para um elevador. Um elevador do tempo. Ao tocar, durante a infância, não se abstraía da vida cotidiana, da dura realidade da hipoteca da casa ou mesmo da religião, recorda ele; mas estas passavam a meras vestimentas que não mais usava naquele instante. “Um traje – exemplifica o músico – existe quando eu o ponho, e a hipoteca ou a religião existiam quando terminava de tocar, e a velha [mãe] entrava, com o cabelo

¹⁵⁶ D'AMARAL, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵⁷ DELEUZE, *op. cit.*, p. 170.

¹⁵⁸ CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 37. Tradução nossa.

balançando em madeixas e se queixava de que eu lhe estourava os ouvidos com essa-música-do-diabo.”¹⁵⁹

Johnny assim contradiz Deleuze que nos fala de *aiôn* como o “puro momento de abstração”. A música de fato nos “re- mete” a um outro tempo, ao instante vazio que acima descrevemos. Este representa o acaso, “o que não pode ser”.¹⁶⁰ Estabelece a fronteira, diz Deleuze, “entre as coisas e as proposições”. O instante “pelo qual transpomos ‘possibilidades latentes para o real’”; que insurge o “ser”, fazendo-o abandonar o extenso e estático infinitivo pelo irrequieto, reiterativo gerúndio: pois nele, ao decidirmos “uma pincelada, a exata tonalidade de uma cor, o peso de uma palavra ou uma nota certa”¹⁶¹, estamos – como definiu Tutty Moreno, ao descrever o momento criativo – “sendo”. “O que não é” se constitui neste tempo que o renova incessantemente, reafirmando a singularidade de seu instante como determinativo na constituição da experiência estética. Dessa maneira definiu precisamente Marcio Bahia, ao espessar a impossibilidade de repetir a performance anterior no concerto do dia seguinte.

A música, confessa Johnny a Bruno, ajuda-o sempre a compreender um pouco o tempo. “Bem, não a compreender – emenda o músico –, porque a verdade é que não compreendo nada. O único que faço é dar-me conta de que há algo.”¹⁶² Algo que, inversamente, compreende-nos em seu breve, porém ilimitado, instante. Damo-nos realmente apenas conta deste “*link* muito louco” – como usou Marcio Bahia. *Link* – substantivo inglês que expressa “conexão”, “ligação”, “vínculo” ou, ainda, como verbo, significa “unir” – que de fato nos une ao muito além de nosso entorno; que funde corpos e sons no “*interplay*” – assim tão sinteticamente descrito por Tutty Moreno, ao explicar a sinergia do momento criativo, coletivo:

“Na hora, naquele momento... (...) No momento que você está tocando, você não está..., você está completamente integrado, você está se doando. Quando acaba, é uma felicidade tão grande. É uma leveza, quando você sai, tão grande... É uma coisa tão maravilhosa, é indescritível. (...) É a integração. Aí é que está, você não está tocando pra si, pra mostrar tudo que você faz: você está tocando pra música. O que a música pede você dá, mas dá mesmo! Dá com leveza, com suavidade, com mais

¹⁵⁹ *Ibid.* Tradução nossa.

¹⁶⁰ D'AMARAL, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶¹ OSTROWER, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶² CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 35. Tradução nossa.

agressividade, o que ela pedir naquele momento. (...) É a integração completa na música.”¹⁶³

Aiôn nos “convida” a este “jogo”, a esta “brincadeira” – que os gregos tão perspicazmente relacionaram ao tempo da infância – que nos “re-integra” às coisas, que desmancha o “entre” que separa os dois mundos identificados pelo ego racionalizado. Carlos Calado avança acerca desta integração, em seu livro *Jazz como Espetáculo*:

“Tocar um instrumento é de uma certa forma vestir a primeira máscara. É unir a seu corpo o instrumento, que passa a fazer parte dele, numa atitude muito próxima à do ator que incorpora adereços (uma peruca, óculos, ou uma bengala, por exemplo), que acabam se integrando a constituição física e visual da personagem. Vestida esta primeira máscara, a partir da relação com o instrumento, essa fusão assume tal grau que a platéia tem a impressão de assistir a um ser único, formado a partir dessa junção. Uma característica toda especial do espetáculo jazzístico é justamente possibilitar que se acompanhe esse processo de passagem de um nível mais simples de teatralidade a um outro mais complexo. O estático papel social do *jazzman* é ativado pela relação dinâmica com o instrumento, revelando sua potencialidade de alcançar um nível semelhante ao teatral.”¹⁶⁴

Ora, como então vestir uma máscara durante o instante criativo se, todavia, ao contrário, *Aiôn* desfaz sujeitos e predicativos, como antes afirmamos? Anatol Rosenfeld, discorrendo sobre a construção de um personagem pelo ator, resolve tal dilema, dizendo-nos que:

“(...) O problema que se levanta é: de onde, afinal, tira o ator a imagem humana *concreta* de que o autor apenas lhe pode propor o sistema de coordenadas? (...) No fundo, o grande ator não tem modelo; o texto da peça não o fornece. A “pessoa” que coloca diante de nós e cujo destino podemos viver intensamente graças a identificação, mas que, ao mesmo tempo, podemos contemplar à distância estética, pelo fato de a identificação ser apenas simbólica – esta “pessoa” o grande ator não encontrou em parte nenhuma, a não ser dentro de si mesmo. Disfarçando-se, ele se revela, revelando as virtualidades humanas. Demonstra assim que o ator é o homem menos capaz de disfarçar-se em virtude da ‘porosidade’ do seu corpo à vida íntima.”¹⁶⁵

Aiôn remove, então, as muitas máscaras opacas que nos impõe o presente limitador. Este “ser único” a que se refere Calado não constitui apenas uma “impressão”, como ele descreveu; mas a própria pessoa que, disfarçada, na maior parte do tempo, dentro de nós, transparece desta – tomando emprestada a palavra do mesmo autor – “fusão”. É esta a experiência estética na música: fazendo vibrar, em um único feixe de ondas, o universo

¹⁶³ Apêndice B, p. 170 *et seq.*

¹⁶⁴ CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1990, p. 53.

¹⁶⁵ ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1996, p. 35.

ilimitado das paixões com o mundo concreto dos sons. Ressoa como a melodia emedontradora de Pã, pois reverbera no espaço de *khronos*, fazendo ruir as rígidas estruturas que nos mantêm no “agora”. Evoca este “ser único” que ainda habita o selvagem, o incivilizado – meio homem, meio animal – pois faz ela viver, da flauta encantadora, no breve instante de *aiôn*, “o que não é”.

4 UMA NOVA ECONOMIA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

4.1 Kant e a consciência moderna do tempo

Discutimos, no primeiro capítulo deste trabalho, a construção de um novo sujeito como base para se constituir a consciência que conferiu identidade própria à minoritária, porém emergente burguesia. Esta mudança mostrou-se fundamental para a ascensão de tal classe, confirmando-a, eventualmente, como principal detentora do poder político. O mundo ganhava diferentes contornos, reinterpretado pelo novo olhar do indivíduo burguês. Olhar este que se modificava, condicionado por inúmeras e profundas transformações de ordem econômica, política e social. A relação entre tais transformações e este sujeito se dava, portanto, dialeticamente: enquanto incidiam de maneira categórica na formação deste homem burguês, eram, em contrapartida, precipitadas pela nova percepção espaço-temporal deste olhar que elas próprias ajudavam a construir. Este novo entendimento do espaço e do tempo, embora desencadeado por diversas mudanças concretas originadas na transição da Idade Média para o Renascimento, formalizou-se, de fato, no pensamento iluminista. Kant, seu grande representante intelectual, revolucionou o imaginário da época, ao mudar radicalmente o eixo que sustentava a tradição filosófica no ocidente até então.

Sabemos que a filosofia clássica direcionava todo esforço para a construção de uma consciência capaz de distinguir entre a aparência e a essência de um fenômeno. Tal pensamento entendia este como o sensível, algo constituído na experiência; sua compreensão dar-se-ia nela – *a posteriori*. O conhecimento resultante da experiência, entretanto, limitar-se-ia a aparências, pois ele estaria sempre condicionado por eventuais distorções inerentes ao olhar subjetivo. A essência, em contrapartida, não poderia jamais ser conhecida empiricamente, mas apenas pensada; ela não se apresentaria ao sujeito, uma vez que este, constituído na experiência, emergido da relação com o objeto, definia-se, necessariamente, como empírico. Encontrava-se, em razão desta condição, distanciado da essência, impedido

de compreendê-la. Fazia-se imprescindível, portanto, eliminar qualquer tipo de “deformidade” produzida por ele para se alcançar a verdade, pois, ao superar tal limitação atribuída ao ponto de vista subjetivo, tornar-se-ia possível discernir entre aquilo que aparenta e o que de fato se apresenta como essencial no fenômeno. Dever-se-ia, por conseguinte, remover o sujeito do mundo sensível para que suplantasse o obstáculo das aparências.¹⁶⁶

Este dilema encontrou pronta solução através de Immanuel Kant, que, habilmente, promoveu uma mudança de eixo na filosofia para atingir tal objetivo: da relação conjuntiva aparência/essência para a nova contraposição entre a aparição de um fenômeno e as condições em que ela se dá, formalizando, assim, o campo da Fenomenologia. Concentrando-nos, então, na aparição, transferir-se-ia a um segundo plano a questão de que se o que captamos de fato representa a essência do objeto. Enquanto antes questionava-se se aquilo percebido seria ou não a verdade do fenômeno – o que se apresenta encoberto pelas aparências–, o novo foco na aparição centrava-se, preponderantemente, nas condições em que ela aconteceria.

Não podemos nos esquecer que a determinante característica empírica do sujeito – assim compreendida pela filosofia clássica – limitava a experiência segundo a posição dele, tornando-a, assim, singular. Lembramos, porém, como já discutido no início de nosso debate, a importância de se atribuir um “elemento comum” que identificasse os indivíduos a partir do novo homem burguês, referência para o modelo social em gestação a partir do final da Idade Média. A habilidosa manobra de Kant buscou, claramente, construir este novo tipo de sujeito que, “livre” da determinação de seu “olhar deformador”, passou a constituir tais condições sob as quais o fenômeno surge.¹⁶⁷ Para isto, no entanto, dever-se-ia removê-lo das limitações do mundo sensível, transferindo-o para o “isento” domínio da razão. De que maneira, então, fazê-lo?

Identificar as condições de aparição de um fenômeno implicaria a existência de categorias comuns a todos eles. Elas seriam predicados universais e necessários a toda experiência possível, que existiriam, portanto, *a priori*.¹⁶⁸ Aquilo que aparece, todavia, assim o faz, irrefutavelmente, em um espaço e um tempo. Ambos e as categorias, por conseguinte, constituiriam formas anteriores a qualquer experiência, sob as quais um fenômeno necessariamente apareceria. Espaço e tempo seriam, então, as formas de apresentação dele,

¹⁶⁶ DELEUZE, Gilles. *Kant y el tiempo*. Trad. Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2008, passim.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 24.

enquanto as categorias, as de representação. As duas não se reduziriam à percepção de um sujeito empírico. Tornava-se fundamental a produção de um outro tipo de sujeito que não circunscreveria a experiência a seu olhar limitador; que se apresentasse como a “unidade de todas as condições sob as quais algo aparece.”¹⁶⁹ Tal síntese encontrar-se-ia na forma do *sujeito transcendental*, não mais responsável pelas ilusões das aparências.

Não haveria essências por trás da aparição, como nos lembra Deleuze, mas apenas as condições em que ela se dá; a saber, espaço e tempo e as categorias. Estas seriam as dimensões deste novo sujeito que condicionaria o evento desta aparição a um eu empírico. O primeiro, todavia, não seria o mesmo que este, mas universal e necessário a toda aparição. Conteríamos em nós, sujeitos empíricos, este outro transcendental que nos possibilitaria, através do exercício da intuição, apreender o “belo”.

Como discutido no primeiro capítulo deste trabalho, para Kant existiriam dois tipos de conhecimento: *puro* e *empírico*. O *Juízo* seria a faculdade de conhecimento que conteria os princípios determinantes do *sentimento de prazer e desprazer*, elemento mediador entre a *faculdade-de-conhecimento* e *faculdade-de-desejar*. Circunscreveria um fenômeno particular sob leis universais. Na filosofia, fala-nos Deleuze, haveria duas formas diferentes de juízo: *analítico* e *sintético*. O primeiro enunciaria predicados já contidos no próprio sujeito, antecedendo a experiência – *a priori*. O segundo combinaria conceitos heterogêneos, limitando-o ao âmbito dela; portanto, *a posteriori*. Kant, todavia, elaboraria um terceiro tipo: o *Juízo sintético a priori*. Neste, a relação entre conceitos heterogêneos não se daria empiricamente. O que, então, possibilitaria a síntese de dois fenômenos distintos, constituída fora da experiência?

Tal evento mostrar-se-ia possível somente se constituído sob condições que isentariam, em um primeiro instante, tais conceitos de suas atribuições. Excluir-se-iam, conseqüentemente, as categorias, pois, embora universais e necessárias a qualquer fenômeno, ainda assim confeririam a eles algum predicado. Fazia-se fundamental, portanto, reconhecer a existência de formas que, não reduzíveis a conceitos, satisfizessem tal exigência. Seriam essas, por conseguinte, as formas de apresentação do fenômeno: tempo e espaço funcionariam, nas palavras de Deleuze, como a “solda” entre dois conceitos heterogêneos; a união entre dois fenômenos que não se apresentam contidos um no outro tornar-se-ia possível

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 28. Tradução nossa.

uma vez que estes se encontram primeiramente determinados por tais formas. Dessa maneira, conclui Deleuze: “(...) o que subentende a relação necessária entre os conceitos é um conjunto de determinações espaço-temporais através das quais um dos conceitos é posto em relação necessária com o outro.”¹⁷⁰

Entendemos que o que aparece assim acontece imediatamente em um espaço e um tempo. Os conceitos, alerta Deleuze, atuam apenas como mediadores deste aparecer, provêm uma unificação ao remeterem-se uns aos outros. Os fenômenos, no entanto, são dados no espaço e no tempo; caracterizam-se, portanto, como “formas de imediatez”. Definir-se-ia a intuição, segundo o pensamento kantiano, em contrapartida, como o imediato. Ela, continua Deleuze, “(...) é precisamente a apresentação (...)”. Segundo ele, as formas de aparição do fenômeno – tempo e espaço – representariam, para Kant, “formas da intuição”. Estas possibilitariam exclusivamente a apreensão daquilo que nelas se dá, representando, dessa maneira, as formas de nossa receptividade. Difeririam categoricamente dos conceitos, segundo o pensamento kantiano, que manifestariam, em contrapartida, nossa espontaneidade, nossa atividade.¹⁷¹ Não produziriam, entretanto, como exposto no início deste debate, nenhum tipo de conhecimento.

O novo homem burguês passou a se reconhecer neste novo sujeito transcendental: nesta capacidade de “receber” aquilo que lhe é dado em um tempo e um espaço, que se mostrava, agora, definitivamente, inerente a ele.

As reflexões de Kant acerca da faculdade de intuir deixaram um relevante legado ao homem moderno. Este importante intelectual do período ainda pré-burguês conferiu *status* filosófico a uma nova percepção espaço-temporal que se constituía a partir do fim da Idade Média. Ao identificar espaço e tempo como formas não reduzíveis a conceitos, o filósofo conferiu-lhes certa condição “vazia”.¹⁷² Ambos, em um período anterior, apresentavam-se particularmente regidos por eventos referidos ao meio. As mudanças de estações, os movimentos planetários, os festivais e ritos consequentes desses e encenados pelo grupo, assim como as atividades de subsistência exercidas em diferentes épocas do calendário, davam significado não só ao espaço social como igualmente ao tempo. Conduziam este, conferindo-lhe a característica “circular”. Tal forma cíclica explicava-se pelo

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 36 e 37. Tradução nossa.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 41, *passim*.

¹⁷² Não confundir com o tempo *Aiôn*, explicado anteriormente. Aqui, referimo-nos à percepção do tempo cronológico que toma a forma linear, ao devincular-se das atribuições conferidas à ele pelo meio.

condicionamento do fenômeno tempo pela natureza; implicava sua subordinação “à mudança, ao movimento, ao curso do mundo.”¹⁷³

Kant veio estabelecer uma consciência moderna do tempo em oposição à noção antiga. Este novo caráter “vazio”, a que nos referimos logo acima, desatrelou-o de suas significações. Não mais se mostrava subordinado, portanto, à natureza, que passava, agora, ao jugo deste novo tempo que, como descreve Deleuze, despregava-se de seu eixo e assumia sua forma “estendida”. Forma esta linear, que possibilitava a criação de um “antes” e um “depois”, separados por uma cesura; como define o filósofo: um *presente puro*. O pensamento iluminista, através de Kant, veio legitimar, filosoficamente, esta nova concepção.

“Com Kant se produz uma novidade indescritível – conclui Deleuze. É a primeira vez que o tempo se liberta, destende-se, deixa de um ser um tempo cosmológico ou psicológico – pouco importa que se trate do mundo ou da alma –, para ocorrer um tempo formal, uma forma pura desenrolada. E isto vai ser para o pensamento moderno um fenômeno de uma importância extrema.”¹⁷⁴

4.2 Transformações espaço-temporais na formação da sociedade burguesa

Sabemos que o planejamento urbano, como hoje o testemunhamos, voltado para atender às complexas exigências de uma forma de vida altamente racionalizada, não fora conhecido, na Europa, antes da emergência da burguesia. Como veremos adiante as transformações da vida social, iniciadas por volta do século XVI, que participaram do longo processo de formação do estado moderno, intensificaram-se concomitantemente à ascensão de tal classe. A complexidade das relações entre indivíduos que se constituíram durante este extenso período desencadeou a gradativa racionalização da sociedade que hoje chamamos de ocidental – assunto que aprofundaremos mais à frente. Como acabamos de expor, não ficaram isentas destas transformações, obviamente, as percepções de espaço e de tempo compartilhadas na época; mas, ao contrário, achavam-se em seu epicentro, abalando todo modo de vida antigo. Novas construções de ambos os conceitos se infundiram na vida cotidiana aos poucos, condicionando sua profunda reestruturação.

Este câmbio simultâneo de apreensão do espaço e do tempo não nos causa espanto hoje, pois, como já conhece o pensamento moderno, não constituem fenômenos

¹⁷³ DELEUZE, *op. cit.*, 2008, p. 48. Tradução nossa.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 42. Tradução nossa.

independentes.¹⁷⁵ Esta nova ordem epistemológica que se instaurava, todavia, foi – segundo David Harvey, em seu trabalho *The Condition of Postmodernity* – impulsionada, assim como as demais mudanças antes abordadas, por transformações de caráter econômico iniciadas ainda na Idade Média; fato que consideramos oportuno aprofundar.

Para Harvey, um novo entendimento espaço-temporal começa a se formar, nessa época, suscitado pelo crescimento da atividade comercial, que, aos poucos, extrapolava os limites territoriais que até aquele momento a circunscreviam. Este incremento do comércio, assim provocado pela expansão da agricultura na Europa ocidental – como fala Samuel Sérgio Salinas, em seu livro *Do Feudalismo ao Capitalismo: transições* – desempenhou importante papel para a formação do conceito de valor de troca no ideário da época. Tal fenômeno incitou a diversificação de mercadorias, assim como a necessidade da universalização da moeda.¹⁷⁶ O aumento da circulação monetária em um maior âmbito exerceu influência notável para o surgimento de uma nova percepção de tempo e de espaço: tornou-se impreterível otimizar o uso de ambos para a realização eficiente dos negócios da emergente classe de mercadores.

Harvey argumenta que a representação de certo objeto ou espaço, segundo o olhar medieval, orientava-se pela crença de que poder-se-ia demonstrá-los a partir de impressões retidas através da interação sensível do indivíduo agente com eles.¹⁷⁷ Uma ilustração devia apresentar os diversos ângulos do objeto retratado e não sua imagem total, apreendida de um único ponto de vista. Desse modo mostram-se as gravuras que descrevem cenas cotidianas da época, dispondo, em suas composições, o conjunto dos momentos ocorridos durante a passagem abordada. Esta forma representativa descreve o caráter estático da sociedade feudal que, ainda orientada por um tempo “circular”, fragmentada em seu território e desarticulada politicamente, começava a sofrer com as pressões impostas por mudanças na esfera econômica. A expansão do comércio exigia o conhecimento cada vez mais preciso e abrangente de grandes extensões de terras, o que abriu caminho, eventualmente, para conquistas ultramarinas. Tornou-se urgente representar o território, de forma simbólica, segundo uma nova visão ampla e diferenciada mais próxima da forma como o mundo se mostrava aos nossos olhos. Este “olhar” distinto, que acompanhava transformações de

¹⁷⁵ Por este motivo, no decorrer de nossas explanações, tomamos emprestado, em alguns trechos, o conceito *espaço-tempo*, utilizado por David Harvey em *The Condition of Postmodernity*.

¹⁷⁶ SALINAS, Samuel S. *Do feudalismo ao capitalismo: transições*. São Paulo: Atual, 1996, p. 40.

¹⁷⁷ O deficiente visual é capaz de desenvolver uma consciência das formas e dimensões de um espaço, muitas vezes, simplesmente pelo ato físico de movimentar-se nele.

diferentes ordens e se constituía dialeticamente, aos poucos, a partir do fim da Idade Média, substituiu a antiga forma de representação do espaço baseada na relação estética¹⁷⁸ do sujeito com ele.

Testemunha-se, no período renascentista, a incidência de uma nova percepção espacial racionalizada, fundamentada na perspectiva geométrica. A representação em mapas – cada vez mais elaborados a partir do perspectivismo – dos vastos territórios pouco a pouco conhecidos possibilitou-nos enxergar o mundo como um grande vazio a ser conquistado. Este uso matematicamente elaborado da perspectiva não só na cartografia, mas igualmente em pinturas representava o surgimento de uma nova forma individualizada de se compreender a vida e, conseqüentemente, o espaço. Forma esta cujo caráter etnocêntrico o homegeneizou, reificou-o, passando a apreendê-lo como algo suscetível à dominação pelo homem, assim abrindo caminho para a afirmação do conceito de propriedade privada que conhecemos hoje.

De acordo com Donald M. Lowe, em *History of Bourgeois Perception*, durante o Renascimento, todavia, a aplicação da perspectiva se restringiu majoritariamente à composição simétrica e proporcional nas construções citadinas. Seu uso, no entanto, conferia, aos poucos, movimento ao espaço medieval, sinalizando um novo ritmo que se sobrepunha ao da vida agrária, provocado pela crescente circulação do comércio. O incremento desta atividade puxou o “fio” do tempo, em cujo desenrolar de seu “novo” desfizeram-se as significações simbólicas de seu ciclo.

As cidades ganharam novos contornos durante os séculos XVII e XVIII a partir das transformações que aquela percepção renascentista não parou de sofrer: a perspectiva geométrica torna-se um importante instrumento para a legitimação política do espaço, sendo amplamente utilizada pela Igreja e a monarquia em suas edificações, objetivando construir subjetividades afirmativas dos ideais de monumentalidade e poder infinito. A organização política do espaço, neste período, todavia ainda não se encontrava totalmente subordinada ao domínio da razão objetiva, e a concessão do poder norteava-se segundo prerrogativas conferidas por Deus ou de acordo – exclusiva e rigorosamente – com a origem social de cada indivíduo.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Aqui referimo-nos à estética como um veículo da experimentação com o meio, como já discutido.

¹⁷⁹ LOWE, Donald M. *The History of Bourgeois Perception*. Chicago: University of Chicago, 1982, p. 63 e 67.

Tais prerrogativas, no entanto, mostraram-se frágeis diante das forças econômicas e demográficas, invisíveis aos olhos da maioria, que, paulatinamente, transformavam o espaço no período pré-industrial. Reelaborava-se, pouco a pouco, estreita relação deste com o poder, e novos mecanismos procuravam legitimá-lo politicamente. Surgia a crítica que reconhecia a viabilidade de politização do espaço autorizada por um contrato social, abalando os alicerces da antiga hierarquia monárquico-aristocrática. A transição entre regimes de autorização do território, todavia, obviamente não aconteceu de forma instantânea. O modo antigo de outorga de poder encontrou-se vigente, inabalado pela racionalidade de tal contrato social, até a profunda transformação da sociedade provocada por ambas Revolução Francesa e Industrial; que promoveram a mudança definitiva das formas de legitimação política do espaço, próprias ao modelo social burguês.¹⁸⁰ Cabe-nos resalvar que, da mesma maneira, deu-se com a apreensão do fenômeno tempo: sua percepção linear ainda não havia sido, entre os séculos XVII e XVIII, totalmente incorporada pela sociedade da época.¹⁸¹

A revolução espaço-temporal iniciada ainda no Renascimento proveu sólido alicerce ao projeto de modernização iluminista. Tempo e espaço não mais seriam organizados para – tomando emprestadas as palavras de Harvey – “refletir a glória de Deus”, mas afirmar o novo sujeito burguês imbuído de uma consciência e de uma vontade fundamentadas no ideal de liberdade absoluta. Esta, todavia, manifestava-se, como já discutimos no primeiro capítulo de nosso trabalho, pela dominação da natureza pelo homem. A visão amplificada, que passou a abarcar grandes territórios explorados pela expansão da atividade comercial iniciada na Idade Média, transformara-se, então, no novo olhar “voraz”, burguês, que enxergava todo espaço como “natural”, à espera de sua conquista e ordenação racional.¹⁸²

O pensamento iluminista começou a compreender a organização espacial como – lembra-nos oportunamente Harvey – um fenômeno de ordem política e econômica. Impulsionado por forças econômicas, um novo condicionamento das cidades significou um contundente golpe no Absolutismo, ao possibilitar maior mobilidade dos indivíduos, desmantelando, aos poucos, a estrutura hierárquica a partir da qual autorizava-se o espaço até antes da ascensão da burguesia ao poder. Enquanto que a democratização dos entornos citadinos propiciava o surgimento de lugares abertos ao emergente público burguês – entre eles, cabe lembrar, o teatro de ópera –, tal movimento, por outro lado, contribuiu para

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 64.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² HARVEY, David. *The Condition of the Postmodernity*. Oxford: Blackweel, 2006, p. 249.

consolidar as relações sociais capitalistas, através da legitimação do espaço como mercadoria, possível somente, como já pontuamos, com a abstração de seu conceito.

Certa ênfase no planejamento urbano, iniciada no final do século XVIII, passou a se justificar segundo novas necessidades impostas por relações de trabalho que se modificavam ainda mais relevantemente por volta da Revolução Industrial. Tal revolução significou um aumento contínuo e rápido da produtividade, insuflado por um avanço tecnológico que se dava dialeticamente – assim como provocou o crescimento da produção, a mesma necessidade de aumentá-la cumulativamente condicionou novas descobertas para atenderem ao fim proposto. As antigas oficinas de manufaturas cediam lugar às fábricas, substituição esta provocada pelo custo das novas tecnologias que determinavam a produção em larga escala.

Em lugar da força física, a apropriação dos meios de produção por um grupo restrito tornava-se um mecanismo coercitivo sobre a grande massa de novos assalariados que se formava. Com o intrincamento da malha social testemunhado neste período, à medida que as interações em seu seio se mostravam mais complexas, fez-se imprescindível um controle mais intenso sobre os impulsos individuais. Esta contenção procurava responder às demandas de um novo modo de produção que permearia, aos poucos, profunda e abrangentemente, cada instante da vida. Ela objetivava modelar o indivíduo para o desempenho de novas formas de produção precisamente controladas.¹⁸³ Era definitivo “forjar” uma nova classe disciplinada e coordenada de trabalhadores; indivíduos arregimentados para exercerem uma nova função que exigia um tipo de adestramento prévio – cada vez mais incisivo e constante – que buscava otimizar o uso do tempo e do espaço para satisfazer novas demandas de produtividade.

Como abordamos no início deste debate, ao citar Marcuse, da necessidade de um desempenho útil segundo as novas relações de produção, emerge um tipo de disciplinamento cujo caráter repressivo, todavia, despersonalizou-se na constituição de uma nova percepção espaço-temporal. O Capitalismo afirmava-se a partir do que David Harvey vê como o mais original no pensamento iluminista: ter construído uma consciência que reconheceu a racionalização do espaço e do tempo como premissa fundamental para a instauração e o fortalecimento de uma nova forma de poder político.¹⁸⁴ O justo controle de ambos justificou-

¹⁸³ ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador, Volume 2: Formação do Estado e Civilização*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 253. Aprofundar-nos-emos nestas questões mais adiante, em nosso debate.

¹⁸⁴ HARVEY, *op. cit.*, 2006, *passim*.

se enquanto indispensável para a confirmação deste poder, cuja sobrevida – que mais tarde mostrar-se-ia oscilante – fundeava-se na contínua expansão do capital.

Um novo ritmo, provocado por tais mudanças de ordem econômica, inscrevia-se no espaço urbano, regendo a vida de toda sociedade. Impunha, dessa maneira, um disciplinamento que, aos poucos, inscrevia-se no cotidiano da época, produzindo novas formas de subjetividade. A reorganização espacial – diz-nos Harvey seguindo os *insights* de Foucault – significou a reelaboração das estruturas através das quais o poder social se expressa. O adestramento da vida pela transformação do espaço encontrou, na fragmentação deste, seu método mais eficaz. Exerceu-se através do que Foucault chamou de “regra de localizações funcionais”, passando a codificar, segundo o autor, “um espaço que a arquitetura deixava geralmente livre e pronto para vários usos”.¹⁸⁵ A arquitetura, portanto, ainda de acordo com Foucault, passou a operar para transformar os indivíduos, agindo sobre os que abrigava, como um instrumento para o domínio de seu comportamento; novamente nas palavras do autor, reconduzindo até eles “os efeitos do poder”, oferecendo-os a um conhecimento, modificando-os.¹⁸⁶ Construía, então, novos lugares “para satisfazer não só à necessidade de vigiar, de romper as comunicações perigosas, mas também de criar um espaço útil.”¹⁸⁷

O tempo, concomitantemente ao contorno urbano que transmudava conformado com as novas relações de produção, acompanhou-o: distendeu-se sobre a linha reta da perspectiva geométrica que, aos poucos, modificara o espaço. Seu disciplinamento – que começou a aparecer ainda no período Elisabetano, com a imposição do aumento da carga horária de trabalho aos camponeses recém-expropriados violentamente de suas terras – intensificou-se justamente com a Revolução Industrial.¹⁸⁸ A nova forma de poder que se afirmava, compartimentada no espaço urbano, buscava, como apontou Foucault, otimizar o tempo, capitalizar cada instante da vida. Capitalizá-lo, entretanto, implicou a boa otimização do funcionamento individual. Não bastava apenas o incremento do número de horas, mas o eficiente emprego de cada minuto; a qualidade do tempo passou a acompanhar seu empenho

¹⁸⁵ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 123.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 144.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 123.

¹⁸⁸ HARVEY, *op. cit.*, 2006, p. 230.

quantitativo.¹⁸⁹ Respeitando esta indispensável premissa, os novos mecanismos disciplinares agiam de maneira incisiva sobre o corpo, pois tinham “(...) como função maior ‘adestrar’; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor.”¹⁹⁰ A otimização do tempo, como notou Foucault, adviria do bom emprego do corpo neste novo espaço.

O indivíduo, assim, era atravessado por este novo poder, cuja repressão imposta ao corpo o submetia a um tipo de disciplinamento que, embora não exercido necessariamente pela violência, mostrava-se ainda mais efetivo por sua capacidade de imiscuir-se na subjetividade humana. Incute-se, nela, este novo ritmo que precipita a construção de estratégias de adequação do indivíduo a ele. Como notou Foucault, desta forma, o tempo, juntamente com os minuciosos mecanismos de controle deste novo poder, penetra no corpo.¹⁹¹ Diz-nos, então, ele:

“Mas o corpo também está diretamente mergulhado num campo político: as relações de poder têm alcance imediato sobre ele: elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitando-no [sic] a trabalhos, obrigando-no [sic] a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à utilização econômica; é numa boa proporção como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. Essa sujeição não é obtida só pelos instrumentos de violência ou da ideologia; pode muito bem ser direta, física, usar a força contra a força, agir sobre elementos materiais sem no entanto ser violenta; pode ser calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser sutil, não fazer uso de armas nem do terror, e no entanto continuar a ser de ordem física.”¹⁹²

As antigas formas repressivas despersonalizaram-se – evocando novamente Marcuse – neste novo espaço-tempo. Os recém-criados mecanismos disciplinares, todavia, impuseram uma ideia de temporalidade já não mais cíclica, mas – contribui Foucault – que corre

¹⁸⁹ Marx apontou esta mudança de relação de produção, que não mais se restringia a explorar a força de trabalho apenas pelo aumento do número de horas, mas investia, agora, na utilização desta força de maneira mais eficiente, como definitiva para caracterizar o modo capitalista. Através da otimização do tempo viabilizada pela implementação de novas tecnologias, o capital extrai o que Marx chamou de mais-valia relativa; diferencia-se da mais-valia absoluta, proveniente do simples aumento da carga horária do trabalhador. Lembramos, no entanto, que um método não substitui o outro, mas são implementados como formas concomitantes para expandir a mais-valia.

¹⁹⁰ FOUCAULT, *op. cit.*, p. 143.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁹² *Ibid.*, p. 28.

linearmente: “um tempo social de tipo serial, orientado e cumulativo (...)”, buscando-se, então, administrá-lo para, assim, torná-lo o mais útil possível, o mais lucrativo.¹⁹³

4.3 A modelação do superego na formação do Estado Moderno

A repressão despersonalizou-se com o intensificar gradativo dos processos de civilização e racionalização da sociedade ocidental, a partir do século XVI, precipitado pelo intrincamento das relações sociais. Assistiu-se, com o incremento e expansão da atividade comercial no ocidente, à intensificação das redes de relacionamento tanto individuais como interterritoriais. Gerou, entre outros fatores, o aumento da divisão de funções e, conseqüentemente, um crescimento da interdependência e da competição entre seus indivíduos, no espaço social, sem precedentes na História. Tais transformações imprimiram um novo ritmo à vida. Exigiram uma “alocação exata do tempo”; impuseram às pessoas o adiamento da satisfação de suas “inclinações momentâneas” em prol das necessidades oriundas destas novas relações que se estabeleciam. Fazia-se, aos poucos, cada vez mais imprescindível a “sincronização da conduta humana em territórios mais amplos” e a constituição de um “espírito de previsão no tocante a cadeias mais longas de ações como jamais haviam existido”.¹⁹⁴

A compreensão da vida a partir da relação causa e efeito se apresentava como um desdobramento da divisão temporal passado e futuro, resultante da nova percepção linear do tempo. Representou uma importante mudança de comportamento da época: “a ampliação do estado mental além do momento presente”.¹⁹⁵ Passava-se a enxergar o futuro como algo antecipável, controlável – o que não somente alicerçou o capitalismo produtivo, mas também consitui, ainda hoje, a força propulsora do atual regime de acumulação flexível, baseado no mercado de capitais.¹⁹⁶

Norbert Elias assere que os processos de civilização e racionalização da sociedade não representaram produtos de uma ação elaborada e calculada a longo prazo. Ambos os

¹⁹³ *Ibid.*, p. 136.

¹⁹⁴ ELIAS, *op. cit.*, p. 207.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 198.

¹⁹⁶ HARVEY, *op. cit.*, 2006, p. 252. A questão da antecipação, abordado por Harvey, foi também muito bem apontado pelo psicólogo Adailton Clélio Moreira de Mello, em sua pesquisa sobre o comportamento de profissionais do mercado de capitais. Além disso, como já citamos, o tempo passa a ser um fator central em todos os níveis da produção capitalista. Paul Singer cita o exemplo do ofício de tecelão, cujo tempo para sua aprendizagem fora reduzido de tal maneira a ponto de ser executado por adolescentes de 15 anos, na nova fábrica. (SINGER, Paul. *A Formação da Classe Operária*. São Paulo: Atual, 1994, p. 33.) Sobre o mercado de capitais, discutiremos sua influência no comportamento de nossa sociedade mais adiante.

fenômenos – avalia o autor –, embora provocados por uma série de fatores que fogem a qualquer controle individual ou coletivo, ainda assim não ocorreriam sem a existência de um “tipo específico de ordem”.¹⁹⁷ A exclusão de comportamentos que representam iminente risco para a convivência e coesão social busca, dessa forma, estabelecer certa ordem que garanta a sobrevivência de uma cultura. Surgem, então, dispositivos que procuram disciplinar os indivíduos de acordo com normas de comportamento que assegurem tal objetivo. Estes dispositivos, progressivamente interiorizados, ganham a condição de um firme autocontrole que passa a regular intensamente toda a vida instintiva e afetiva de maneira cada vez mais estável, uniforme e generalizada.¹⁹⁸ A racionalização não se limitou meramente à organização da produção ou redimensionamento do espaço, mas objetivou também, e principalmente, segundo Elias, a transformação dos modos de conduta de certos setores.

As mudanças das relações de produção que caracterizaram a passagem da Idade Média à Modernidade tiveram reconhecida influência na modelação do comportamento. Explica Norbert Elias que, a partir do século XVI, as cadeias de dependência entre os indivíduos, que os atravessavam na vida social, ao tornarem-se mais densas e longas, acarretaram um aumento da compulsão para o autocontrole.¹⁹⁹ Este passou a ser mais rigoroso à medida que o número de funções na organização social se multiplicou, assim como a quantidade de pessoas com que cada cidadão deveria sincronizar suas atitudes. As pulsões manifestadas pelos homens fizeram sentir seus efeitos ainda mais extensamente na malha social em consequência das intrínsecas cadeias de relações estabelecidas em seu âmbito. Todos estes fatores compeliavam os indivíduos a eliminarem comportamentos incompatíveis com os novos padrões da organização social emergentes, além de reforçar o autocontrole.²⁰⁰

Assistia-se, ao cair da Idade Média, à gradativa monopolização da força física pelo Estado e à “crescente estabilidade dos órgãos centrais da sociedade”.²⁰¹ Aos poucos, o poder econômico como forma de coerção, através da apropriação dos meios de produção, substituiu a violência como mecanismo legítimo de controle, que foi transferida ao domínio exclusivo do Estado, que, imbuído de tal autoridade, passou a atuar como poder fiscalizador e mantenedor da sociedade “civilizada”, paralelamente ao autocontrole assimilado e exercitado por cada cidadão. “A violência física – afirma Elias – é confinada aos quartéis, de onde

¹⁹⁷ ELIAS, *op. cit.*, p. 193.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 194.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 245.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 207 e 208.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 197.

irrompe apenas em casos extremos, em tempos de guerra ou sublevação, penetrando na vida do indivíduo”.²⁰² O monopólio da força física atuou para que o jogo de poder na sociedade da corte absolutista passasse a depender da reflexão contínua, da capacidade de antecipação, de cálculo, da “regulação precisa e organizada das próprias emoções”, do conhecimento dos campos humanos e não-humanos.²⁰³ Ele também foi responsável por um tipo de autocontrole, como classifica Elias, “desapaixonado”. Nota-se, assim, uma clara correspondência entre a agência controladora formada como parte da estrutura da personalidade individual e a constituída nas instituições sociais. A contenção de impulsos buscou minimizar as inconstâncias de conduta no espaço social, assim como reduzir “a carga afetiva de toda autoexpressão”.²⁰⁴

O “adestramento” desta nova sociedade, viabilizado pela contenção e modelação dos impulsos afetivos e a monopolização da força física pelo Estado moderno, veio promover a interiorização de conflitos. Paixões antes externadas no espaço social passam a travar suas lutas, não menos intensas, dentro do indivíduo contra os próprios mecanismos de autocontrole incorporados e desenvolvidos por ele. Tais embates nem sempre apresentam desfecho satisfatório, tornando, frequentemente, o “desempenho das funções sociais ainda mais difícil, se não impossível.”²⁰⁵ Intensas pressões internas – sob a forma de hábitos automatizados, e externas – exercidas pela intrincada malha social impuseram limitações à satisfação das inclinações e impulsos dos indivíduos.

4.4 A introspecção no século XIX

O surgimento de novos padrões comportamentais, alavancados pelas transformações ocorridas na sociedade, não se restringiram apenas à vida da corte, a partir do século XVI, mas mostraram-se, gradativamente, influentes nos hábitos dos principais grupos de classe média que surgiam. Tal fato demonstra, nas palavras de Norbert Elias, “um crescente entrelaçamento entre nobreza e burguesia”. Os novos modos de conduta, confinados inicialmente a determinados grupos ou classe social, estenderam-se, eventualmente, a nações inteiras, sobretudo às que se tornaram grandes potências coloniais em consequência de sua organização fortemente centralizada. Em razão da acirrada competição nos círculos da elite aristocrática e da necessidade de seus membros de conservar seu prestígio e sua ascendência

²⁰² *Ibid.*, p. 200.

²⁰³ *Ibid.*, p. 226

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 202.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 203.

sobre as classes subordinadas, desenvolveu-se um tipo específico de controle social, “de sensibilidade ao comportamento de outros membros da própria classe, de autocontrole individual e de força do ‘superego’ individual”.²⁰⁶ A possibilidade de ascensão social passou a estar vinculada à capacidade de cada “participante” enquadrar-se nas novas diretrizes de comportamento.²⁰⁷

A passagem de cidadãos da burguesia para o convívio na corte propiciou a fundição de modos de conduta de ambos os estratos. Tais modos foram, assim, também difundidos entre as classes subordinadas em determinado momento. Esta fusão entre códigos de comportamento mostrou-se, até certo ponto, eficaz na solução de choques entre as classes alta e média, no século XIX, na Inglaterra, com a abolição dos privilégios da aristocracia, em sua transição para a condição de nação-estado.²⁰⁸

Embora tenhamos conhecimento da heterogeneidade da própria classe média durante sua formação, sabe-se que sua posição fragilizada por conta do pequeno número de indivíduos que a representavam – assim estendendo-se até o século XIX – contribuiu significativamente para o surgimento, nela, do sentimento de solidariedade de classe. As pressões sofridas pelo burguês comum, provenientes dos grupos sociais situados às margens extremas da minoritária classe média, ajudou fundamentalmente a modelar um novo “eu” sob a forma de novos hábitos e condutas indispensáveis à autoafirmação da burguesia naquele espaço.

Ainda que se constate certo afrouxamento no que se refere à gestualidade na sociedade burguesa, nota-se um esforço maior exigido na manutenção de sua existência – na estabilização dos mecanismos autodisciplinares, no controle das paixões e sentimentos – em consequência da complexa organização econômica e social, se comparada com a vida na corte. O movimento de mudança de padrão de conduta, iniciado no século XVI, segue seu ritmo por todo século XVII, abarcando parte do século XVIII. Ainda neste e por todo século XIX, a burguesia, tendo assimilado os hábitos e comportamentos celebrados pela corte, passa a difundir tal conduta; entretanto, sem a mesma intensidade. Algumas modificações surgem com a ascendência desta classe sobre o poder político absoluto. Os gestos e etiquetas – signos fundamentais para a conservação do *status* social de nobreza, assim como também para a obtenção de algum trânsito no ambiente da corte – foram substituídos por novos tipos de

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 254.

²⁰⁷ Vale lembrar, obviamente, que a contenção das paixões na vida cortesã diferiram das atitudes esperadas na sociedade burguesa.

²⁰⁸ ELIAS, *op. cit.*, p. 255.

aptidão, prontos a responder a uma nova organização social cada vez mais interdependente e complexa, sob o ponto de vista econômico e político. As normas de condutas e as formas de afetividade herdadas da corte pela burguesia, então modificadas, procuraram, por conseguinte, adequar o indivíduo às demandas de um novo modo de produção com funções cada vez mais específicas.

4.4.1 *A psicologização da vida na corte*

Norbert Elias nos diz que os processos de civilização e racionalização contaram com uma outra tendência de extrema importância na modelação do comportamento na corte do século XVI, que caracterizaria, mais tarde, a sociedade moderna – a psicologização. As mudanças acima discutidas, precipitadas pela complexidade das cadeias de relacionamento que surgiam no novo espaço social daquele período, ao modificarem o indivíduo, propiciavam a ele uma nova visão do outro. Aos poucos, o olhar da época adquiriu um novo foco cuja atenção voltava-se ao universo interior de cada pessoa, para os seus hábitos e atitudes. Esta nova percepção cortesã da vida funcionou como importante estratégia de auto-preservação, individual e de grupos, na esfera social. A minuciosa análise do comportamento do próximo contribuía para a consolidação da nova economia dos modos, reafirmando-os como “pré-requisitos” à conservação de certo *status* na hierarquia da corte.

“(…) a observação mais exata dos demais e de si mesmo em termos de uma série mais longa de motivos e conexões causais, porque é lá que o autocontrole vigilante e a ininterrupta observação do próximo figuram entre os pré-requisitos elementares para se preservar a posição social de cada um.”²⁰⁹

O novo “eu”, aos poucos modelado por pressões sofridas pela heterogênea classe média, no ambiente social predominantemente cortesão, e que, em parte, assegurou a ela alguma estabilidade, tornava-se objeto de intensa observação – meio através do qual procurava-se controlá-lo e “civilizá-lo”.

Esta visão psicológica do homem, caracterizada pela atenção direcionada aos comportamentos e costumes nas cortes monárquicas e aristocráticas do século XVI, chega, ao século XIX, sob a forma de flagrante tendência à introspecção na sociedade burguesa.²¹⁰ Tal

²⁰⁹ ELIAS, *op. cit.*, p. 228.

²¹⁰ O também historiador Donald M. Lowe reforça este argumento, em seu trabalho *History of Bourgeois Perception*, ao detectar que as emoções, já durante o século XVII e prosseguindo assim no seguinte, apresentavam-se “mais privadas e pessoais”, menos conectadas com o mundo exterior, se comparada a

fenômeno de “peregrinação ao mundo interior” se alastrou, neste período, por toda burguesia, culminando, na transição da cultura vitoriana para o século XX, com as teorias da mente enquanto sínteses resultantes de cem anos de esforço para mapear a psique humana. O historiador Peter Gay nos fala, em seu trabalho *O coração desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*, que, durante o século XIX, “(...) a tentativa de revelar ou ocultar – pelo menos de compreender – a vida secreta do ‘eu’ havia se tornado o esporte favorito, levado muito a sério.”²¹¹

4.4.2 *Uma nova economia de contenção na sociedade vitoriana*

A despeito da necessidade de uma conduta contida em resposta às tensões sociais da época, Anne Vincent-Buffault diz-nos, em seu livro *História das Lágrimas*, que o século XVIII caracterizou-se pela “mania do sentimento”. A autora descreve a tendência do indivíduo burguês, neste período, de demonstrar, de forma efusiva, suas emoções através de um sentimentalismo exacerbado. Contrasta, segunda ela, com a clara mudança ocorrida na sociedade vitoriana do século XIX, quando a contenção e o pudor sobrepuseram-se aos “surto” lacrimosos do burguês setecentista: uma nova sensibilidade surge à medida que a manifestação das emoções deve dar-se de maneira comedida. A emotividade controlada, despojada de gestos chocantes ou expressões exageradas, descreve este novo homem sensível que esconde as lágrimas à procura de torná-las mais tocantes. Vincent-Buffault compreende este movimento de disciplinamento das paixões como a emergência de uma nova percepção em que os sentimentos tornam-se “tanto mais verdadeiros quanto mais contidos”.²¹²

Esta nova sensibilidade própria ao século XIX, acompanhada de uma outra leitura dos gestos da emoção, constituiu-se a partir de uma “concepção de si e do outro profundamente renovada”.²¹³ Anne Vicent-Buffault aponta tal mudança partindo do pensamento de Étienne Pivert de Senancour. Embora tenha pertencido ao século XVIII, Senancour apresentou-se como severo crítico do sentimentalismo exagerado do período revolucionário. Buscou, em sua obra, pensar o homem pelo estabelecimento de um novo uso dos sentidos que exigiu uma outra relação consigo próprio; consistiu, acima de tudo, em um movimento de introspecção

paixões renascentistas. Discutiremos outros *insights* do autor mais adiante, em nosso debate. (LOWE, Donald M. *The History of Bourgeois Perception*. Chicago: University of Chicago, 1982, p. 99.)

²¹¹ GAY, Peter. *O coração desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 12.

²¹² VINCENT-BUFFAULT, Anne. *A história das lágrimas*. Trad. Helena Moura. Lisboa: Teorema, 1986, p. 140.

²¹³ *Ibid.*, p. 116.

como descrito por Peter Gay. A nova sensibilidade distinguia claramente entre o extravasamento efusivo das paixões e a recepção de estímulos. Para Senancour, ser sensível não se restringia à manifestação de emoções, mas representava, principalmente, a capacidade individual de apreender sensações outrora indiferentes a outros. “A sensibilidade não é – assim disse Senancour – só uma emoção terna e dolorosa, mas a faculdade dada ao homem perfeitamente organizado de receber impressões profundas de tudo o que pode agir sobre os órgãos humanos”²¹⁴ – o autor evocava a racionalidade em lugar do indivíduo emotivo.

Ao definir o homem sensível não como o que se deixa comover, mas aquele que possui uma percepção superior, aguçada, mostrando-se capaz de organizá-las, Senancour sugeria uma nova economia da sensibilidade. Para o autor, sendo o sentir um ato de conhecimento, fazia-se imperativo a organização da faculdade perceptiva, tarefa que, segundo ele, encontraria na emoção seu maior obstáculo. Sentir, portanto, para Senancour, não significava ser sensível, diz-nos Vincent-Buffault.²¹⁵ A proposta do escritor francês remete-nos ao pensamento de Alexander Baumgarten, já discutido no início de nosso debate, pois parece-nos que Senancour buscou valorizar o campo sensível da mesma maneira que Baumgarten, em seus trabalhos, na mesma época: assim propôs através de sua “indispensável” racionalização.

Para Senancour, o homem de fato sensível deveria abrir mão de suas vaidades à procura de uma melhor compreensão da verdade. Para esta tarefa, tornava-se imprescindível “uma superioridade de discernimento rara que não é dada a todos”,²¹⁶ dessa forma descrito por Vincent-Buffault. O escritor francês pregava um tipo de autocontrole que, através de uma moderação de si, permitiria libertar o ser de impulsos efusivos para que este fosse capaz de aprofundar seus conhecimentos sobre aquilo que se mostrava próprio a ele. Tal disciplinamento, que objetivava uma contração em contraponto a certa atitude expansiva do século XVIII, propiciaria o desenvolvimento do gosto por emoções mais requintadas.

4.4.3 *O movimento romântico na sociedade contida*

Cabe-nos, entretanto, apontar, de forma breve, que as demonstrações apaixonadas próprias ao comportamento exacerbado no movimento romântico, a despeito de uma possível,

²¹⁴ SENANCOUR, Étienne Pivert de *apud* VINCENT-BUFFAULT, *op. cit.* p. 112.

²¹⁵ VINCENT-BUFFAULT, *op. cit.*, p. 112.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 114

primeira e superficial impressão, não contrariaram tal economia de contenção dos afetos, característica ao século XIX.

O prazer pelo choro da virtude, da compaixão e da piedade, comum à subjetividade do século XVIII, mostrara-se impotente frente à violência das guerras presentes no cotidiano do período oitocentista. Entendida como um sinal do “mal” na vida terrena, Vincent-Buffault aponta como reação a tal desventura uma corrente de pensamento neocatólico que contrapor-se-ia ao racionalismo revolucionário do período das Luzes. Completa a autora que esta importante tendência do Romantismo procurou reintroduzir a concepção cristã da dor, restituindo, além desta, o dualismo entre o corpo e a alma. A nova subjetividade contrarrevolucionária imbuu-se do luto e do sofrimento, dando vida a uma nova forma de sensibilidade. A revalorização de tal dualidade, entretanto, como fundamento da filosofia cristã, representou também uma forma de racionalização do campo sensual. Infligiu-se ao corpo um tipo de controle desempenhado pelo disciplinamento das paixões. O sofrimento, momento em que a experiência íntima “encontra a sua verdade e sua própria vida”, tornaria, através do peso da dor e da onipresença da morte, “absurdo todo prazer particular”.²¹⁷

A efusão pelo choro, espiritualizado pelo pensamento neocatólico, embora apresente-se como recurso recorrente na ficção romântica, não objetivou, entretanto, suscitar reação proporcional no leitor ou espectador da época. Tal manifestação efusiva não se opôs à nova economia de contenção do indivíduo, pois as lágrimas derramadas pela produção literária daquele período eram vistas como resultado da emoção estética provocada pelo culto ao Belo. Diferem, assim, do comportamento testemunhado no século XVIII, uma vez que “o gosto elevado distingue-se da sentimentalidade e da procura lacrimal.”²¹⁸ “A exaltação de emoções apaixonadas – diz-nos Anne Vincent-Buffault – desde que sejam originárias de uma alma artista, pode coexistir, mesmo quando por vezes se afirma em ruptura, com um modelo que valoriza a moderação e a contenção.”²¹⁹

“E os leitores assistem a esta exaltação do indivíduo sem viver forçosamente o romântico. Entre a vida íntima que é a que os outros ignoram e o que é interior e secreto, o que está contido no mais profundo de um ser, produz-se uma relação que a publicidade dada ao escritor permite promover. O que se esconde, para alguns, não

²¹⁷ *Ibid.*, p. 118.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 120.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 121.

cessa de se desvendar, como se fosse necessário escrever sobre este problema novo para que ele existisse.”²²⁰

O movimento romântico, portanto, não representou necessariamente uma reação nem mesmo contrapôs-se, em algum momento, às novas exigências de comportamento do século XIX, mas propiciou, através da figura do artista, uma viagem ao interior do ser que procurou circunscrever. Intensificou, podemos dizer, a tendência de psicologização que se iniciou, como indicou Norbert Elias, na corte do século XVI; voltou a atenção do indivíduo não só a si próprio, mas ao comportamento geral no espaço social. Vincent-Buffault, acrescentando, asserça que os furores de paixão, as atitudes exageradamente emotivas, descritas nos trabalhos literários, encontravam-se regidas por um autocontrole que se interiorizou mais profundamente, segundo também Norbert Elias, na sociedade burguesa. Ainda, o escritor da época, através da descrição de seus embates com o mundo exterior, veio evidenciar a relação indivíduo-sociedade. O caráter efusivo do romantismo, por conseguinte, afirma-se na “mesma economia imaginária que redefine o íntimo e, com ele, o público.”²²¹

4.5 Uma nova economia do ouvir

Norbert Elias, ao descrever o processo civilizatório na formação dos estados modernos, mostra-nos que as mudanças ocorridas na sociedade apresentavam-se também na relação da nova classe burguesa com a arte, fortemente influenciada, como vimos, anteriormente, pelo pensamento kantiano. De acordo com o autor, o novo sujeito “civilizado” do século XIX passou a satisfazer suas paixões de maneira distinta de seus antecessores setecentistas. A diferença da nova tendência encontrava-se no fato de grande parte dos cidadãos “cultos” terem sido confinados à condição exclusiva de silenciosos espectadores ou ouvintes. Esta recém instituída postura, de acordo com Peter Gay, encontra-se claramente ilustrada no estudo psicológico do artista belga Fernand Khnopff, *En écoutant du Schumann*, 1883: a pintura retrata uma personagem feminina sentada no interior de um recinto burguês, caracteristicamente decorado, a cobrir o rosto com as mãos enquanto escuta a execução do pianista. O deslocamento de foco do instrumentista para a ouvinte, explícito na obra, mostra como, para Khnopff, a arte de ouvir música sobrepunha-se à arte de tocar.²²² Tal relato indica-nos o início de uma nova economia da experiência estética, que foi, aos poucos, consolidando-se no interior do teatro burguês.

²²⁰ *Ibid.*, p. 122.

²²¹ *Ibid.*, p. 121.

²²² GAY, *op. cit.*, p. 44.

Embora a música, no pensamento da “casta intelectual setecentista”, ocupasse posição mais modesta em relação a outras formas de expressão artística, tinha-se conhecimento, desde a cultura clássica, de sua capacidade de tocar o coração e a alma dos cidadãos. Este poder – subestimado pelos poetas e escritores do momento – os românticos o reconheceriam em todo seu vigor mais tarde. O compositor francês Hector Berlioz, por sua vez, esclareceu, em seus comentários, identificar certo caráter erótico no efeito provocado pela mágica musical nas pessoas. O mesmo reitera o escritor oitocentista Thomas De Quincey ao referir-se a “ (...) forças sexuais presentes na música (...)”.²²³

O eventual furor causado pela arte dos sons despertou inquietação na sociedade que, aos poucos, civilizava-se segundo novos padrões de comportamento. A pressão para a contenção dos afetos iniciada no final do Renascimento intensifica-se na sociedade do século XVIII. As conversas paralelas, as investidas dos cavalheiros na tentativa de seduzir belas damas, os rompantes de exaltação por parte dos apreciadores da boa música, tudo isso ainda corriqueiramente testemunhado nas platéias dos teatros de ópera deste período, tornaram-se alvos de forte censura no século seguinte. “Havia muito – diz-nos Peter Gay – as pessoas de classe média tinham aprendido a comer de garfo e faca, em lugar dos dedos; agora, na idade do Iluminismo, eram instruídas a polir sua conduta e a adquirir certa finura nos meios de cultura mais elevada.”²²⁴

Ainda no período iluminista, eventos musicais seculares eram vistos apenas como uma oportunidade para a sociabilidade. Os vitorianos, no entanto, esforçaram-se para elevá-los da condição de simples entretenimento para um convite ao puro êxtase. A audição musical no espaço do teatro de ópera ganhou, assim, um caráter religioso. A atenção devotada ao culto da música tornou-se a forma mais privilegiada de introspecção entre os puristas do século XIX, que não poupavam os burgueses filisteus ainda não educados na nova economia das paixões de comentários acirrados. Mesmo não totalmente marginalizado pelos músicos inicialmente, o comportamento exagerado nas salas de concertos deu lugar à postura contemplativa na tradição vitoriana, que, além de respeitada pelos primeiros, ganhou a complacência de compositores, maestros e ouvintes *habitués* destes espetáculos. Tais mudanças, ainda que não tenham ocorrido fácil e rapidamente, firmaram-se, pouco a pouco, constituindo um novo tipo de subjetividade que passava a reger as relações sociais da época.

²²³ *Ibid.*, p. 36.

²²⁴ *Ibid.*, p. 22.

“A arte de ouvir música pressupunha uma compostura e um silêncio interior que podiam ser aprendidos. E o século XIX produziu um pequeno exército de preceptores motivados por esse propósito, lutando para treinar o público na postura introspectiva que se fazia necessária. A reiteração de seus esforços mostra os fracassos repetidos e, ao mesmo tempo, o compromisso cada vez mais solene, assumido pelos frequentadores de concertos, de civilizar-se – a si e a seus vizinhos.”²²⁵

Esta “religiosidade” do ouvir, cultivada nos teatros públicos burgueses, apresentava-se de forma particularmente peculiar nos círculos de Baireuth, em que a música do compositor Wagner ganhava devoção incontestável de seus ardorosos apreciadores. O caráter cultual dedicado por seus fãs ao seu trabalho teve, afirma Peter Gay, papel significativo para a transmissão às salas de concerto do mesmo espírito de reverência que abolira as palmas nas igrejas. Tal atitude não se eximiu de eventuais críticas ácidas quando externadas em demonstrações vivas de beatitude à obra do músico germânico, consideradas por seus desafetos como “adulação erótica quase explícita”.²²⁶

Também para Peter Gay, sustentando Anne Vincent-Buffault, o Romantismo não representou qualquer sinal antagônico ao movimento de introspecção do século XIX. De acordo com a percepção da época, a música de Beethoven, aos poucos descoberta e valorizada, permitia ao ouvido acurado um mergulho ao âmago de seu “eu”. A permanência em absoluto silêncio, o distanciamento do mundo circundante em virtude da máxima concentração dedicada à música constituíam, segundo o “ideal romântico de decoro”, o caminho pelo qual o indivíduo tomaria contato com o que de melhor possuía em seu interior. Cabia ao ouvinte oitocentista manter-se absorto em seu assento, evitando, a todo custo, dilacerante culpa eventualmente provocada pelo deslize de qualquer manifestação minimamente ruidosa que pudesse afastá-lo de si.²²⁷ Ainda, sob o ponto de vista artístico, os precursores do movimento romântico acreditavam na proximidade entre as duas operações nas quais consiste a subjetividade estética: o impulso criativo oriundo do inconsciente individual e “a introspecção disciplinada, que permite ao artista criador criticar, revisar e aprimorar a sua criação.”²²⁸

²²⁵ *Ibid.*, p. 29.

²²⁶ *Ibid.*, p. 45.

²²⁷ *Ibid.*, p. 32 e 33.

²²⁸ *Ibid.*, p. 40.

4.6 Um novo espaço para se ouvir música

Por volta do período revolucionário, assistiu-se ao surgimento de uma sociedade voltada ao consumo. Os concertos que, até então, eram financiados pela aristocracia com suas orquestras particulares despertam o gosto da nova classe burguesa. Segundo registros historiográficos, a primeira sociedade dedicada a produção de concertos públicos teria sido organizada por volta de 1765, por Johann Christian Bach, em parceria com o violinista Karl Friedrich Abel. Em 1768, este filho mais novo e predileto do compositor Johann Sebastian Bach contribuía para o gradativo fim das apresentações restritas ao espaço das cortes monárquica e aristocrática, tocando o primeiro concerto para um público anônimo, admitido mediante pagamento de ingressos.²²⁹

Decorre de então a origem dos primeiros espaços públicos para se ouvir música, recintos cuja principal função, ainda no século XVIII, e seguindo a tradição das residências de burgueses e aristocratas, consistia em oportunidades para encontros sociais, conversação ou mesmo flerte. Durante tal período, o teatro de ópera serviu como local que as elites da época frequentavam em busca de entretenimento. Sabemos, entretanto, a partir do que já amplamente discutimos mais cedo neste debate, do poder da música de sublevar as paixões. Mesmo para o amante mais “educado”, a condição de disciplinamento exigida nas salas de concerto burguesas do século XIX mostrava-se um tanto ou quanto “antinatural”. Tal contenção não se apresentava facilmente alcançável ainda que para os frequentadores mais doutrinados na nova arte de ouvir. Da mesma forma que não nos furtamos, muitas vezes, do impulso de tocar um objeto que nos desperte curiosidade, cedendo à tentação de satisfazer os anseios dos sentidos através do próprio corpo, ao escutarmos uma melodia, flagramo-nos, corriqueiramente, cantarolando certo trecho, marcando seu ritmo com os pés ou com as mãos, quando não movendo o corpo em sincronia com ela. Ao romântico amante incondicional da música e presença assídua no teatro burguês do século XIX, cabia-lhe adiar tal satisfação, aguardando o momento apropriado para externar suas emoções.

Como já mencionamos anteriormente, de fato o romantismo pôs a música em condição de igualdade – ou até mesmo de vantagem – em relação a outras formas artísticas. Para os seguidores desta nova “religião” cultuada nas salas de concerto burguesas, pertencia ao mundo dos sons a função de propiciar “visões da vida interior”; para os românticos, nenhuma outra arte mostrava-se tão capaz. Veneravam-se os compositores como verdadeiros sacerdotes

²²⁹ CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1958, p. 120.

cuja expressão de linguagem a razão não explicaria. “O filósofo – fala-nos Peter Gay – considerava necessário repetir que a música nunca se satisfaz com a mera superfície das coisas, mas expressa o ser essencial (...) existente por trás de todas as aparências: ‘a própria vontade’.”²³⁰ A música, na realidade, atuaria despertando sentimentos não somente dos compositores ou músicos, mas também da audiência, assim difundido pelos românticos, influenciados pelo conceito germânico *Affektenlehrer*.²³¹ Reiteramos, entretanto, que, não obstante, seu papel concentrava-se em proporcionar a introspecção aos espectadores burgueses, uma vez que tais sentimentos deveriam se manter nos limites do ser, guardados à reflexão silenciosa de cada um.

A preocupação com o disciplinamento do público no interior das salas de concerto burguesas, evidenciada pelo esforço para controlar qualquer reação que pudesse desvirtuar o propósito de ouvir a música, encontra-se inscrita na arquitetura de tais recintos. O projeto do teatro de ópera *Festspielhaus*, idealizado por Wagner e financiado por Ludwig II da Baviera, deixa claro o caráter quase religioso atribuído pelos românticos às apresentações musicais. Este, assim descreve Peter Gay, teria sido a primeira construção do gênero cujas luzes em seu interior foram extintas, além de confinar músicos e maestro em um fosso profundo, tornando a orquestra invisível e evitando, dessa maneira, qualquer eventual distração do público. “O lugar – afirma o historiador citando um texto da época – deveria ser visitado só por quem fosse ‘consagrado, as pessoas inflamadas pela arte. E só nossas notas sagradas deveriam ecoar em suas salas’.”²³²

As explosões sentimentais, interpretadas pelos puristas como sinais de ignorância e má educação, eram substituídas, embora não tão facilmente, por um “silêncio contemplativo”

²³⁰ GAY, op. cit., p. 34.

²³¹ Cabe-nos ressaltar que tal percepção difere do que discutimos anteriormente, ao argumentarmos o papel da música de estabelecer a comunicação entre o domínio interior das paixões e o mundo circundante, satisfazendo impulsos afetivos. Tal diferenciação é claramente feita por Susanne K. Langer ao afirmar que a comunicação não é o que de mais essencial a música nos dá, mas sim o *insight*, o conhecimento de como os sentimentos são expressos. “Isto não tem nada a ver com *Affektenlehre*; é muito mais sutil, complexo, versátil, e muito mais importante; em toda sua história, [a música] é satisfação emocional, certeza intelectual, e compreensão *musical*. ‘Assim a música cumpre sua missão sempre que nossos corações são satisfeitos’.” (LANGER, Suzanne K. *Philosophy in a New Key*. New York: New American Library, 1959, p. 207. Tradução nossa.)

Em outro trecho, a autora acrescenta: “Qualquer um que tenha trabalhado em mais de um meio [artístico] pode provavelmente testemunhar a similitude da ‘emoção estética’ que acompanha a criação em várias artes. Eu suspeito, no entanto, que esta excitação, tão proximamente ligada à concepção original e a visão interior, não é a fonte, mas o efeito do trabalho artístico, a experiência emotiva, pessoal da revelação, do *insight*, do poder mental, que a aventura da ‘compreensão implícita’ inspira.” (LANGER, *Ibid.*, p. 219. Tradução nossa.)

²³² GAY, op. cit., p. 46.

que, aos poucos, ganhou a adesão e respeito não só de ouvintes, mas igualmente de músicos e maestros. A sala de concerto buguesa com sua aparência claramente funcional ao propósito a que se dispunha lembrava a seus frequentadores a nova necessidade – desconhecida do público setecentista – de se conterem. José Miguel Wisnik, em seu trabalho *O som e o sentido, uma outra história das músicas*, mostra-nos a transformação ocorrida nesses espaços, apontando importantes construções subjetivas que consolidavam tal comportamento valorizado pela sociedade vitoriana e esperado dentro deles.

“A inviolabilidade da partitura escrita, o horror ao erro, o uso exclusivo de instrumentos melódicos afinados, o silêncio exigido à platéia, tudo faz ouvir a música erudita tradicional como representação do drama sonoro das alturas melódico-harmônicas no interior de uma câmara de silêncio de onde o ruído estaria idealmente excluído (o teatro de concerto burguês veio a ser essa câmara de representação). A representação depende da possibilidade de encenar um universo de sentido dentro de uma moldura visível, uma caixa de verossimilhança que tem que ser, no caso da música, separada da platéia pagante e margeada de silêncio. A entrada (franca) do ruído nesse concerto criaria um contínuo entre a cena sonora e o mundo externo, que ameaçaria a representação e faria periclitar o cosmo socialmente localizado em que ela se pratica (o mundo burguês), onde se encena, através do movimento recorrente de tensão e repouso, articulado pelas cadências tonais, a *admissão de conflito com a condição de ser harmonicamente resolvido*.”²³³

Assim também nos fala Jacques Attali. Os espaços para a música que começam a surgir no ambiente burguês do século XVIII, para o autor, conteriam sinais claros anunciativos da nova economia política que organizaria a vida social no século seguinte. Segundo Attali, a música deste período – tanto sua organização sonora como sua representação circunscrita ao espaço do teatro burguês – desempenhou importante função política de fazer as pessoas acreditarem na condição harmoniosa deste mundo: “que há ordem na troca e legitimidade no poder comercial”.²³⁴ Ainda para ele, a atividade musical, até a formação da nova hierarquia burguesa, encontrava-se atrelada a uma distinta estrutura de poder. Presente muito mais regularmente em todo espaço social, buscava sustentar e conservar tal estrutura política através de sua função mágica. O advento da admissão no teatro burguês mediante o pagamento de ingresso, além de incluir o músico na divisão de trabalho, ecoava o individualismo da nova classe dominante, emergente.

O comportamento contido – o cuidadoso controle das emoções exigido dos frequentadores das salas de concerto – não se limitou, todavia, às frisas, à platéia ou às

²³³ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 42 e 43.

²³⁴ ATTALI, *op. cit.*, p 19. Tradução nossa.

galerias: subiu ao palco, estendendo-se aos músicos da orquestra. Vale dizer que há muito testemunhava-se flagrante preocupação com esta atividade. Estes novos “trabalhadores do palco burguês” se encontravam, no século XIX, em delicada posição social: ora inegáveis gênios de seus instrumentos, capazes, muitas vezes, de provocar arroubos na mais contida das platéias; ora simples “prestadores de serviços”, cuja postura obsequiosa, falou-nos já Theodor Adorno, há muito fora herdada do ambiente cortesão.²³⁵ Ambas as situações, porém, reservavam a estes indivíduos uma condição límbica. Por toda Idade Média, enquanto ambulantes, provocavam grande desconfiança aos olhos eclesiásticos, sendo até mesmo considerados como “servos de satã”. Já nas cortes, desempenhavam a função de entreter seus senhores com toda a sorte de truques, piadas, canções seculares; assumiam, portanto, o lugar de simples serviçais.²³⁶ Mesmo no início da sociedade burguesa, músicos – incluindo até mesmo o tão, hoje, celebrado Hadyn – encontravam-se reservados a áreas destinadas à criadagem, salvo durante as aparições diante de seus patronos.²³⁷

4.6.1 *O músico: da vida errante ao palco burguês*

Ressaltamos que a transferência gradativa de tal rigidez de comportamento ao palco burguês refletia, em última análise, a real preocupação do poder exercido pela música sobre os corpos dos indivíduos. Fazia-se imprescindível tal controle, fossem eles músicos ou meros ouvintes. Vale lembrar que autoridades clericais, ainda na Idade Média, frequentemente queixavam-se da predileção popular, compartilhada até mesmo por alguns párocos, pelas músicas seculares que, além de acompanhadas por instrumentos diversos, eram, muitas vezes, inseparáveis de danças. O canto, visto em um primeiro momento como a única forma para se disseminar a palavra de Deus, transformou-se em método pelo qual eram educadas, sob regime interno, as crianças oriundas das classes mais pobres. A escola de canto de Leipzig, por exemplo, desempenhou dupla função ao diferenciar os filhos de prósperos comerciantes, que recebiam a educação elementar além de se encontrarem sob regime externo. O ensino musical em tais escolas constituía, por volta do século X, o primeiro passo para a carreira de sacerdote.²³⁸ A figura do mestre de meninos nas catedrais não se limitava ao trabalho de

²³⁵ ADORNO, Theodor; EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. New York: Oxford University Press, 1947, p. 47.

²³⁶ RAYNOR, Henry. *A história social da música: da idade média a Beethoven*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 57.

²³⁷ ADORNO, *loc. cit.*, p. 47.

²³⁸ RAYNOR, *op. cit.*, p. 31.

treiná-los musicalmente, mas, ao invés, assumia o papel de disciplinador e controlador do comportamento em geral, substituindo os próprios pais.

Esta preocupação com o corpo ressurgiu em um curioso fato pertencente também à Idade Média: à medida que as músicas destinadas à cerimônia litúrgica se tornavam mais complexas, restringindo sua execução a cantores tecnicamente mais preparados, as caretas e torções eventualmente exibidas por eles em razão de tal dificuldade preocupavam profundamente os dirigentes da Igreja; pois se mostravam não somente pouco edificantes, como também perturbavam a atenção dos fiéis.²³⁹

Havia muito a Igreja procurava coibir manifestações artísticas populares exercendo grande pressão sobre os artistas ambulantes medievais. Objetivando impor um novo tipo de vida regida por uma rigorosa doutrina religiosa, tal instituição não poupou esforços para excluir, do espaço público, a figura do menestrel. O profundo e inquietante desconforto despertado no clero pela benevolência atribuída ao corpo nas festividades pagãs justificou toda sorte de estratégias para reprimir qualquer tipo de demonstração vista como pecaminosa. Por quase toda Idade Média, danças, jograis, diversões bem-vindas pelas classes populares eram, regularmente, associadas a distúrbios provocados por maus espíritos: “coisas do diabo”.²⁴⁰

Não somente o controle destas atividades se fazia necessário para que a “paz de espírito” reinasse. Firmava-se, como imperativa, a remoção destes ambulantes das ruas e praças dos primeiros centros urbanos que começavam a surgir. Ainda em meados do século XIV, os menestréis citadinos passavam a empregados dos burgos, assumindo a dupla função de também vigias ou “homens da torre”. O truão, cujos atributos incluíam não só a capacidade de compor e tocar instrumentos, mas também a de fazer acrobacias ou até mesmo a de espadachinar, desaparecia gradativamente com a divisão de funções na sociedade. A música, aos poucos, ganhou *status* de profissão na nova divisão de trabalho, ficando guardados ao ambiente do circo os “espetáculos do corpo”.²⁴¹

²³⁹ *Ibid.*, p. 39.

²⁴⁰ Em recente entrevista, o romancista português José Saramago lembrou que a preocupação da Igreja em momento algum se dirige à alma, mas sempre ao corpo.

²⁴¹ ATTALI, *op. cit.*, p. 72.

Esta obsessão por controlar o corpo do artista não se mostrou menos contundente durante o século XVIII. Assim vê-se na transcrição de uma ocorrência policial do referido período, em 1751:

A maioria das pessoas desclassificadas, como pedintes ou mulheres de má reputação, quando se metem a cantar, contorcem-se nas ruas e, às vezes, embebedados, expõem-se ao ridículo em público e, frequentemente, acrescentam coisas que não estão na canção.²⁴²

No decorrer do século XIX, músicos de rua, vistos como indivíduos perigosos e até mesmo inclinados à prática de pequenos crimes, tornaram-se alvo de constantes perseguições perpetradas por polícias locais. As lideranças políticas que formavam os governos dos grandes centros recomendavam que, ao invés de se cantar bebedeiras ou os prazeres de brutas paixões, ao povo certamente caberia ouvir hinos patrióticos que reverenciassem “o amor ao trabalho, à sobriedade, à economia, à caridade e, acima de tudo, o amor da humanidade”.²⁴³ Buscava-se, desta forma, um maior controle da atividade musical, banindo os músicos das vias públicas, transferindo-os a recintos onde apresentar-se-iam mediante o pagamento de preço fixo para admissão. Aos poucos, procurava-se confinar tal grupo ainda não totalmente profissionalizado aos limites do teatro burguês.

4.7 A grande orquestra sinfônica: uma nova experiência espaço-temporal no palco burguês

Norbert Elias sugere que o autocontrole desapaixonado, provocado pelos novos padrões de comportamento assistidos a partir do século XVI, fortaleceu “modos menos afetivos, menos orientados para a fantasia, de pensamento e experiência”.²⁴⁴ A própria arte da época deveria apenas expressar “gestos nobres, calmos, refinados, enquanto tudo o mais que lembrasse as classes inferiores, tudo de caráter vulgar era mantido à distância.”²⁴⁵ O novo condicionamento imposto ao corpo correspondia às demandas de uma nova economia espaço-temporal, que intensificar-se-ia do período iluminista à Revolução Industrial. David Harvey, todavia, afirma que “ao tratar certas concepções idealizadas de espaço e tempo como reais, os pensadores iluministas correram o risco de confinar o livre fluir da experiência e da prática

²⁴² *Ibid.*, p. 73. Tradução nossa. Não menos significativo mostra-se o curioso fato dos músicos compartilharem a proteção do mesmo santo de devoção das prostitutas, assim reconhecido pela Igreja Católica. Nota-se a clara percepção, por parte da Igreja, de um caráter “nocivo” da música à alma, tanto quanto ao corpo.

²⁴³ FÉTIS, E. *apud* ATTALI, op., cit., p. 74. Tradução nossa.

²⁴⁴ ELIAS, *op. cit.*, p. 241.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 249. Aprofundaremos este assunto mais adiante, ao discutirmos o movimento de introspecção no século XIX.

humana a configurações racionalizadas.”²⁴⁶ A nova percepção linear do tempo de fato impôs ao curso da vida a artificialidade de sua medida. Confinou a subjetividade humana à forma passado, presente e futuro e procurou reduzir a singularidade da experiência à ordem dos números.

A reconfiguração espaço-temporal ocorrida ao longo da transição entre o modo feudal e o capitalismo permitiu, como nos fala Foucault, tanto a fixação como a circulação dos indivíduos; produziu localidades funcionais, específicas; demarcou territórios nos emergentes centros urbanos, além de lhes conferir valor. Garantiam, não só, “a obediência dos indivíduos, mas também uma melhor economia do tempo e dos gestos.”²⁴⁷ O músico, aos poucos realocado ao novo espaço do teatro burguês, era inserido nesta nova economia. A contenção dos afetos testemunhada na sociedade do século XIX transferiu-se ao palco burguês sob uma nova forma de performance. Surge, nas ribaltas dos teatros de concerto, na metade do século XIX, em meio à profunda reestruturação econômica provocada pela Revolução Industrial, um novo tipo de instituição que, até os nossos tempos, apresenta-se como representante maior da música ocidental no imaginário de nossa cultura: a grande orquestra sinfônica.

4.7.1 *A origem do novo conjunto instrumental: uma breve exposição formal*

O termo orquestra, na antiga Grécia, “(...) designava a parte do teatro que ficava entre o palco e a platéia”, reservado às danças realizadas pelo coro. Já no começo do período Barroco, referia-se ao local, nos bastidores, onde se encontravam os músicos.²⁴⁸ Ainda neste mesmo período, no primeiro teatro público de Veneza, a palavra indicou, novamente, o espaço entre a platéia e o palco, agora ocupado pelos instrumentistas. A expressão “músico da orquestra”, aos poucos, foi encurtada, passando o segundo termo, sozinho, a denominar o conjunto musical. Sua organização, entretanto e obviamente, sofreu inúmeras mudanças até chegar ao atual formato.

A historiografia corrente registra o aparecimento da música instrumental pura, nos círculos propagadores da cultura dominante, a partir do século XVI. Utilizada como forma de acompanhamento, nas Igrejas, desde o século XII, ela começa a se dissociar parcialmente da

²⁴⁶ HARVEY, *op. cit.*, 2006, p. 253. Tradução nossa.

²⁴⁷ FOUCAULT, *op. cit.*, p. 126.

²⁴⁸ KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987, p. 75.

tradição vocal, por conseguinte, na última parte do período renascentista.²⁴⁹ Fora vista com ceticismo pelo clero, na baixa Idade Média, pois se associava os instrumentos ao culto pagão e à “frouxa moralidade da vida social fora da Igreja primitiva”.²⁵⁰ As primeiras composições exclusivamente para instrumentos surgiram a partir de transcrições de *chansons* francesas.²⁵¹ Chamadas de *canzone de sonar* – origem do termo *sonata* –, adaptaram-se, aos poucos, a conjuntos instrumentais formados por solistas, que não desempenhavam, obviamente, funções específicas enquanto partes interdependentes de uma totalidade sonora de complexidade comparável à música sinfônica moderna.

Não se registrou, de fato, durante toda a Idade Média, a presença de um conjunto instrumental equilibrado. Henry Raynor afirma, em seu trabalho *A História Social da Música, da Idade Média a Beethoven*, que a concepção de um “grupo invariável de instrumentos” não teria ocorrido aos compositores até meados do século XVII; “(...) não havia ainda a noção de um conjunto permanente de instrumentos para todos os fins e que encerrasse todo o necessário para cada tipo de matriz e expressão (...)”.²⁵² Nota-se, no entanto, no início do período Barroco, a multiplicação esporádica de instrumentos em forma de coro – assim fazia explícito Banchieri, em sua obra *Moderna Armonia*, definindo o uso do reforço instrumental como *a cori*. Percebe-se, também, a inconstância tanto dos tipos de instrumentos usados quanto do número de intérpretes que compunham os grupos musicais. Importa-nos aqui ressaltar, portanto, que a orquestra da primeira fase do Barroco, oscilando entre um pequeno número de músicos, não possuía um formato fixo. Os próprios compositores, muitas vezes, não determinavam os tipos de instrumentos a serem empregados em suas peças, mas apenas distinguiam instrumentos fundamentais dos ornamentais.

Esta nova modalidade musical ganhou grande impulso justamente na segunda metade do século XVII, com a contribuição da Escola italiana de compositores. Gradativamente, as composições destinaram-se a instrumentos específicos. Diferenciava-se, a partir do fim da Renascença, não só a escrita para os diferentes tipos de teclado, como o cravo e o órgão, mas

²⁴⁹ Referir-nos aos “círculos propagadores da cultura dominante” por precaução, pois cabe lembrar que os registros oficiais frequentemente ignoram manifestações musicais que se encontravam à margem das práticas consideradas legítimas. Nada impede, portanto, que a música instrumental tenha sido amplamente praticada em diferentes momentos da vida social, fora dos espaços preestabelecidos. Interessa-nos, aqui, porém, sua emergência como representação, na música, das transformações sofridas na sociedade; sua aceitação em tais círculos hegemônicos.

²⁵⁰ RAYNOR, *op. cit.*, p. 34.

²⁵¹ KIEFER, *op. cit.*, p. 76.

²⁵² RAYNOR, *loc. cit.*, p. 204. O *Chanson* é um tipo de canção, para uma ou mais vozes, acompanhada por instrumento, que se popularizou na França e no Norte da Itália, por volta do século XIV.

emergia um novo estilo composicional dedicado ao violino – cujo uso começava a se popularizar, na mesma época. Estas primeiras composições somente instrumentais eram, entretanto, dedicadas também a grupos de solistas. Surgia a *trio-sonata* ou *sonata em trio*, em meados do século XVII; “célula” que, mais tarde, contribuiu não só para o desenvolvimento da música de câmara, mas também para a origem das formas musicais modernas, como a sonata ou mesmo a sinfonia.²⁵³ Constituíam-se de três vozes: dois instrumentos melódicos solistas – comumente violinos – e o baixo contínuo.²⁵⁴ Era, regularmente, interpretada por quatro músicos, uma vez que o acompanhamento ficava a cargo de um violoncelo ou de uma *viola da gamba* e de um teclado, comumente, o cravo.

Já na segunda fase do Barroco, percebe-se alguma mudança na organização dos conjuntos musicais: superpunha-se à instrumentação de base um a quatro instrumentos melódicos – preferencialmente, violinos. Segundo Kiefer, o conjunto orquestral *Vingt-Quatre Violons du Roi* fora, nessa época, o primeiro a apresentar uma composição fixa, trocando, então, a antiga família das violas por violinos. Em 1652, o compositor italiano Giovanni Battista Lulli – conhecido, na França, como Jean-Baptiste Lully – membro da corte de Luís XIV, após pressionar o rei, conseguiu sua própria orquestra de dezesseis violinos, cuja “precisão rítmica, coesão e disciplina” garantiram-lhe fama na Europa, a partir de 1656.²⁵⁵

A orquestra francesa contribuiu fundamentalmente para o surgimento de uma nova forma musical: o *Concerto Grosso*. Constituída por três movimentos – no primeiro, a orquestra se apresenta em *tutti*; no segundo, tocam os solistas; e no terceiro, é reintroduzido todo grupo –, tal forma deixava clara, também, a forte influência da música vocal para sua emergência: seguia o esquema da ária operística – um trecho orquestral, o solo do cantor e a reapresentação instrumental. A denominação *Concerto Grosso*, todavia, referia-se tanto à estrutura formal da peça quanto à do grupo incumbido de executá-la – fato de grande importância que comentaremos, novamente, adiante. Os instrumentos empregados resumiam-se a cordas e a um trio de solistas – concertino –, composto por instrumentistas do mesmo *naípe*.

²⁵³ *The Larousse Encyclopedia of Music*. Ed. Geoffrey Hindley. New York e Cleveland: Hamlyn, 1971, p. 202.

²⁵⁴ Explicaremos esta denominação mais adiante.

²⁵⁵ O compositor italiano Monteverdi, por exemplo, utilizou – aponta Bruno Kiefer – dois cravos, dois *contrabassi di viola*, dez *viola da braccio*, entre outros instrumentos, na estréia de sua ópera *Orfeu*, em 1607. (KIEFER, *op. cit.*, p. 77.)

A orquestra de cordas, aos poucos, estabilizava-se. O violino, antes desprezado, visto como ‘obscuro’, proibido nos cultos religiosos, ausente das cortes monárquicas e dos círculos aristocráticos, somente tocado por mendigos ou “para acompanhar a dança de embriagados na taverna e de camponeses na aldeia”, garante seu lugar no quadro deste novo formato de grupo instrumental.²⁵⁶ A homogeneização da orquestra a partir do quinteto de cordas distribuído, mais ou menos, entre 12 músicos tomava a frente, pouco a pouco, dos pequenos grupos de solistas. Cabe citar que a ópera, novamente, desempenhou importante papel para tal estabilização: a necessidade de se encenar produções “escritas para determinado palco em lugares distantes de sua origem (...)” teve grande peso no aparecimento da orquestra composta por um número fixo de instrumentistas.²⁵⁷

Embora tenha passado a representar o fundamento do novo conjunto, “o corpo básico da orquestra”, acrescenta Kiefer, apresentou certa variabilidade durante todo período Barroco. Em 1709, a Orquestra da Corte de Dresden tinha, em seu quadro, quatro violinos, duas violas, quatro celos, um contrabaixo, duas flautas, quatro oboés e dois fagotes, com eventuais acréscimos de trompetes e percussão, quando necessário. Johann Sebastian Bach, durante a época em que ocupou o posto de dirigente do coro, em Leipzig, por volta de 1729, pleiteou um grupo de dezoito músicos: dois ou três primeiro-violinos, dois ou três segundo-violinos, duas violas, dois celos e um contrabaixo, dois ou três oboés, um ou dois fagotes, três trompetes e um timpanista, para suas performances na Igreja de São Pedro. O Conselho Municipal, porém, irredutível, insistiu em manter apenas quatro sopros e quatro cordas.²⁵⁸ Ainda: em seu concerto *Brandenburgo n° 6*, o compositor teria usado duas *viola da braccio*, duas *viola da gamba*, um violoncelo e um contrabaixo.

A orquestra do período Rococó ao Clássico sofreu algumas mudanças. A base formada por instrumentos de cordas ganhava acréscimo da percussão e dos sopros, o qual se tornava cada vez mais constante. Assim notamos nas sinfonias dos compositores Haydn e Mozart, que se consagrariam, juntamente com Beethoven, representantes maiores da escola clássica vienense. A instrumentação muda significativamente justo neste período, empregando-se toda orquestra – em um primeiro momento – nos movimentos extremos das peças sinfônicas. A introdução, com maior frequência, de novos instrumentos acarretou um câmbio na sonoridade das obras; madeiras, metais e tímpanos propiciavam três elementos distintos que modificaram

²⁵⁶ CARPEAUX, *op. cit.*, p. 73.

²⁵⁷ RAYNOR, *op. cit.*, p. 204.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 251 e 252.

permanentemente as composições: um novo colorido, um peso sonoro maior e o artifício de um pedal de orquestra.

A instrumentação, ainda no Barroco, não compunham uma “paleta orquestral” definida, uma vez que a orquestra não possuía um quadro fixo. Aos poucos, tal quadro se constituiu com a entrada de diferentes “cores”, o que conferiu novas possibilidades ao compositor. O reforço sonoro com a introdução frequente de instrumentos antes só esporadicamente utilizados propiciou, da mesma maneira, maior volume e amplitude aos *crescendos* e *decrescendos*, anteriormente executados apenas pelo grupo de cordas. Foi possível, também, com a adição instrumental, estender a duração das notas, produzindo tal efeito similar ao pedal do piano. Já nas últimas obras de Haydn e de Beethoven, percebe-se o uso pleno dos instrumentos em todos os movimentos de suas sinfonias. Esta nova diversificação instrumental, entretanto, não provocou, necessariamente, o aumento efetivo do grupo.

Assistiu-se, durante o século XVIII, a certa uniformidade no número de instrumentistas utilizados nas orquestras. A exemplo da Orquestra da Corte de Dresden, acima mencionada, os grupos variavam entre 25 e 40 músicos, com eventuais excessões como no grupo que tocava para Mozart, em 1781, composto de 40 violinos, dez violas, oito celos, dez contrabaixos, quatro flautas, quatro oboés, quatro clarinetas, seis fagotes, quatro trompas, quatro trompetes e tímpanos.²⁵⁹ A numerosidade deste grupo fugia, de fato, à regra. No mesmo ano, em Leipzig, a Orquestra Gewandhaus era formada por um total de 19 instrumentistas – doze violinos, três violas, quatro celos e contrabaixos, duas flautas, dois oboés, três fagotes, duas trompas, dois trompetes e tímpanos. Como atesta Raynor, o conjunto integrado por Mozart e seu pai, Leopold, anteriormente – em 1777, em Salzburg –, apresentava de 12 a 16 violinos, quatro violas, três celos, três contrabaixos, duas flautas, seis oboés, dois fagotes e duas trompas, totalizando 38 músicos. Não muito diferente, encontrava-se a orquestra de Haydn, em Eszterhaza, em 1783, com 11 violinos, duas violas, dois celos e dois contrabaixos, dois oboés, dois fagotes e duas trompas, somando 23 instrumentistas. O mesmo compositor, em 1791, utilizava, nos concertos Salomon, um grupo de 39 componentes.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 353.

Durante o período romântico, algumas modificações indicam um pequeno incremento da orquestra. A dobra de alguns instrumentos provocaria, aos poucos, um efeito retroativo na configuração das cordas. Sendo os primeiros de maior potência sonora, fez-se necessário o aumento destes segundos para a manutenção do equilíbrio sonoro. A mesma situação aplicar-se-ia às madeiras eventualmente. Ainda assim – reitera Bruno Kiefer – tanto os românticos como os pós-românticos não devem ser responsabilizados por transformações drásticas, pois mantiveram, mais ou menos, a estrutura da orquestra clássica.²⁶⁰ Até mesmo a Nona Sinfonia de Beethoven – lembra Jacques Attali – era interpretada, em sua época, por um grupo de 23 músicos.

Ainda no início do século XIX, o número de instrumentistas que compunham as orquestras não chegava, muitas vezes, nem mesmo a 60 integrantes; foi justamente em meados deste século que se testemunhou o aumento considerável destes grupos – a grande orquestra sinfônica moderna afirmar-se-ia, a partir daí, no palco do teatro burguês.

4.7.2 *Uma nova economia da subjetividade humana*

A partir da metade do século XIX, obras antes tocadas pela modesta formação de 20 ou 30 instrumentistas passam a contar com uma nova estrutura composta por até mais de uma centena de músicos. A orquestra wagneriana nos mostra este aumento do corpo orquestral, durante o período romântico. Kiefer, enfatizando certo ponto de vista formal, lembra que tal compositor “(...) levou as conquistas no campo da orquestra a um ponto culminante;”²⁶¹ a exemplo do grupo do *Anel dos Nibelungen*, composta por 106 músicos: quatro flautas, três oboés e um corne inglês, três clarinetes e um clarinete baixo, três fagotes, oito trompas, trombeta e uma trombeta baixa, três trombones e um trombone baixo, cinco tubas, oito harpas, conjunto de cordas e percussão. A potência sonora das madeiras, dos metais e da percussão, amplificada pelo maior número empregado desses instrumentos, exigiu grande acréscimo na quantidade de cordas utilizadas – 16 primeiros violinos, 16 segundos violinos, 12 violas, 12 violoncelos e oito contrabaixos – para alcançar o equilíbrio sonoro. Este novo modelo somente tenderia a crescer, nas mãos da geração de compositores seguintes a Wagner.²⁶² Surge, assim, a grande orquestra sinfônica moderna.

²⁶⁰ KIEFER, *op. cit.*, p. 82.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 84

²⁶² *Ibid.*, p. 84.

É de inestimável significação para o nosso debate notar que sua emergência ocorreu em meio ao enorme crescimento industrial testemunhado no século XIX. Como já expusemos, tal crescimento acarretou drásticas mudanças organizacionais, cuja implementação procurava responder à crescente necessidade de expansão do capital. Atendendo a esta demanda, o processo produtivo na nova fábrica obedecia a uma nova ordem intensamente racionalizada, decomposta em sucetivas operações simples e recomposta em linhas de produção de larga escala.²⁶³

A orquestra assim crescia juntamente com a nova fábrica. Como esta, o grupo sinfônico moderno acompanhou, de certa maneira, a nova organização a que todo processo produtivo era submetido. Sofria os efeitos da grande Revolução que afetaria, direta e definitivamente, as relações sociais, impondo um novo ritmo que passava a conduzir o coletivo. O músico, já profissionalizado, transferido ao espaço do teatro de concerto, incorpora-se à crescente massa assalariada. Assemelhando-se ao trabalhador produtivo da grande fábrica, assume condição anônima dentro desta nova estrutura; desempenha uma função específica na nova hierarquia; reflete “(...) a imagem do trabalho programado em nossa sociedade.”²⁶⁴ Cada um deles contribui para um momento particular do “processo”, produz apenas uma parte do todo, não contendo nenhum valor se separada dele.

4.7.2.1. *O maestro*

“O regente nada mais é do que um espelho de aumento do mundo em que vive, *homo sapiens* em letras graúdas. Como tal, seu desenvolvimento revela mais sobre a natureza da sociedade e da moralidade do século XX do que sobre a música desse mesmo século.” Norman Lebrecht – *O Mito do Maestro*

Entre as inúmeras mudanças produzidas pelo crescimento da orquestra, encontra-se uma que a aproximava ainda mais da nova organização no processo produtivo: o súbito aumento do número de instrumentistas legitimaria, ainda que pela pretensa eficácia operacional do grande conjunto, a figura de um líder – o maestro. A idêntica função exercida por ele, hoje, não existiu enquanto as orquestras apresentavam seu quadro reduzido. Embora os gregos já conhecessem a regência, e sua participação, na música do século XVI, tenha sido retratada nas pinturas da época, ela não desempenhava o intrincado papel – em muitas situações, até questionável – que reconhecemos na performance sinfônica em nossos tempos. A figura do maestro confundia-se, na maioria das vezes, com a do instrumentista participante;

²⁶³ ATTALI, *op. cit.*, p 65.

²⁶⁴ *Ibid.*, p 66.

marcava o tempo enquanto que executava sua parte. A marcação do andamento com o bater dos pés era comumente feita pelo primeiro violinista – o *spalla*.

“Vivaldi, Bach e Handel comandavam a execução de suas obras sentados, em posição de quase paridade com os demais músicos, regendo concertos a partir do violino ou do teclado. Dado o tamanho manejável de suas orquestras, que raramente tinham mais de trinta músicos, e a franca linearidade da música que faziam, o duplo encargo do compositor como músico e diretor não era excessivamente onerosa [sic].”²⁶⁵

Haydn, nos já mencionados concertos da orquestra de Salomon, ao final do século XVIII, conduzia a orquestra de seu cravo. Surgiu, entretanto, em meados do século XIX, a especialização do regente profissional.

A complexidade que o aumento do quadro trouxe exigiu a figura de um “controlador da produção”, pois se tornara mais difícil a interação entre todos os instrumentos, comprometendo, supostamente, a unidade musical. Fazia-se necessária, por conseguinte, uma “referência”, o que impunha uma nova condição sinérgica entre os integrantes do grupo: modificava-se, dessa maneira, a forma de comunicação estabelecida entre os instrumentistas; a expressão corporal, a respiração e o contato visual que antes contribuíam fundamentalmente para a coesão da performance – assim, até hoje, sendo com orquestras de câmara ou com pequenos e médios grupos de música popular –, tornam-se, então, incumbência de um único figurante que não mais toca nenhum dos instrumentos. Até mesmo o posicionamento dos músicos no palco passa a ser determinado por esta nova condição, pois todos os olhares devem se dirigir ao maestro.²⁶⁶ “Em teoria, o líder da orquestra – completa Attali – aparece como a imagem do legítimo e racional organizador de uma produção cujo tamanho necessita de um coordenador, mas prescreve que ele não faça [qualquer] ruído.”²⁶⁷

Com frequência, ainda se debate sobre a figura do maestro e seu papel na prática orquestral. Embora sejam, muitas vezes, músicos de reconhecida competência, foi já anteriormente notada certa tendência centralizadora ou, até mesmo, autoritária, em muitos

²⁶⁵ LEBRECHT, Norman. *O mito do maestro: grandes regentes em busca do poder*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 26.

²⁶⁶ Fato curioso foi vivenciado pelo autor deste texto em uma de suas experiências como integrante de uma grande orquestra. Durante um dos ensaios para uma Bienal, realizado na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, o maestro, renomado músico carioca e regente do Teatro Municipal da mesma cidade, ao notar que este músico concentrava-se mais na partitura do que em sua movimentação, interrompeu o ensaio e disse: “Meu rapaz, não me importa que você toque notas erradas, contanto que olhe para mim.”

²⁶⁷ ATTALI, *op. cit.*, p 66. Tradução nossa.

deles.²⁶⁸ Elias Canetti, em seu trabalho *Crowds and Power*, comenta este recorrente traço atribuído ao regente:

“Não há expressão mais óbvia de poder que o desempenho do regente (...). Cada detalhe de seu comportamento público lança luz sobre a natureza do poder. Alguém que nada soubesse sobre poder poderia descobrir todos os seus atributos, um após o outro, mediante cuidadosa observação de um regente.”²⁶⁹

Cabe, aqui, ressaltar que tal poder, aos poucos, permeava todo ambiente do teatro burguês; sua influência excedia, ainda no século XIX, a prática musical. A “educação” dos novos burgueses para a contemplativa postura vitoriana das salas de concerto coube – como nos fala Peter Gay – também ao regente; interrompia, caso necessário, até mesmo a performance para repreender os espectadores incontidos.²⁷⁰ O maestro, portanto, contribuía para formação da nova economia do comportamento que se instaurava tanto no palco como na platéia. Impunha ao corpo a compostura e o silêncio interior exigidos pelo “culto inérte” encenado neste novo espaço reservado à música; onde até mesmo as palmas – sem falar em qualquer outra demonstração mais apaixonada – eram recriminadas, se manifestadas fora dos momentos esperados.²⁷¹

De seu pódio, transmitia ao público a postura rígida, introspectiva, valorizada pelos padrões comportamentais, vitorianos. Hans Richter, renomado maestro húngaro, que, durante os concertos, “permanecia imóvel no estrado e era capaz de reger apenas com os olhos”,²⁷² não poupou elogios ao público inglês, após executar o *Ring des Nibelungen*, no Covent Garden, pelo “silêncio devoto (...) durante cada ato (...)”, sabendo adiar todo o entusiasmo para o fim.²⁷³ O absoluto autocontrole era, da mesma maneira, valorizado por Richard Strauss, que assumia, ao reger, uma atitude estática. Orgulhava-se em dizer que apenas poucas obras o faziam transpirar – as sinfonias *Em dó*, *Nona* e *Eroica*, de Beethoven, além de *Tristão e Isolda* e o primeiro ato de *Valquíria*, de Wagner; no restante, afirmava nunca perder seu

²⁶⁸ Embora consideremos pretensiosa a tentativa de explicar tal comportamento, achamos no mínimo curioso o registro feito por Henry Raynor, em *História Social da música, da Idade Média a Beethoven*, sobre a duplicidade de função de Ferdinand Gonzaga – regente de coro, na Sicília, e comandante das forças do Imperador no cerco de Saint-Dizier. (RAYNOR, *op. cit.*, p. 65.)

²⁶⁹ CANETTI, Elias. *Crowds and Power*. Trad. Carol Stewart. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984, p. 394. Tradução nossa.

²⁷⁰ GAY, *op. cit.*, p. 30.

²⁷¹ LEBRECHT, *op. cit.*, p. 79. Atribui-se a Gustav Mahler a supressão das palmas entre os movimentos das peças, durante as apresentações.

²⁷² *Ibid.*, p. 56.

²⁷³ GAY, *op. cit.*, p. 35.

autocontrole, pois, para Strauss, dar-se exageradamente durante a performance indicaria amadorismo.²⁷⁴

Esta clara contenção do corpo – dos modos e da expressão – representava uma nova economia dos afetos, como expusemos anteriormente, adequada às novas relações sociais que se afirmavam em um novo espaço, em um novo tempo, intensamente racionalizados. O regente surgia como a figura do disciplinador, um gestor da massa de instrumentistas; assim denuncia, ainda hoje, o jargão corriqueiramente repetido nos programas de regência dos conservatórios: “a orquestra é o instrumento do maestro.”

Exerceram este poder que lhes era dado através de um meticuloso controle imposto sobre a orquestra. Hans von Bulow, celebrado maestro da segunda metade do século XIX, ficou conhecido por seu “preciosismo”, que o levava a ensaiar cada estante dos violinos separadamente.²⁷⁵ Atribuía-se a Arturo Toscanini – notório por seu temperamento explosivo e autoritário, mantendo seus músicos em um “estado de trêmula ansiedade” – a “qualidade” de “marcar as batidas como um cronômetro.” Hans Richter fora reconhecido – paralelamente à sua habilidade musical – por sua extraordinária capacidade de administrar o tempo, além de ser um “disciplinador inflexível.”²⁷⁶ Canetti nos oferece uma precisa síntese das percepções que não somente construíram a imagem deste “infallível” e “implacável” “controlador”, no imaginário artístico, profissional, mas que igualmente mantém, até hoje, sua legitimidade inabalada em nossa cultura.

“Seus olhos prendem toda a orquestra. Cada instrumentista tem a impressão de que o regente o vê pessoalmente; mais, que o ouve. (...) Ele é onisciente; pois, enquanto os instrumentistas têm suas partes a sua frente, ele tem toda a peça em sua cabeça ou em sua estante. A qualquer momento, ele sabe precisamente o que cada instrumentista *deveria* estar fazendo. Sua atenção está em toda parte, ao mesmo tempo, e é a isto que ele deve uma grande parte de sua autoridade. Ele está dentro da mente de cada instrumentista. Ele sabe não só o que cada um *deveria* estar fazendo, mas o que *está* fazendo. Ele é a corporificação viva da lei, tanto positiva como negativa. Suas mãos decretam e proíbem. Seus ouvidos desvelam profanação.”²⁷⁷

²⁷⁴ LEBRECHT, *op. cit.*, p. 95.

²⁷⁵ *The Larousse Encyclopedia of Music, op. cit.*, p. 251.

²⁷⁶ LEBRECHT, *op. cit.*, p. 19. Cabe ressaltar que não é incomum o altíssimo nível de estresse experimentado pelos músicos de orquestra, em razão da atmosfera de terror muitas vezes imposta pelo regente.

²⁷⁷ CANETTI, *op. cit.*, p. 396. Tradução nossa.

O novo líder à frente do conjunto contou com a absoluta estima da classe dominante; tanto a burguesia industrial como a elite burocrática se identificaram com este “(...) criador da ordem necessária para evitar o caos na produção.”²⁷⁸

A figura do maestro, aos poucos, transcendeu sua, supostamente, exclusiva função musical; legitimou-se enquanto poder político-administrativo nos teatros de concerto. Gradativamente, deixou de ser apenas um funcionário assalariado dos palcos burgueses, subordinado aos desmandos de uma aristocracia que gerenciava o quê, quando e com quem ele deveria tocar. Gustav Mahler reconheceria muito bem a insuficiência do gênio para ascender no meio artístico. Fora capaz de compreender que, para tal objetivo, precisava, incondicionalmente, de poder ilimitado. Imbuído dele, exerceu-o onipotentemente; era temido pelos músicos sob sua batuta, em razão não somente do rigor com que conduzia os ensaios, mas também por não admitir fazer qualquer tipo de concessão de natureza artística.²⁷⁹

A condição de maior prestígio atribuída ao compositor – ainda no início do século XIX – em detrimento do maestro, perdia-se com a imagem de um poder executivo que se associava, cada vez mais, ao regente. O novo tamanho da orquestra influenciara não só a performance, mas, igualmente, a estrutura das obras, que se adequavam, agora, ao novo corpo “agigantado”. Os compositores, que antes regiam suas próprias peças, em contrapartida, passaram a abdicar da responsabilidade de dirigi-las, pois tornavam-se “incômodas demais para que as orquestras as executassem sem uma direção.”²⁸⁰ O maestro, dessa maneira, transforma-se em intérprete. O poder conferido a ele se estende à “criação”; autoriza-o a efetuar frequentes e significantes alterações nas obras; sempre, entretanto, a partir de sua exclusiva interpretação – a exemplo do austro-húngaro Arthur Nikisch, como reportou Norman Lebrecht, em *O mito do maestro, grandes regentes em busca do poder*:

Numa execução de Nikisch, a interpretação deixava de ser uma elucidação fiel das notas do compositor. Tornava-se um ato de criação por direito próprio, extrapolando a ideia original e ampliando-a em direções insuspeitadas e por vezes desagradáveis. Embora sua abordagem fosse muitas vezes ‘errada e contrária às intenções do compositor, Nikisch tornava [a música] convincente no momento’, escreveu um colega americano. O regente moderno tem de recriar, disse Nikisch em seu panegírico a Bulow: ‘É por isso que sua individualidade desempenha um papel tão significativo.’”²⁸¹

²⁷⁸ ATTALI, *op. cit.*, p 67. Tradução nossa.

²⁷⁹ LEBRECHT, *op. cit.*, passim.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 15.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 49.

Esta “individualidade” sobre a qual nos fala Nikisch aponta para o grande paradoxo que habita o cerne da nova prática orquestral sinfônica: o potencial criativo de seus integrantes é sacrificado, em grande parte, pela uniformidade exigida pelo novo tipo de performance introduzido com a grande orquestra. O indivíduo é, na maioria das vezes, subtraído em virtude da impossibilidade de se expressar a partir de sua experiência singular – vital e emocional.²⁸² “As vozes dos instrumentos são opiniões e convicções sobre as quais ele [o regente] mantém o olhar próximo.”²⁸³ O maestro, portanto, apresenta-se como o “mais capacitado” a compreender e sintetizar as intenções do compositor, a supostamente conferir unidade coerente à obra – percepção que eventualmente extrapola o ambiente da orquestra, sendo compartilhada, da mesma forma, por não-músicos.²⁸⁴ Assim confirma Ben Zander – professor de interpretação do *New England Conservatory* e regente da *Boston Philharmonic Orchestra* – tal percepção, ao reiterar que: “A grande música orquestral, sutil e rica, só pode ser conduzida por uma única mente (...). A mente coletiva não é adequada às sutilezas necessárias à interpretação de grandes partituras.”²⁸⁵

Este personagem “onipotente”, “inquestionável”, que, com apenas um gesto no ar, faz o som aparecer – assim descrito por Ricardo Muti²⁸⁶ –, da mesma forma, como num passe de mágica, quase absorve as individualidades que compõem o conjunto. Credita-se a ele a personalidade do grupo; como comumente repetido pelos próprios instrumentistas: o som de uma orquestra muda de acordo com o maestro à frente dela.

“Assim, para a orquestra, o maestro – reafirma Canetti – incorpora literalmente a obra que eles estão tocando, a simultaneidade de sons, assim como suas sequências;

²⁸² Em certa ocasião, o autor deste texto testemunhou um exemplo claro do que acima exposto: durante a temporada de uma importante orquestra nacional, no Rio de Janeiro, após inúmeras e acirradas divergências entre o maestro residente e o solista acerca da interpretação adequada para um determinado trecho musical, o renomado regente, irritado com a suposta insubordinação do instrumentista por não seguir suas precisas orientações interpretativas para o solo, recusou-se a apresentar este músico para a platéia, dando-lhe as costas, ignorando o protocolar ritual de reverência em agradecimento a participação de um solista.

²⁸³ CANETTI, *op. cit.*, p. 396. Tradução nossa.

²⁸⁴ Temos plena consciência que muitos instrumentistas de orquestra possuem uma compreensão musical igual, ou até mesmo superior a de muitos regentes; assumem, entretanto, uma atitude claramente passiva. Legitimam, dessa maneira, certa subjetividade que lhes confere a condição hierarquicamente inferior. “Uma vez que a ordem é, na expressão de Alexander Pope, ‘a primeira lei do céu’, sua imposição é percebida como um ato quase divino que confere ao regente um fulgor etéreo nas mentes de seus músicos.” (LEBRECHT, *op. cit.*, p. 18.)

²⁸⁵ ALTMAN, Fabio. Sua empresa é uma orquestra?. *Época Negócios*, São Paulo: Editora Globo, v. 5, julho 2007, p. 72.

²⁸⁶ Ocupou, entre outros, o posto de regente da *Filarmonia de Londres*, entre 1969 e 1980. Dirige atualmente de *La Scala de Milão*.

e, uma vez que, durante a performance, nada deve existir exceto esse trabalho, enquanto [ele] acontece, o maestro é o soberano do mundo.”²⁸⁷

Canetti, em contrapartida, adverte que a disposição dos membros da orquestra em acatar tal situação torna possível para o regente transformá-los nesta suposta unidade – que ele, eventualmente, personifica.²⁸⁸ “Segundo maior inimigo do músico” – pois reza o dito, no meio profissional, seria o próprio músico o primeiro –, o maestro manteve, como seu ideal, desde o surgimento de sua função até os nossos dias, desde a “ilusão fugaz de um desempenho perfeito à tentativa de gravar em superfícies indelévels uma concepção ‘definitiva’, sempiterna, de como a música deve ser tocada.”²⁸⁹

4.7.2.2. *O rigor ao “texto”*

O novo corpo aumentado da orquestra, como antes nos referimos, influenciava, agora, as peças que eram compostas. Com o seu quadro instrumental cada vez mais fixo, passava-se a escrever, especificamente, para tal formato, com eventuais dobramentos ou inclusões esporádicas de instrumentos extras. A grande orquestra sinfônica, dessa maneira, deixa de ser “meramente o veículo daquilo que o compositor tinha a dizer”, mas “torna-se parte integrante da própria estrutura da obra;” assume a condição de elemento da linguagem musical. Nota-se nítida interdependência entre os aspectos formais de, por exemplo, uma sinfonia e o conjunto orquestral; assim, examinando as partituras que compõem o repertório usual,²⁹⁰ percebe-se a clara “função morfológica da orquestra.”²⁹¹

O leitor que já assistiu, alguma vez, ao menos a um concerto sinfônico deve muito bem ter, em sua memória, a imagem da grande orquestra no palco, durante a performance: os músicos sentados, voltados ao regente, posicionam suas partituras, nas estantes, à sua frente, alinhadas de forma que possibilite ao instrumentista perceber os movimentos do líder, logo acima, dentro do seu campo de visão, ao mesmo tempo que as lê. A partitura – ou parte, como

²⁸⁷ CANETTI, *op. cit.*, p. 396. Tradução nossa.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 395. Tradução nossa.

²⁸⁹ LEBRECHT, *op. cit.*, p. 15.

²⁹⁰ Utilizamos o termo “usual” propositalmente, pois restringimos nossa análise a certa tendência mercadológica seguida pelas instituições sinfônicas, que se concentra em um mesmo repertório. Esclarecemos, dessa forma, que não ignoramos as diversas tentativas inovadoras do século XX, que buscaram desfazer tal tendência que define, em grande parte, a prática da performance orquestral nas tradicionais salas de concerto do mundo ainda hoje.

²⁹¹ KIEFER, *op. cit.*, p. 75. Vale lembrar que esta influência do quadro fixo de instrumentos sobre a morfologia musical aconteceu paulatinamente, a partir da estabilização da orquestra de cordas, ainda no Barroco. Como aponta Kiefer, a denominação *Concerto Grosso* referir-se-ia tanto à forma musical quanto ao grupo que a executava.

comumente chamada no jargão profissional – resume-se à representação gráfica dos elementos musicais. Duração, ritmo, altura, intensidade, andamento, articulação, fraseado são alguns desses elementos notados criteriosamente nas partes de cada instrumentista da orquestra. Nela, o compositor tenta descrever, da maneira mais clara e precisa, seus *insights*, ideias surgidas do processo criativo, grafando-as, posteriormente, através da escrita musical. Seu acompanhamento constitui, na grande maioria das situações orquestrais, meio indispensável para o funcionamento satisfatório do conjunto; supostamente, por esta razão, todos os integrantes a mantêm, durante toda a performance, diante de si – salvo o caso de alguns solistas que, muitas vezes, pelo extenso tempo dedicado a um tipo de repertório restrito, memoriza as obras estudadas.

O maestro, da mesma forma, frequentemente conduz seus músicos tendo à sua frente sua própria partitura. Ela, corriqueiramente chamada de “grade”, contém todas as partes que compõe a obra; o material tocado por cada instrumento mostra-se disposto verticalmente na página, possibilitando ao maestro acompanhar visualmente o que está sendo executado. Sua parte, além de lhe disponibilizar os mesmos detalhes transcritos para cada músico integrante, traz a instrumentação completa, utilizada pelo compositor.

Uma forma de escrita coesa, como conhecemos hoje na literatura musical, não começou a ser desenvolvida anteriormente ao século IX. A precária maneira de se notar a música apenas auxiliava o processo de sua memorização. Tanto a transmissão oral como a notação rudimentar davam, conseqüentemente, larga margem para frequentes alterações dos cantos que acompanhavam os textos sagrados, durante o culto, ainda na baixa Idade Média. Tal fato preocupava as autoridades clericais, pois esta modificação comprometeria a unidade litúrgica. A criação de um código preciso mostrava-se fundamental para a coesão da liturgia e a transmissão de sua mensagem, expandindo e reafirmando o poder político da Igreja, em toda Europa. A gradativa elaboração da escrita acompanhou o desenvolvimento das formas musicais. O canto litúrgico, antes executado em uníssono,²⁹² desmembrou-se, ainda no século IX, surgindo, assim, o *organum* de duas vozes.²⁹³

Por volta do século XI, a notação tanto rítmica quanto melódica começava a ganhar contornos mais acurados. Surgia o sistema de linhas sobrepostas que possibilitava notar, mais precisamente, a diferença de altura entre os sons. Em grande parte atribuído a Guido d’

²⁹² Execução silmultânea de uma mesma nota por duas ou mais vozes.

²⁹³ *The Larousse Encyclopedia of Music, op. cit.*, p. 52.

Arezzo, tal método se mostrava capaz de representar somente os intervalos de tons e semitons, que se fixavam a partir deste período. Os sons intermediários, de altura indeterminada, entoados pelos cantores e descritos nos tratados teóricos, ficavam excluídos. A composição musical modificou-se, durante a Idade Média; o aumento do número de vozes originaria o *moteto*, forma polifônica,²⁹⁴ que alcança grande sofisticação no final desta época. A multiplicidade de vozes acarretava maior dificuldade para a sincronização do canto; exigia, portanto, maior disciplina por parte dos executantes, o que contribuiu para a regularização da métrica musical. Assim, no século XVI, a escrita, na música, estabilizava-se.

A complexidade da polifonia medieval preocupava a Igreja: o grande número de vozes, além da superposição de textos, punha em risco a mensagem que se esperava transmitir. Tal instituição, assim, procura “corrigir” este “desvirtuamento” da música sacra; assistiu-se a uma simplificação da composição no Renascimento.

Transformações ocorridas no sistema musical, geradas a partir da polifonia renascentista, levaram a sistematização de uma gramática coesa que passou a orientar a relação entre as vozes. O sistema temperado de afinação²⁹⁵ se consolidava, abrindo caminho para nova organização dos sons. O tonalismo começa a ganhar forma ainda na primeira fase da polifonia barroca, quando as vozes passam, gradativamente, a se relacionar verticalmente, segundo a nova lógica musical. Condiçionadas pela nova organização do campo sonoro, musical e emergente, estruturas verticais formadas pela superposição de notas em intervalos²⁹⁶ de terças – acordes – passam a se relacionar umas com as outras de acordo com funções atribuídas pela nova gramática tonal. Formam encadeamentos harmônicos que conduzem a música em seu desdobramento discursivo; propiciam suporte à voz que se destaca do conjunto sonoro – uma melodia com acompanhamento. Emergiu, assim, a homofonia, que se estruturava a partir das formas polifônicas, na transição do Barroco para o Classicismo.

²⁹⁴ A polifonia renascentista se caracteriza pela horizontalidade e independência do movimento das vozes; não obedece a estruturas harmônicas verticais, segundo a gramática tonal.

²⁹⁵ O sistema de afinação temperado caracteriza-se por uma uniformização dos sons, desconsiderando pequenas diferenças de frequência entre alguns deles, o que possibilitou a organização das escalas musicais atuais. As diferenças entre um ré bemol e um dó sustenido, por exemplo, são “eliminadas”, produzindo o que chamamos de enarmonia: ambas as notas passam ter o mesmo som, embora venham representar funções distintas na estrutura harmônica.

²⁹⁶ Intervalo é distância entre dois sons. Chama-se de intervalo melódico, quando as notas são tocadas separadamente; ou harmônico, quando tocadas simultaneamente.

A racionalização da música ocidental se intensificava, no período barroco, acompanhando, assim, as transformações que ocorriam em toda sociedade. O cartesianismo, ao redefinir o pensamento daquele período, mostrava-se igualmente influente na reorganização do material sonoro. Nota-se que a igualdade valorativa dada às vozes na composição polifônica resultava em um efeito sonoro “estático”; em contrapartida, a gradativa ascendência de uma das vozes sobre as demais, posicionando-a em um primeiro plano, causava certa impressão de profundidade espacial. Manifestava-se, assim, na organização dos sons, a nova noção de movimento testemunhada na arquitetura e nas artes plásticas em geral com a aplicação da perspectiva geométrica; o novo olhar individualizado que passava a caracterizar a percepção da época dava sinais claros na música.²⁹⁷ Tal pensamento matemático, analítico, que se afirmava no século XVII, fazer-se-ia notar igualmente no desenvolvimento temático, nas composições musicais, a partir do Classicismo, sofisticando-se ainda mais na transição para o período romântico.

Ainda como parte deste longo processo de racionalização, a música acompanhava uma das transformações de maior relevância para a sociedade ocidental: a democratização da escrita, provocada pelo surgimento da impressão mecânica. Embora o código escrito tivesse sido desenvolvido já há muitos séculos, seu domínio não se mostrou suficiente para encerrar a tradição oral através da qual se transmitia a informação; sob ela, o ocidente se manteve até a Renascença. Ainda que a dissociação entre o conhecimento, de um lado, e a memória e o discurso, de outro, tenha levado um longo tempo, sua efetivação só se deu com a criação da tipografia. Com ela, a escrita deixava de ser monopólio de uma elite de escribas; os textos, antes manuscritos, passavam a circular em maior escala.²⁹⁸ Tal advento representou mais um sólido passo para a afirmação do modo capitalista: possibilitou que a informação fosse transformada em mercadoria.

Como acima já citamos, com a música não ocorreu de outra forma. A escrita musical ganhou outra importância com a possibilidade de se reproduzir mecanicamente. A partitura se tornou um objeto comercializável e, ainda no século XVI, encontrava-se regida pelas mesmas leis que regulavam a publicação literária. Os direitos pagos ao editor referiam-se exclusivamente à reprodução e à venda do material impresso, não se estendendo à criação ou

²⁹⁷ CARPEAUX, *op. cit.*, p. 52. Carpeaux comenta, de forma muito breve, o surgimento do individualismo na música.

²⁹⁸ LOWE, *op. cit.*, p. 3.

mesmo às performances das obras em público.²⁹⁹ Para que a música, no entanto, de fato ganhasse condição autônoma e se estabelecesse como mercadoria era indispensável que se atribuísse valor de troca às atividades que a faziam existir: a de compor e a de interpretar. Para isso, a necessidade do trabalho do músico – aos poucos, não mais monopólio da corte – deveria ser socialmente justificada, pelo consumo de seu produto – a música – no mercado. O teatro de concerto desempenhou papel determinante para a transformação da música em mercadoria; seu espaço mostrou-se solo fértil para a produção de subjetividades que contribuiriam para a construção da ideia de autonomia, de um valor de troca intrínseco à obra. Em seus limites, a representação da nova estética musical encenava, pelo “desfecho” satisfatório do conflituoso jogo de tensão e distensão inerente ao sistema tonal, as relações que orientavam a emergente ordem social, legitimando-as no imaginário burguês.³⁰⁰ Tal percepção flagramos nas palavras do escritor Thomas De Quincey, do século XIX, ao falar sobre a música de sua época:

“(...) Se ele [o leitor] não é (como a maior parte é) mais surdo que uma porta, incapaz de ouvir cada nota profunda que emana das cavernas délficas da vida humana, ele saberá que o êxtase da vida (ou qualquer coisa que por aproximação mereça ser assim chamado) não surge, se não, como surge a música perfeita, música de Mozart ou Beethoven, pela confluência de discordâncias poderosas e terríveis e concordâncias sutis.”³⁰¹

A música, dessa maneira, afirmava-se como um organismo autônomo, cuja unidade de seu conteúdo deveria ser, a qualquer custo, resguardada, arriscando eliminar espaços para a criação durante a performance. A música praticada no teatro de concerto burguês deixava clara esta mudança. A “inviolabilidade da partitura escrita” – como já descreveu José Miguel Wisnik – expõe uma nova subjetividade que se afirmava neste ambiente. A fidelidade à ideia do compositor – este sacerdote “(...) de uma nova religião, a qual descortina a seus seguidores visões da vida interior que nenhum outro artista pode dar (...)”³⁰² – passou a estar acima de tudo. O absoluto rigor textual se tornou premissa indispensável para a música orquestral, encontrando-se, desde então, na grande maioria das vezes, indissociável deste tipo de performance. Ao maestro, exercendo sua função disciplinadora, coube impor, a ferro e fogo, tal rigor aos instrumentistas.

²⁹⁹ ATTALI, *op. cit.*, p 52.

³⁰⁰ *Ibid.*, passim.

³⁰¹ STERN, Philip Von Doren (Ed.). *Selected Writings by Thomas De Quincey*. New York City: The Modern Library, 1949, P. 887. Tradução nossa.

³⁰² GAY, *op. cit.*, p. 34.

Arturo Toscanini, por exemplo, execrava noções interpretativas que permitissem leituras que não fossem “absolutamente” fiéis à ideia do autor: “Abençoadas – escreveu ele – as obras que não precisam de intérpretes (...).”³⁰³ Personificou o fundamentalismo que acometeria a música clássica por muitos anos. Gustav Mahler, da mesma maneira, mostrou-se “um devoto fanático da precisão textual;”³⁰⁴ acreditava ser a partitura “um livro de sete selos.” Ao se queixar do tratamento dado por outros regentes à sua obra, defendeu: “(...) É preciso haver uma tradição, e ninguém deve criá-la, senão eu mesmo.”³⁰⁵ Igual repúdio à livre interpretação demonstrou o compositor romântico e regente Hector Berlioz, ao criticar adornos acrescentados por seu contemporâneo Franz Liszt à “*Sonata ao Luar*” de Beethoven, em uma de suas performances.³⁰⁶ Segundo conta Lebrecht, em *O mito do Maestro*, o tão renomado Herbert von Karajan teria perdido prestígio aos olhos de Adolf Hitler pelo hábito de reger sem partitura.

A autonomia da música como mercadoria sustentava a ideia de um valor inerente a ela anterior à performance. Para que tal percepção se afirmasse, todavia, fora indispensável diferenciar entre o trabalho da criação e o da interpretação. Ganharam forma, assim, características peculiares a estes profissionais da grande orquestra: um novo grupo de trabalhadores produtivos, disciplinados, obedientes ao líder. Novamente, as novas relações aos poucos estabelecidas com a emergência do modo capitalista mostravam-se representadas no espaço do teatro burguês; a imagem dos integrantes da orquestra se assemelhava a de “especialistas competindo em frente aos consumidores”.³⁰⁷ Estes indivíduos – cuja austeridade era reafirmada, a cada instante, antes, durante e depois da performance, por toda uma economia simbólica que legitimava sua função, que atribuía valor de troca aos “sons” por eles articulados – passaram a interagir de uma outra forma com a música. Certo comportamento comum – emoldurado no negro dos trajes longos – característico ao intérprete de sinfônica, perduram nos palcos dos teatros até a atualidade. Como descreve Joachim E. Berendt, em seu livro *Jazz, do rag ao rock*:

“Quando o instrumentista de sinfônica se torna integrante de um conjunto de cem ou cento e vinte elementos, passa a repetir, quase automaticamente, o repertório padronizado e se preocupa, praticamente, apenas com problemas individuais de dedilhado, arcada ou respiração, indiferente a problemas formais maiores ou

³⁰³ LEBRECHT, *op. cit.*, p. 111.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 79.

³⁰⁵ BLAUKOPF, Herta (org.), Gustav Mahler: Unbenkannte Briefe, *apud* LEBRECHT, *op. cit.*, p. 82.

³⁰⁶ GAY, *op. cit.*, p. 39.

³⁰⁷ ATTALI, *op. cit.*, p. 47.

qualquer tipo de motivação estilística, histórica ou extramusical que teria gerado a obra que executa. Na maioria dos casos, o instrumentista de sinfônica se acomoda em sua rotina de profissional, não raro reagindo negativamente a obras experimentais.”³⁰⁸

Muitas vezes, nem mesmo interpretar aquilo escrito pelo compositor cabe ao instrumentista de orquestra – como vimos anteriormente –, mas apenas reproduzir com precisão técnica as orientações do regente. Desaparece, com o surgimento da grande orquestra sinfônica, a possibilidade do intérprete também criar espontaneamente durante a performance. Assim confirma Berendt: “Do fim do século passado [século XIX] para cá, porém, a improvisação praticamente desapareceu na chamada música erudita.”³⁰⁹

O rigor textual cativado pela música sinfônica retroagiu ao repertório anterior ao seu aparecimento. Assim como obras antes tocadas por um conjunto de não mais de vinte ou trinta músicos se adaptaram ao novo tamanho da orquestra, os espaços, nas obras, que conferiam alguma liberdade ao intérprete se viram extintos durante as novas performances. É o que reforça Berendt:

“Além disso, de uns tempos para cá, em consequência, inicialmente, de uma atitude anti-romântica,³¹⁰ criou-se o fantasma da ‘fidelidade ao texto original.’ Esse pretense ‘rigor interpretativo’ é absolutamente falso, pois Haendel ou Vivaldi, quando escreviam suas sonatas e concertos, apenas notavam na partitura as notas básicas da obra, em torno da qual o solista improvisava, acrescentando um sem-número de ornamentos e fiorituras. Arnold Dolmetsch declarou certa vez que deixar de lado a improvisação em torno do texto dado é algo tão bárbaro como se um

³⁰⁸ BERENDT, Joachim E. *O jazz, do rag ao rock*. Trad. Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 114. Assim confirmou Márcio Bahia, durante nossa conversa, ao relatar sua experiência como músico da Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro: “(...) Achava o ambiente muito burocrático... sabe? (...) Ninguém gostava de música [naquele ambiente]. Eu também comecei a ficar meio entediado de tocar sempre a mesma coisa na orquestra do Teatro Municipal. Uma orquestra fundamentalmente de balé e ópera. Eu ficava no fosso; o ano inteiro tocando aqueles balés que eu não via; ópera que eu não via, só via o maestro. Ficava naquele fosso dando uma “bombada” de quinhentos em quinhentos compassos. (...) Na orquestra, eu tinha um trabalho específico para fazer.” (Apêndice A, p. 141-148.)

Tutty Moreno, tomando como referência seus anos de orquestra, descreveu a atividade assim: “Ser músico de sinfônica é um estresse brabo. Primeiro, porque é aquela coisa que, se você faz um repertório mil vezes, você tem que fazer mil vezes igual, não tem saída, é assim porque é assim. É o que está escrito e é o que está escrito daquela maneira, daquela forma. E depois tem aquela coisa da pressão, todo mundo numa sinfônica... ninguém toca relaxado. Quando acaba tá... (suspira)

– “Ah, ainda bem que acabou!” (risos)

– É exatamente isso (risos). Você definiu tudo! (Apêndice B, p. 164.)

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 116.

³¹⁰ Lembramos que o “fantasma da fidelidade ao texto original” começa se formar, justamente, no período romântico, limitando a criação espontânea durante a performance. Tal rigor acompanhava mudanças que buscavam reeducar o comportamento da época, como já citado. A improvisação, sob a forma de acréscimos à peça escrita, ainda existiu em tal período, razão, talvez, pela qual o autor se refira a esta transformação como “anti-romântica”.

arquiteto moderno, a pretexto de revelar as ‘linhas básicas’ de uma construção gótica, a despiusse de toda a sua ornamentação *flamboyant*.³¹¹

Joachim E. Berendt, ensaísta, diretor de documentários, produtor de discos e *shows* para a TV, além de organizador, entre outros, do *Berliner Festspiele* – um dos maiores festivais de jazz da Europa –, lembra que, como na prática improvisatória jazzística, compositores ainda do período barroco dispunham de liberdade para criar a partir de chaconas³¹² ou de árias. Bach e seus filhos – exemplifica Berendt – não poupavam adições de ornamentos ao executar uma melodia; assim faziam orientados pela estrutura harmônica da peça executada.

O leitor, ouvinte de música clássica, provavelmente já escutou algum locutor de rádio, após tocar uma peça barroca, anunciar a instrumentação, dizendo, por exemplo, “viola de gamba e contínuo”. O segundo termo, “contínuo”, refere-se à forma de acompanhamento muito comum àquele período. Frequentemente tocado pelo cravo, o *basso continuo* caracterizava-se por um sistema de notação cifrada, números que apenas indicavam as notas a comporem a linha do baixo, dando ao intérprete total liberdade para criar, na elaboração das vozes superiores. Próprio à homofonia barroca, nele o teclado acompanhava a melodia executada pelo cantor ou por um instrumento de corda. “Ao ‘baixista’ – lembra Otto Maria Carpeaux – ficava larga margem de improvisação.”³¹³ Dessa maneira, Haydn acompanhava sua orquestra ao cravo, “no qual tocava um contínuo bem trabalhado para despertar interesse (...).”³¹⁴

Por volta do século XVIII, na transição do Barroco para o Classicismo, a prática do baixo contínuo se perdia após constituir “(...) fundamento sólido de toda a música (...)”,³¹⁵ por 150 anos; o cravo desaparecia como acompanhamento livre. Ainda por muito tempo, como acima já citamos, a escrita desempenhava um papel mais sugestivo do que supostamente determinante. No espaço do teatro burguês, em meados do século XIX, a criação espontânea deixava de existir na música erudita. Assim questionou o colunista inglês Burnett James, da revista *Jazz Monthly*, em um de seus artigos:

³¹¹ BERENDT, *op. cit.*, p. 116.

³¹² Forma musical originária de dança ternária lenta, estruturada harmonicamente a partir de uma linha de baixo.

³¹³ CARPEAUX, *op. cit.*, p. 52.

³¹⁴ RAYNOR, *op. cit.*, p. 354.

³¹⁵ KIEFER, *op. cit.*, p. 79.

“Há 150 anos atrás iam os nosso antepassados a concertos para ouvirem Beethoven, Thalberg e Clementi improvisarem livremente; antes ainda, iam a igreja ouvir Bach, Buxtehude, Pachelbel e outros. Hoje, para se ouvir esse modo de fazer música, temos que recorrer a Lionel Hampton, Erroll Garner, Milt Jackson, Duke Ellington ou Louis Armstrong. Eu gostaria de saber qual a razão dessa estranha metamorfose (...).”³¹⁶

Se o fundamentalismo testemunhado no ambiente da grande orquestra mostrou-se retroativo, o mesmo rigor condicionou as obras que passavam a ser compostas especificamente para ela. Ainda que concebidas, muitas vezes, de grandes improvisos, os compositores procuravam notar suas ideias com extrema acuidade, cada detalhe, nota por nota – de indicações da respiração para os instrumentos de sopro à direção das arcadas, nas cordas. O rigor desta nova prática atingiu limites extremos, assim assistido na virada para o século XX, em peças como, por exemplo, o balé *A Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky, composta em 1912.³¹⁷

Não devemos ignorar que a escrita, de fato, possibilitou ao músico criador, pouco a pouco, registrar suas ideias, através da representação gráfica dos elementos musicais. Uma vez concreta tal possibilidade, ela, porém, não eliminou, necessariamente, escolhas que cabem ao intérprete fazer. Tais escolhas, entretanto, podem variar no grau de liberdade permitido ao instrumentista pela partitura: do simples discernimento técnico, influenciando no resultado sonoro-artístico, a oportunidades para se criar, contribuindo para a composição da peça. Elas, assim, sempre existiram independentes da atribuição dada à notação musical. Não intencionamos, aqui, desvalorizar a atividade do intérprete sinfônico, diminuir sua participação na

³¹⁶ JAMES, BERNETT *apud* BERENDT, *op. cit.*, p. 116.

³¹⁷ **Tutty Moreno, em sua entrevista, falou-nos de sua experiência ao tocar a parte de um dos instrumentos de percussão, em tal peça: “Mas, por exemplo, Stravinsky; aquilo ali não há termo de comparação com essa outra coisa, (...) quando você é completamente criativo, intuitivo: quando você ‘é’. É completamente diferente. Você pra fazer [tocar] um bombo [daqueles], você vai ter que ser, antes de mais nada, matemático (...). (...) Você vai ter que ser um cara racional. Se você não estiver frio, você vai ‘dançar’.”

O balé *A Sagração da Primavera*, composto pelo compositor russo Igor Stravinsky, em 1912, faz parte do repertório tradicional, como uma das peças de grande importância na música sinfônica. Geralmente tocada na forma reduzida, *Suite*, seu alto grau de dificuldade se explica não somente pelo virtuosismo técnico, exigido de cada instrumentista, mas pela complexidade rítmica de seu último movimento. As mudanças métricas frequentes – muitas vezes, a cada compasso e criteriosamente notadas – não permitem o mínimo desvio da atenção dedicada à partitura. Embora sua concepção seja impressionantemente coesa e meticulosamente bem realizada, resultando em grandioso efeito sonoro, a irregularidade de sua métrica torna extremamente difícil a assimilação de sua rítmica pelo músico. Exige, assim, um grande esforço de concentração por parte dos instrumentistas; sua execução mais se assemelha a um exercício matemático, racionalizado, como descrito por Tutty, acima. Isto torna extremamente difícil a assimilação e a reprodução de sua rítmica de maneira orgânica.

Cabe lembrar que igual ou maior dificuldade também podemos encontrar nas estruturas rítmicas da música folclórica de inúmeras culturas. Sua característica muitas vezes cíclica e a liberdade concedida ao intérprete para alternar o ritmo, entretanto, tornam sua realização orgânica, diferindo do exemplo acima dado.

concretização de uma obra. Seu trabalho, sem dúvida, exige não só capacidade técnica, mas, igualmente, criativa.

Não podemos deixar de notar, entretanto, que a “sacralização” do textual, testemunhada no século XIX, diminuiu significativamente os espaços para o exercício da livre intuição, neste tipo de performance.³¹⁸ A supervalorização do texto produziu, no imaginário da orquestra – ou, pelo menos, em grande parte dele –, a percepção que limita a obra ao que se encontra grafado na partitura; tal imaginário não reconhece a performance como continuidade do processo de criação – *poieses*.³¹⁹

4.7.2.3. *A contenção sobre ao palco – uma breve conclusão*

A racionalização da música ocidental não se restringiu à reorganização do material sonoro, mas abrangeu a significativa mudança da performance musical nos palcos do teatro de concerto burguês. Representou um desdobramento das intensas transformações ocorridas na sociedade, iniciadas ainda no século XVI, como nos explicou Norbert Elias. A concomitância entre o surgimento da orquestra e o grande crescimento industrial, da mesma maneira, não se mostrou mera coincidência, como alerta Jacques Attali.³²⁰ A orquestra imbuí-se de um grande poder simbólico por reproduzir, em sua estrutura e sua prática, os princípios da nova economia do período da Revolução Industrial.

A nova economia da experiência estética que surgia nos palcos dos teatros de concerto, sob a nova forma de performance sinfônica, representou as concepções idealizadas de espaço e de tempo que se consolidavam no imaginário daquele período. Tais idealizações, de fato, como adiantou David Harvey, confinaram, até certo ponto, o livre fluir da criação na performance musical. A concepção dicotômica que posiciona, em momentos distintos, a criação e a interpretação, flagrantemente presente na música de concerto ocidental, procurou limitar a função do intérprete a de mero reproduzidor de um esquema impresso, como aponta Berendt. A atividade de interpretar, neste tipo de performance, é vulgarmente compreendida como a reprodução “fiel” do texto. Construído desta forma, tal ideal contribuiu – assim defendemos – para uma redução da experiência estética musical.

³¹⁸ Lembramos que limitamos nossa crítica a certa tendência da performance orquestral, hoje, no mundo, orientada por uma lógica de mercado.

³¹⁹ A semiologia da música esforça-se para desconstruir tal percepção, reconhecendo a partitura como apenas uma etapa do fenômeno musical, na nossa cultura. Para um aprofundamento no assunto, sugerimos a leitura de *Music and Discourse, toward a semiology of music*, de Jean-Jacques Nattiez. Lembramos, entretanto, que, ainda hoje, tal percepção é reproduzida na maioria dos programas dos conservatórios.

³²⁰ ATTALI, *op. cit.*, p 65. Tradução nossa.

As produções subjetivas que surgem sob os signos do “novo líder” e do “rigor textual”, abordadas até aqui, limitaram a imaginação criativa através do exercício da livre intuição na performance sinfônica. Ao fazê-lo dessa maneira, reproduziu-se, nos palcos do teatro burguês, a consciência moderna do tempo. A interferência na criação imaginativa implica uma mudança temporal. Na nova prática da performance que se consolida nos palcos burgueses, no século XIX, a forma do extenso presente que sorve as paixões dos tempos passado e futuro afirma-se sobre o instante vazio de *aiôn*, o tempo que, livre do “agora”, cria possibilidades de existências singulares. O tempo intensivo do instante da imaginação é suprimido por sua nova forma linear, cartesiana. O intuir não mais se mostra como via para a produção de conhecimento; reduz-se à condição de forma de receptividade. Receptividade daquilo que se apresenta em um espaço e um tempo, agora desfeitos de significações simbólicas antigas.

Espaço e tempo, entretanto, enquanto formas de apresentação de um fenômeno, atuam sobre ele distintamente. O primeiro afetaria aquilo dado, nele, exteriormente – forma pura da exterioridade; já o tempo, em contrapartida, “é a forma – fala-nos Deleuze, ao explicar Kant – sob a qual nos afetamos a nós mesmos, é a forma da autoafetação. O tempo é a afetação de si por si.”³²¹

Como já discutimos, este novo espaço-tempo resultou do longo processo de racionalização da sociedade ocidental. Processo, no entanto, como nos disse Norbert Elias, que foi além da simples organização dos meios produtivos ou do redimensionamento espaço-temporal, mas buscou transformar os modos de conduta social. O nova percepção linear do tempo que se instaurava com o capitalismo buscou produzir, justamente, tal efeito; procurou disciplinar as paixões, adiar – como antes afirmamos – a satisfação de inclinações momentâneas, objetivando satisfazer novas necessidades. Incidiu, portanto, diretamente sobre o corpo dos indivíduos, pois, como lembra Marcuse, “(...) o inimigo fatal da gratificação prolongada é o *tempo* [cronológico], a finitude interior, a brevidade de todas as condições.”³²²

A grande orquestra moderna não somente acompanhou as novas mudanças nas relações de produção, mas antecipou um tipo de controle que emergiria no capitalismo avançado. Sua performance representou, nos palcos burgueses, uma nova forma severa de

³²¹ DELEUZE, *op. cit.*, 2008, p. 44 e 45. Tradução nossa.

³²² MARCUSE, *op. cit.*, 1974, p. 191. Tradução nossa.

incursão na subjetividade humana, submetendo o indivíduo ao coletivo através da supressão da atividade criativa, imaginativa.

5 A GRANDE ORQUESTRA SINFÔNICA: UMA NOVA SUBJETIVIDADE DE ESPAÇO-TEMPO NO CONTEMPORÂNEO

Dedicamos esta segunda parte de nosso trabalho para a discussão de novas aplicações da orquestra sinfônica surgidas no processo de globalização da economia mundial. Na sequência, abordaremos uma nova prática que se legitima no imaginário corporativo, a partir dos anos 80, ainda de considerável apelo no atual momento: a utilização da orquestra sinfônica como modelo de gestão corporativa; descreveremos algumas dessas iniciativas que se dedicam a demonstrações, em grandes empresas, desta curiosa estratégia gestonária.

Buscando compreender esta nova subjetividade que vemos surgir em meio às mudanças do atual momento, revisitamos o artigo de Peter F. Drucker, publicado pela *Harvard Business Review*, *The Coming of the New Organization.*, nos anos 80. Nele, o autor, um dos mais importantes teóricos da reestruturação corporativa na globalização, introduz, pela primeira vez, a ideia da orquestra sinfônica como metáfora da nova corporação na economia globalizada. Compara a relação entre músicos, maestro e o repertório orquestral com a nova performance corporativa, exigida pelas novas diretrizes organizacionais.

Ainda relacionado – dessa forma acreditamos – a todo este contexto, abordaremos um outro uso da grande orquestra, que, curiosamente, propagou-se no mesmo período: a performance sinfônica como instrumento de inclusão social. Parcerias público-privadas propiciam o ensino da música clássica, em comunidades de baixa renda, promovendo a participação de jovens em grandes conjuntos orquestrais. Tais programas, supostamente sócio-inclusórios, iniciados nos anos 70, contam, ainda hoje, com o patrocínio de empresas de grande porte.

Pretendemos, então, neste segundo momento de nosso debate, sustentar, através dos exemplos abaixo expostos, a tese defendida por nós, até aqui: de que a nova prática da performance sinfônica, surgida no século XIX, introduziu um novo tipo de controle da

subjetividade humana – a afirmação do tempo linear sobre o instante criativo –, curiosamente “notado” pelo processo de reestruturação econômica que conhecemos por globalização. Procurando possibilitar uma reflexão crítica sobre esta nova percepção da grande orquestra sinfônica, formada na atualidade, consideramos importante fazer um breve resumo das transformações que precipitaram o processo de reestruturação da economia. A relevância de as expor, aqui, está no fato de que, tendo elas surgido da necessidade de flexibilizar a economia mundial, face a uma crise que ameaçava a contínua acumulação, propiciaram um câmbio espaço-temporal. Este redimensionamento exigiu a “modelação” dos indivíduos para que respondessem às mudanças nas novas relações de produção. Objetivando, então, compreender tal fenômeno, propomos, a seguir, uma curta exposição acerca da transição entre as formas anteriores de acumulação e o novo regime estabelecido.

5.1 Regimes de acumulação e modos de regulamentação

5.1.1 *A transição do Fordismo para um novo regime de acumulação flexível*

David Harvey, em seu trabalho, afirma que a característica fundamental que diferencia o modo organizacional *taylorista* – elaborado por F.W. Taylor, em *Os Princípios da Administração Científica*, 1911 – do *fordismo* – modelo introduzido por Henry Ford, em 1914, através da implementação de oito horas diárias de trabalho com remuneração de cinco dólares a hora – está em um novo sistema de reprodução, assim como uma nova política de controle e gerência da força de trabalho, dando vida a uma nova estética e a uma nova psicologia: “(...) um novo tipo de sociedade democrática, racionalizada, modernista e populista.”³²³ Harvey recorre à percepção de Antonio Gramsci acerca de uma diferente dinâmica social introduzida pelo Fordismo: a inseparabilidade deste de um “modo específico de viver e de pensar e sentir a vida” buscava criar “um tipo particular de trabalhador ‘adequado ao novo tipo de trabalho e de processo produtivo’.”³²⁴ Direcionado à produção em massa, este novo tipo de trabalho e de processo produtivo deveria ser necessariamente acompanhado pelo consumo, também massificado, cujo sucesso dependeria, impreterivelmente, de uma regulamentação cada vez mais incisiva sobre a vida deste trabalhador. Tornava-se imprescindível, além da disponibilização de uma renda e um tempo para lazer destinados ao consumo da crescente produção, a garantia da “correta” utilização destes recursos, através da produção de um “novo homem” cuja probidade moral, a vida

³²³ HARVEY, *op. cit.*, 1992, p. 121.

³²⁴ *Ibid.*, p. 122.

familiar e a capacidade de consumo “prudente” e “racional” corresponderiam às necessidades e expectativas da corporação.³²⁵

David Harvey argumenta que as mudanças econômicas, políticas e culturais detectadas hoje – decorrentes da crise deflagrada, em 1973, pela desaceleração do rápido crescimento econômico do período pós-guerra, que levou ao colapso do modelo fordista-keynesiano – talvez não apresentem elementos suficientes que caracterizem um novo regime de acumulação, tal como um diferente modo de regulamentação. Conclui o autor que, ainda assim, os contrastes entre as atuais práticas político-econômicas e as do período seguinte à Segunda Guerra Mundial seriam suficientemente significativos para considerarmos, como muito plausível, a hipótese de uma transição do fordismo para o que classifica de *regime de acumulação flexível*.

Este surge, de acordo com Harvey, como resposta às dificuldades enfrentadas pelo fordismo, provocadas pelo choque entre os limites de expansão e acumulação com o fim da reconstrução dos territórios europeus e japonês e a saturação do mercado consumidor americano, e a rigidez de seu modelo – definida pela inflexibilidade de planejamento resultante dos “investimentos de capital fixo de larga escala e de longo prazo”³²⁶, que dependiam, em contrapartida, de um crescimento estável em mercados de consumo em massa invariáveis para sua sobrevivência. Tentando sanar a queda de produção e lucratividade, já nos anos 60, começava uma busca por novos nichos de mercado consumidor como alternativa para o escoamento da crescente produção americana para outras regiões. A necessidade de mão de obra mais barata, também gerada por tal queda, levou a um movimento de migração de corporações de diversos países para áreas como a América Latina e o Sudeste Asiático, onde os contratos de trabalho eram pouco respeitados ou simplesmente inexistentes. O recurso utilizado como resposta à rigidez do modo fordista foi uma política monetária extremamente frouxa que se resumiu na emissão de moeda em montantes suficientes para estabilizar a economia. Esta manobra disponibilizou um excesso de fundos, acarretando uma onda inflacionária que afundou o crescimento econômico do pós-guerra.³²⁷

Em um cenário capitalista internacional extremamente competitivo, os primeiros problemas não tardaram a aparecer, decorrentes da incapacidade do modelo fordista de

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*, p. 135.

³²⁷ *Ibid.*, p. 136.

proporcionar ganhos materiais equivalentes aos encontrados nas sociedades industrializadas *desenvolvidas*. Mesmo nestas, uma considerável parcela da população encontrava-se fora do alcance dos benefícios promovidos pela política salarial fordista, provocando tensões que culminaram em movimentos sociais de protesto por parte dos grupos excluídos. O processo expansionista fordista, em países do terceiro mundo, contribuiu para um acirramento dos ânimos de camadas sociais desprivilegiadas, gerado por um sentimento de insatisfação generalizado em consequência de ganhos muito pequenos frente à “(...) destruição de culturas locais, muita opressão e numerosas formas de domínio capitalista (...)”.³²⁸

Diversos outros fatores econômicos e políticos, ocorridos nos anos 70, aqui omitidos por não constituírem o objeto de nossa tese, conduziram o mercado a mudanças significativas de comportamento como estratégia de sobrevivência. Um “período de racionalização, reestruturação e intensificação do controle de trabalho”³²⁹ promoveu uma maior flexibilidade dos processos e dos mercados de trabalho, assim como dos produtos e padrões de consumo. Tal período traduz-se por mudanças tecnológicas, pela aceleração da automação em diferentes setores, pelas fusões de grandes corporações, além de mecanismos para agilizar o tempo de giro de capital – tanto na produção como no consumo –, pela procura de novas linhas de produtos e novos mercados e pela dispersão geográfica para zonas onde o controle do trabalho mostrava-se ainda mais fácil.³³⁰

O novo modelo proporcionou uma mobilidade e flexibilização maior do poder corporativo, permitindo a este exercer pressões sobre uma classe trabalhadora enfraquecida pelos altos índices de desemprego, provocados por surtos deflacionários. Percebe-se uma reestruturação do mercado de trabalho com o crescimento do setor de serviços, uma redistribuição de funções em que trabalhadores, no centro da nova estrutura, com garantias salariais e benefícios, representam um número cada vez menor se comparados com outros periféricos. Os primeiros devem apresentar uma grande capacidade de ajuste a mudanças tecnológicas e estruturais, além de uma mobilidade geográfica; enquanto o segundo grupo encontra-se subdividido entre empregados de tempo integral, com habilidades facilmente encontradas no mercado e de grande rotatividade, e os de tempo parcial, os temporários, os

³²⁸ *Ibid.*, p. 133.

³²⁹ *Ibid.*, p. 137-138.

³³⁰ *Ibid.*, p. 137-140.

subcontratados e treinados com subsídio público e com seguranças de emprego ainda mais reduzidas.³³¹

Ainda de inestimável relevância, a transição do Fordismo para o novo *regime de acumulação flexível* produziu – defende Harvey – uma compressão espaço-temporal.³³² Significou um estreitamento do tempo nas decisões públicas e privadas – como nas respostas imediatas do estado para as oscilações do mercado financeiro. O avanço tecnológico crescente no campo da telecomunicação, assim como a queda do custo no setor de transportes, possibilita a instantânea divulgação de tais medidas³³³. Tal configuração permite e concomitantemente requer a imposição de um controle cada vez mais intenso das capacidades físicas e mentais dos indivíduos, exercido pela administração do espaço e do tempo.

5.2 A grande orquestra sinfônica: uma subjetividade do contemporâneo

5.2.1 Um novo modelo gestor

Façamos uma breve exposição das novas formas de se utilizar a música, surgidas no movimento de reestruturação da economia mundial, sobre as quais propomos refletir criticamente. Temos assistido à atribuição de uma curiosa função à orquestra sinfônica, amplamente defendida por teóricos neoliberais idealizadores de medidas destinadas a mudanças estruturais no processo de globalização. Percebe-se a proliferação de orquestras cuja atuação não se limita a salas de concertos, mas estende-se, muito frequentemente, a centros de convenções para encontros empresariais. Eventos organizados por departamentos de recursos humanos de grandes corporações têm se mostrado uma fonte alternativa para o financiamento destes grupos musicais. Introduzindo a grande orquestra como um microcosmo do novo paradigma organizacional, tais eventos procuram estabelecer situações análogas de gestão, correlacionando a nova estrutura corporativa com a dinâmica de trabalho entre o maestro e seus músicos.

A *ExpoManagement*, convenção que atrai, em média, 17 mil participantes em três dias e apresenta como proposta principal unir “(...) o melhor do pensamento do *management* mundial às melhores práticas do mercado brasileiro (...)”³³⁴, reuniu, no ano de 2007, os mais

³³¹ *Ibid.*, p. 144.

³³² *Ibid.*, p. 140.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ HSM Inspiring Ideas. *ExpoManagement*. Disponível em: <http://www.hsm.com.br/eventos/expomanagement/sobre/index.php?> Acesso em 25 set. 2007.

notáveis especialistas nacionais e estrangeiros do mundo corporativo; entre eles, o ex-presidente do Banco Central Americano, por 18 anos, Alan Greenspan. Curiosamente, entre os únicos brasileiros palestrantes com apresentações marcadas para o auditório principal, encontrava-se, além do ex-ministro da economia, Delfim Neto, o pianista e maestro João Carlos Martins. A palestra, intitulada *RESILIÊNCIA, SUPERAÇÃO E DETERMINAÇÃO*, trazia entre vários temas – “os principais fundamentos da autoestima”, “como superar obstáculos para alcançar o seu objetivo”, “como desafiar as probabilidades”, “a adversidade pode se transformar numa oportunidade” – um de especial relevância para nossa discussão: “A relação entre uma orquestra e uma empresa”.³³⁵

Empresas afinadas como uma orquestra, artigo publicado no jornal *O Globo*, caderno *Boa Chance*,³³⁶ comenta apresentações da *Orquestra Filarmônica Nacional*, dirigida pelo maestro Walter Lourenção, a empresas de grande peso no mercado corporativo; entre muitas, só no ano de 2006, estão *American Express*, *Coca-Cola*, *Bosch*, *Embratel* e *General Motors*. Os eventos, em formato de palestras oferecidas a todo quadro hierárquico da empresa, curiosamente não têm, como objetivo principal, a execução de um repertório coeso. Começando pela afinação, como em um concerto, Walter Lourenção enfatiza a importância da comunicação entre as lideranças da empresa, exemplificando que, através de uma nota tocada pelo primeiro violino, os líderes de outros *naipes* entram em sintonia. Entre instruções dirigidas aos músicos, o maestro faz analogias com técnicas de Recursos Humanos, liderança, confiança, trabalho em equipe e criatividade: “Os funcionários estão ali para ouvir o resultado e perceber que é preciso trabalhar a imaginação criadora, integrando mente e espírito em busca de uma mesma tarefa (...)”, assim defende Lourenção.³³⁷ O enfoque dado pelo maestro em suas explanações é, geralmente, acordado, em conversa prévia, com os contratantes. Afirmado que “o dia-a-dia das empresas também é uma mistura de precisão e expressão”, Walter Lourenção enfatiza o papel do regente como “(...) responsável por criar um ambiente em que os funcionários se sintam seguros para trabalhar, confiando, também, entre si. Num

³³⁵ MARTINS, João Carlos. Resiliência, superação e determinação. In: *ExpoManagement*, 2007, São Paulo. Anais. Disponível em: http://www.hsm.com.br/eventos/expomanagement/auditorioprincipal/programacao/jc_martins.php?. Acesso em 25 set. 2007.

³³⁶ RODRIGUES, Flávia. Empresas afinadas como uma orquestra. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 set. 2006, *Boa Chance*, p 10.

³³⁷ *Ibid.*

ambiente criativo, as pessoas aceitam o desafio de se superar. É mais do que simplesmente atingir metas.”³³⁸

O programa de palestras *The Music Paradigm* [O Paradigma da Música], criado, em 1995, pelo maestro Roger Nieremberg – titular da Orquestra Sinfônica de Stamford, Connecticut, Estados Unidos, e com participações em várias outras instituições de prestígio internacional – introduz a orquestra sinfônica como metáfora de uma “organização dinâmica que lida com desafios e mudanças excepcionais”; entre elas, a fusão e reestruturação de empresas, mudanças de liderança e iniciativa, o aumento da produtividade e o ajuste ao processo de globalização.³³⁹ Empresários e executivos de grandes corporações, sentados entre os músicos do grupo, participam das palestras-concerto que não priorizam nenhum tipo de repertório. O objetivo do evento é definido somente após prévia discussão com a alta hierarquia da empresa acerca de suas ideias e objetivos. Os instrumentistas, liderados pelo maestro, executam “exercícios cuidadosamente elaborados que ajudam a ilustrar importantes qualidades, reações e práticas de grupos empresariais de alta performance, estrategicamente criados para se alinharem às necessidades e desafios dos participantes e suas organizações.”³⁴⁰ De acordo com a proposta, a figura do regente, análoga a do *CEO*³⁴¹, ao interagir com as seções de instrumentos, estabelece uma relação análoga com as situações encontradas entre as organizações corporativas e seus líderes. Dessa maneira, envolvendo e “informando” a platéia, assim como demonstrando resultados, o projeto objetiva enfatizar mensagens estratégicas, fundamentais para um bom funcionamento das empresas participantes.

O programa *The Music Paradigm*, aclamado pelos resultados obtidos por seus usuários, apresenta uma extensa lista de organizações de grande porte, tanto do terceiro setor como da iniciativa privada, como clientes. Encontram-se, entre elas, empresas de *media* *BBC* e *New York Times*; os hospitais e as associações ligadas à saúde *University of Health Science Hospital*, *University of Michigan Health System* e *American Heart Association*; as corporações do setor químico e do farmacêutico *Georgia-Pacific*, *L’Oreal*, *Unilever*, *Clairol*, *AstraZeneca*, *Bristol-Myers Squibb*, *Merck*, *Novo Nordisk* e *Pfizer*; as gigantes de artigos infantis *Disney Consumer Products* e *Mattel*; os bancos *Citibank*, *Bank of America*, *Deuscht Bank* e *UBS*; as seguradoras *Chubb Insurance*, *New York Life* e *Partner Reinsurance*; as

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ NIERENBERG, Roger. *The Music Paradigm*. Disponível em: <<http://www.musicparadigm.com/about.aspx>>. Acesso em: 6 outubro, 2007.

³⁴⁰ *Ibid.* Tradução nossa.

³⁴¹ *Chief Executive Officer*. Em algumas empresas, o cargo mais alto na hierarquia corporativa.

empresas de consultoria financeira *Aventis North America* e *Ernst & Young, Hewitt Bacon & Woodrow* e *Watson Wyatt*; as gigantes do setor financeiro *Ameritrust Mortgage, De Lage Landen* e *Edward Jones*; as universidades privadas *Columbia Business School* e *Smith College Consortium*; as empresas privadas dedicadas à educação e ao treinamento de líderes corporativos *Center for Creative Leadership, Executive Development Associates, Injoy* e *Linkage*; além das corporações do setor armamentista *Lockheed Martin* e *Northrop Grumman*.³⁴²

5.2.2 A nova corporação – a metáfora da orquestra sinfônica

A metáfora da orquestra sinfônica introduzida como modelo gestor foi idealizada pelo professor em Ciências Sociais e Gerenciamento Peter F. Drucker, da universidade americana Claremont Graduate University, e veiculada em seu artigo intitulado *The Coming of the New Organization* [O Surgimento da Nova Organização], publicado em 1988, pela Universidade de Harvard.³⁴³ Austríaco, Doutor em Direito Público e Internacional pela Universidade de Frankfurt, além de ter atuado, durante sua carreira, como economista, jornalista e lecionado na escola de pós-graduação em *business* da Universidade de Nova York, é considerado, hoje, um dos maiores pensadores do universo corporativo. Drucker inicia seu artigo antecipando:

A típica empresa de grande porte, dentro de 20 anos, terá menos da metade dos cargos administrativos encontrados em sua equivalente hoje, além de não mais de um terço dos cargos de gerência. Em sua estrutura e em seus problemas e questões administrativas, ela terá pouca semelhança com a típica companhia manufatureira dos anos 50 (...). Ao contrário, é bem mais provável que se assemelhe à organizações que nem administradores ou acadêmicos prestam muita atenção, hoje: o hospital, a universidade, a orquestra sinfônica.³⁴⁴

O modelo de gestão da época, de acordo com o autor, caracterizado pela descentralização de sua organização, com grupos de empregados destinados à prestação de um serviço central oferecido pela empresa, gestão de pessoal e todo seu aparato orçamentário e de controle, basear-se-ia em uma estrutura, denominada por ele de *comando-controle*. Defende, em sua tese, a inevitável e necessária emergência de uma nova corporação apoiada na precisa e correta utilização do conhecimento, com o objetivo de atender a um novo

³⁴² NIERENBERG, *loc. cit.*

³⁴³ DRUCKER, Peter F. *The Business World According to Peter F. Drucker*. Disponível em: <<http://www.peter-drucker.com/about.html>>. Acesso em: 6 outubro 2007.

³⁴⁴ DRUCKER, Peter F. *The Coming of the New Organization*. *Harvard Business Review*, Reprint 88105, January-February 1988, p. 1.

contexto econômico. As grandes corporações do futuro, para Drucker, deverão concentrar-se não só na coleta, como também na análise precisa de informações disponibilizadas por especialistas, diferindo do modelo então vigente que, segundo ele, prioriza apenas o armazenamento de dados. Uma avançada tecnologia de processamento de dados, assim defende, não é necessária para a implementação de uma organização fundamentada na informação, argumentando que tal modelo fora utilizado na colonização da Índia pelo Império Britânico, quando tecnologia de informação significava não mais que uma caneta de pena, assim como sistemas de telecomunicação apenas mensageiros descalços. Peter F. Drucker enfatiza ser imperativa a necessidade de se transformar a capacidade de processamento de dados do modelo *comando-controle* em produção de informação. Nas palavras do cientista social, “informação é dado provido de relevância e propósito”.³⁴⁵ A conversão de um dado em informação, segundo ele, requer conhecimento. E conclui: “Conhecimento é especialização”.

A nova grande empresa introduzida por Peter F. Drucker – *organização fundamentada na informação* – resultaria de uma sensível e significativa mudança na força de trabalho empregada, transformada pela crescente competitividade do mercado, proveniente da necessidade de constante e também crescente acumulação. O modelo *comando-controle*, baseado no trabalho manual e burocrático e copiado do militarismo do século XIX, encontraria, de acordo com Drucker, grande resistência neste novo tipo de profissional especialista, cuja força física, enquanto mercadoria, é substituída por seu conhecimento. Uma organização fundamentada na informação apresentaria um quadro maior de especialistas, além destes não ocuparem, de acordo com a tese do autor, o topo da hierarquia administrativa, porém, cada vez mais, suas bases, produzindo um modelo de gestão horizontalizado. Tal modelo, lembra Drucker, exige uma enorme autodisciplina, além de uma ainda maior ênfase nas responsabilidades individuais, referentes às relações profissionais e à comunicação no trabalho. Peter F. Drucker introduz, então, a grande orquestra sinfônica como estrutura análoga à *organização fundamentada na informação*, apontando particularidades que possibilitam esta comparação.

Composta, no máximo, de não muito mais que cem músicos, uma sinfônica apresenta, em seu quadro, apenas um líder – o maestro. Elimina, dessa forma, postos hierárquicos, anteriormente existentes na estrutura *comando-controle*, como os de vice-presidente ou de conselhos consultivos, estabelecendo uma comunicação isenta de qualquer intermediação

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 4.

entre o *CEO* e o especialista – o músico instrumentista. Estes, altamente especializados em suas respectivas *áreas/instrumentos*, interagem uns com os outros através da prescrição de suas funções meticulosamente transcritas na partitura e assim compartilhadas por todos os membros. Drucker ressalta, ao abordar a função do maestro, que seu trabalho não abrange, obviamente, um treinamento mecânico-prático tão aprofundado quanto o do *especialista*, em cada um dos respectivos instrumentos do quadro orquestral: “Há, provavelmente, poucos maestros que poderiam tirar sequer uma única nota de uma trompa, muito menos mostrar ao trompista como fazê-lo.”³⁴⁶. Argumenta que a importância de tal cargo, assim como dos líderes das empresas *fundamentadas na informação*, concentra-se na capacidade do regente em fazer o bom uso do conhecimento específico de cada instrumentista, aplicando-o à “performance conjunta dos músicos”.³⁴⁷ Drucker conclui que este novo modelo deve estruturar-se não só em objetivos *a priori* e claramente estabelecidos por uma direção, partindo de suas expectativas de desempenho para toda empresa, assim como para suas partes, mas também em uma rede de comunicação capaz de comparar tais expectativas com os resultados obtidos. Consequentemente, segundo o autor, tal dinâmica possibilitaria, a cada membro da corporação, exercer um autocontrole sobre seu próprio desempenho. Complementa, ainda, que o novo modelo exige, de cada integrante, a responsabilidade sobre as informações produzidas e compartilhadas, lembrando que “o fagotista o faz a todo momento que toca uma nota.”³⁴⁸

5.2.3 *A grande orquestra como instrumento educacional sócio-inclusório*

Concomitante à metáfora da orquestra sinfônica como modelo de gestão corporativa, percebe-se a crescente utilização desta prática musical em programas supostamente sócio-educacionais inclusivos, surgidos ainda na década de 70, destinados a comunidades carentes e financiados, em grande parte, pela iniciativa privada. A ideia, seguindo a proposta metodológica ainda adotada pelos conservatórios de música, em geral, tem como objetivo a inclusão social de classes economicamente desprivilegiadas.

O *Projeto Toca Atitude*, uma parceria entre o grupo Votorantin, a Secretaria Municipal de Educação de São Paulo e a *Orquestra Bachiana Jovem*, idealizado pelo maestro João Carlos Martins, propõem “levar apresentações de música clássica para jovens (de atitude),

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 7.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ *Ibid.*

possibilitando novas experiências culturais.”³⁴⁹ A organização do projeto afirma que “as apresentações em escolas cercadas de córregos, mananciais, construções inacabadas e irregulares têm ajudado a ampliar os horizontes destas crianças e adolescentes, além de moradores que vivem em regiões esquecidas, muitas vezes abandonadas.”³⁵⁰ A patrocinadora, Votorantin, justifica sua participação por acreditar na capacidade de todos para desenvolverem seus potenciais. Entendendo ser a cultura “uma importante ferramenta para isso”³⁵¹, defende sua democratização principalmente entre os jovens. Diferentes instituições seguem na nova esteira, propiciando o acesso de comunidades carentes à música *erudita*, como defendido pelo maestro João Carlos Martins. Entre elas, encontra-se o *Centro de Integração Empresa-Escola – CIEE*, que abriu as portas do *Espaço Sociocultural Teatro CIEE* para a Orquestra Bachiana Jovem como primeiro evento da temporada de 2007.³⁵²

Outra iniciativa sócio-educativa de maior porte é o *Instituto Bacarelli*, localizado no bairro de Heliópolis, em São Paulo. A instituição para fins não-lucrativos, beneficiada pela *Lei Federal de Incentivo à Cultura*, conta com a parceria de empresas como *Petrobras*, *Companhia Brasileira de Alumínio/Votorantin*, *Fundação Volkswagen* e *Banco Volkswagen*, e apresenta como missão “oferecer formação musical e artística de excelência para crianças e jovens em situação de risco social, propiciando seu desenvolvimento pessoal e gerando cidadãos críticos e participativos.”³⁵³ Entre os projetos oferecidos a comunidades carentes, inclui-se a *Orquestra do Amanhã* e a *Sinfônica Heliópolis*. O primeiro, destinado ao público infanto-juvenil, objetiva a introdução desses jovens ao “universo de uma orquestra sinfônica”³⁵⁴, oferecendo aulas dos instrumentos encontrados em seu quadro. O segundo busca proporcionar a prática orquestral e o conhecimento do repertório sinfônico a jovens provenientes de famílias de baixa renda, oferecendo bolsa auxílio para que possam se dedicar ao estudo musical.

Tais iniciativas não se restringem a políticas nacionais brasileiras. O programa venezuelano *Fundação do Estado Sistema Nacional de las Orquestras Juveniles e Infantiles de Venezuela*, popularmente conhecido como *El Sistema*, ganhou fama internacional,

³⁴⁹ MARTINS, João Carlos. *João Carlos Martins Web Page Oficial*. Disponível em: <<http://www.joaocarlosmartins.com.br/22JOV/index1.php>>. Acesso em: 1 outubro 2007.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² *Convite para música clássica com talento jovem*. São Paulo: Folha de São Paulo, 6 maio 2007, p. A13.

³⁵³ INSTITUTO BACARELLI. Disponível em: <<http://www.institutobaccarelli.org.br/instituto/oinstituto.php>>. Acesso em: 1 outubro 2007.

³⁵⁴ *Ibid.*

merecendo vários prêmios concedidos por diferentes entidades; entre eles: *Prêmio Internacional da Paz para as Artes*, Nova York; *Prêmio Música e Vida*, Itália; *Medalha Simón Bolívar*, Nações Unidas; *Reconhecimento Especial como Empreendedores Sociais*, Fundação Schwab, Suíça; *Prêmio Imperial do Japão*, Japão.³⁵⁵ Implementado pelo maestro José Antonio Abreu, em 1975, o projeto teve início com a criação da Orquestra Sinfônica Simón Bolívar, impulsionando o cenário musical, nacional, venezuelano que, contando com apenas duas orquestras na época, apresenta, hoje, um número próximo a 200 grupos sinfônicos. *El Sistema*, que oferece aulas de teoria musical e de instrumento, além de oportunidade de trabalho quase garantida para os que se saiam bem³⁵⁶, é considerado sucesso absoluto como uma forma de proteção e integração de jovens provenientes de comunidades pobres. Patrocinado pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), conta, hoje, com 100.000 participantes, além de já ter produzido estrelas do porte de Gustavo Dudamel, aclamado pela crítica internacional e, atualmente, à frente da Filarmônica de Los Angeles, e de Edcison Ruiz, incorporado ao quadro de contrabaixista da Filarmônica de Berlim, aos 21 anos.

³⁵⁵ EMBAIXADA VENEZUELANA. *Seção Social, Educativa e Cultural*. Disponível em: <<http://www.embvenezuela.org.br/cultural/orquestra.php#noticia2>>. Acesso em: 3 outubro 2007.

³⁵⁶ MARTINS, Sérgio. Venezuelanos que brilham. *Veja*, São Paulo: Abril, edição 1975, 27 set. 2006, p. 138.

6 CONCLUSÃO

Como afirmamos na introdução de nosso debate, este ensaio busca contribuir para um melhor entendimento da experiência estética musical. Partimos da tríade *música, corpo e espaço-tempo* para discutir a relação entre a política e a criação no atual contexto do capitalismo contemporâneo. Mantivemos nosso foco na performance circunscrita ao âmbito da orquestra sinfônica. Abordamos, assim, dois momentos distintos: sua consolidação, em meados do século XIX, e a súbita valorização, no período atual, sob a forma de duas aplicações aparentemente desassociadas – a orquestra como instrumento sócio-inclusório e como modelo gestor, na economia globalizada. O surgimento desta nova prática musical, no seio da sociedade vitoriana, segue a primeira grande crise do capitalismo, durante a chamada Segunda Revolução Industrial. Suas novas utilizações, da mesma maneira, acompanharam a reestruturação econômica global, pós-crise dos anos 70.

A emergência da orquestra sinfônica, como vimos na primeira parte deste trabalho, introduziu uma nova forma racionalizada de performance, sustentada por subjetividades que reduziram, nela, em grande parte, se não totalmente, os espaços para a criação imaginativa, através do exercício da livre intuição. Tal fenômeno acompanhou a construção de uma nova economia simbólica que se constituía a partir de uma nova percepção espaço-temporal, caracterizando a sociedade moderna. Esta instituição musical ressurgiu, então, como uma nova subjetividade do contemporâneo, que, em primeiro, apresentada como medida sócio-educativa, desperta-nos algumas críticas.

O sucesso de programas que buscam promover a inclusão de grupos periféricos através de tentativas de democratização de bens culturais esbarram, inevitavelmente, em dificuldades originadas das relações de poder presentes na estrutura social. Reconhecendo, primeiramente, que o consumo de tais bens não acontece de forma homogênea na sociedade, ratificamos que a impossibilidade de acesso a um artigo cultural específico, imposta a uma

determinada classe, não deve ser entendida como produto exclusivo de obstáculos econômicos, mas, preponderantemente, como fruto da divisão política do espaço social, virtualmente sustentada por subjetividades resultantes de processos semióticos excludentes. A mobilidade dentro deste espaço encontra-se flagrantemente condicionada pela origem social do indivíduo ou grupo, cuja percepção dos limites estabelecidos mostra-se orientada pela organização do campo simbólico social: o interior de um teatro de ópera, por exemplo, deixa claro a que classe tal espaço se destina, que cidadãos gozam de livre trânsito neste ambiente. Os vários sinais dispostos em sua arquitetura e decoração requerem, implicitamente, de seus frequentadores, uma correspondência a nível simbólico, estabelecida por modos específicos de comportamento social.

O consumo de um bem cultural, independente de sua disponibilização no espaço da sociedade, encontra-se, portanto, vinculado a um regime abrangente de valores dominantes que sustentam relações de poder, vigentes na estrutura da sociedade. A incorporação destes valores por grupos periféricos, pretensa forma inclusória no caso dos programas aqui abordados, pressupõe o simples domínio do código necessário à compreensão do conteúdo de tal bem em questão: as ferramentas técnicas e intelectuais fundamentais ao aprendizado da música “erudita”. Atentamos para o fato desta proposta independer de uma democratização efetiva do espaço social por não interferir na configuração de sua divisão política. O risco inerente a este tipo de proposta está em induzir à apreensão dos mecanismos de compartilhamento de tais ferramentas como possíveis vias de ascensão social. A impressão de uma mobilidade entre classes, nesse caso, é produzida pela falsa percepção de que a hierarquia, na sociedade, apresenta-se determinada pelo talento natural ou competência adquirida de cada membro dela.³⁵⁷ Tal percepção ignora a total compatibilidade entre “(...) a mobilidade controlada de uma categoria limitada de indivíduos cuidadosamente selecionados e modificados pela e para ascensão individual (...)”³⁵⁸ e a conservação da estrutura social.

Além disso, a capacidade do discurso veiculado por estes programas de atribuir ao conteúdo transmitido um caráter de bem “indiviso do conjunto da sociedade” oculta seu papel simultâneo de reprodutores desta estrutura,³⁵⁹ cuja conservação depende da produção de um *capital social* determinado: grupos de indivíduos com comportamento específico, moldado por mecanismos – meios de comunicação, políticas institucionais de educação e de promoção

³⁵⁷ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 311.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 296.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 297.

da cultura – que incitam o consumo de valores que simbolizam “(...) a posse de meios materiais e culturais adequados às regras do estilo de vida (...)”³⁶⁰ dominante. Entendemos que tais programas não implicam a reconfiguração das relações de poder, mas, ao contrário, cumprem a tarefa de estabelecer uma “repartição das partes e dos lugares,”³⁶¹ uma “partilha do sensível” na sociedade: “(...) quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce.”³⁶²

Não pretendemos, como já anteriormente apontado, concluir, neste trabalho, esta discussão – tentativa que julgamos, sem dúvida, pretensiosa. Cabe-nos, no entanto, incitar o leitor, abrindo novas possibilidades de crítica. Resta, a nós e àqueles que até aqui nos acompanharam, o desafio de pensar sobre as questões levantadas ao longo deste debate. Assim sendo, retornamos ao nosso ponto de partida, retomando as perguntas iniciais: existiria, na prática da performance sinfônica, uma nova forma de disciplinamento das paixões? Seriam os programas educacionais sócio-inclusórios aqui descritos derivações de um novo modelo de gestão da subjetividade humana?

A crítica que apresentamos afirma-se pela relação estabelecida entre as duas partes de nosso trabalho. Surgindo como uma nova economia da experiência estética, a prática da performance sinfônica mostra-se, ontem e hoje, inserida nesta partilha a que acima nos referimos. Emergiu e agora ressurgiu como desdobramento de uma nova organização do campo simbólico a partir da intensa racionalização do espaço e do tempo. Impõe um novo ritmo que ordena este campo de significações, sob o qual encontramos-nos inseridos, impelidos a acompanhá-lo, pois “o fluxo do tempo – diz Marcuse – é o aliado mais natural da sociedade para manter a lei e a ordem, conformidade, e as instituições que relegam a liberdade para uma utopia perpétua (...).”³⁶³

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 324.

³⁶¹ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 15.

³⁶² *Ibid.*, p. 16.

³⁶³ MARCUSE, *op. cit.*, 1974, p. 231. Tradução nossa.

7 OBRAS CITADAS

ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: LOPARIC, Zeljko (seleção) *Textos escolhidos*. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Abril, 1974. 334 p., p. 173-199. (Série Os Pensadores, v. XLVIII).

ADORNO, Theodor; EISLER, Hans. *Composing for the Films*. New York: Oxford University, 1947.

ALTMAN, Fabio. Sua empresa é uma orquestra?. *Época Negócios*, São Paulo: Globo, v. 5, p. 60-76, julho 2007.

ATTALI, Jacques. *Noise, the Political Economy of Music*. Trad. Brian Massumi. *Theory and History of Literature*, v. 16. Minneapolis: University of Minnesota, 2002.

BERENDT, Joachim E. *O jazz: do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CANETTI, Elias. *Crowds and Power*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984.

CARPEAUX, Otto M. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1958.

Convite para música clássica com talento jovem. São Paulo: Folha de São Paulo, 6 maio 2007, p. A13.

CORTÁZAR, Julio. El Perseguidor. In: _____. *Las Armas Secretas*. Buenos Aires: 1959.

D'AMARAL, Marcio T. Sobre O Tempo: considerações intempestivas. In: DOCTORS, Marcio (org.). *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. 167 p., p. 15-32.

DELEUZE, Gilles. *Kant y el tiempo*. Trad. Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2008.

_____. *A lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DRUCKER, Peter. F. *The Business World According to Peter F. Drucker*. Disponível em: <<http://www.peter-drucker.com/about.html>>. Acesso em: 6 outubro 2007.

_____. *The Coming of the New Organization*. *Harvard Business Review*, Boston: Harvard Business School, Reprint 88105, January-February 1988.

EAGLETON, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1996.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: volume 2, formação do estado e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

EMBAIXADA VENEZUELANA. *Seção Social, Educativa e Cultural*. Disponível em: <<http://www.embvenezuela.org.br/cultural/orquestra.php#noticia2>>. Acesso em: 3 outubro, 2007.

ÉSTES, Clarissa P. *Mulheres que correm com os lobos*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1995.

FREUD, Sigmund. *Civilizations and Its Discontents*. New York: W. W. Norton, 1962.

GAY, Peter. *O coração desvelado: a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HARVEY, David. *The Condition of the Postmodernity*. Oxford: Blackweel, 2006.

_____. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. Trad. Ordep José Serra. São Paulo: Paz e Terra, UNESP, 1996.

HSM Inspiring Ideas. *ExpoManagement*. Disponível em: <http://www.hsm.com.br/eventos/expomanagement/sobre/index.php?> Acesso em 25 set. 2007.

INSTITUTO BACARELLI. Disponível em: <<http://www.institutobaccarelli.org.br/instituto/oinstituoto.php>>. Acesso em: 1 outubro, 2007.

_____. *Orquestra do amanhã*. Disponível em: <<http://www.institutobaccarelli.org.br/orquestra/oprojeto>>. Acesso em: 1 outubro, 2007.

KANT, Immanuel. Primeira introdução à crítica do juízo. In: CHAUI, Marilena (seleção) *Crítica da razão pura e outros textos filosóficos*. Trad. Valério Rohden. São Paulo: Abril, 1974. 397 p., p. 257-298. (Série Os Pensadores, v. XXV)

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento, 1987.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LANGER, Suzanne. K. *Philosophy in a New Key*. New York: New American Library, 1959.

Larousse Encyclopedia of Music, The. Ed. Geoffrey Hindley. New York e Cleveland: Hamlyn, 1971.

LEBRECHT, Norman. *O mito do maestro: grandes regentes em busca do poder*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Trad. António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

LOWE, Donald M. *The History of Bourgeois Perception*. Chicago: The University of Chicago, 1982.

MARCUSE, H. *Eros and Civilization: a Philosophical Inquiry Into Freud*. Boston: Beacon, 1974.

_____. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. 4ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

MARTINS, João C. Resiliência, superação e determinação. In: *ExpoManagement, 2007*, São Paulo. Anais. Disponível em: http://www.hsm.com.br/eventos/expomanagement/auditorioprincipal/programacao/jc_martins.php?. Acesso em 25 set. 2007.

_____. *João Carlos Martins, Web Site Oficial*. Disponível em: <http://www.joaocharlosmartins.com.br/22JOV/index1.php>>. Acesso em: 1 outubro, 2007.

MARTINS, Sérgio. Venezuelanos que brilham. *Veja*, São Paulo: Abril, edição 1975, p. 138, 27 set. 2006.

NIERENBERG, Roger. *The Music Paradigm*. Disponível em: <http://www.musicparadigm.com/about.aspx>>. Acesso em: 6 outubro, 2007.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RAYNOR, Henry. *A história social sa música: da idade média a Beethoven*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

RIBAS, João C. *Música e medicina*. São Paulo: Edigraf, 1957.

RODRIGUES, Flávia. Empresas afinadas como uma orquestra. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 set. 2006, Boa Chance, p 10.

ROOT-BERNSTEIN, Michèle e Robert. *Centelhas de gênios: como pensam as pessoas mais criativas do mundo*. Trad. Dinah de Abreu Azevedo, Edite Sciulli e Fernando R. de M. Barros. São Paulo: Nobel, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SALINAS, Samuel S. *Do feudalismo ao capitalismo: transições*. São Paulo: Atual, 1996.

SIMMEL, Georg. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Trad. Cecilia Abdo Ferez. Buenos Aires: Gorla, 2003.

SINGER, Paul. *A Formação Da Classe Operária*. São Paulo: Atual, 1994.

STERN, Philip Von Doren (Ed.). *Selected Writings By Thomas de Quincey*. New York City: The Modern Library, 1949.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. *A história das lágrimas*. Trad. Helena Moura. Lisboa: Teorema, 1986.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Trad. Leopoldo Waizbort. São Paulo: Edusp, 1995.

WISNIK, José Miguel. *Os som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZAGONEL, Bernadete. *O que é gesto musical*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

8 APÊNDICE A – ENTREVISTA COM MÁRCIO VILLA BAHIA

Gustavo: Eu queria saber um pouco da sua experiência inicial. Você tocava na orquestra [do Teatro Municipal do Rio de Janeiro] e acabou indo para um ambiente que me parece completamente oposto, que era a banda do Hermeto [Pascoal]. Como foi essa transição?

Bahia: Vou começar pelo meio. Por isso que eu saí da orquestra... porque eu queria ser um músico criador, eu não queria ser um músico leitor o tempo todo. A orquestra não me dava o que eu queria. Eu era mutio novo, muito jovem. Quando eu entrei para o [escola de música] Villa Lobos, eu entrei pensando que era curso de bateria. O maestro Ailton Escobar era meu amigo e ele dava uns cursos independentes, lá no centro educacional de Niterói, onde eu estudava. O Ailton falou pra mim, uma vez: “Olha, eu estou tomando conta do Villa Lobos, eu estou sendo empossado, vou fazer uma revolução lá dentro, vou botar curso de bateria e vou chamar os melhores profissionais do Rio pra lecionarem lá. Fica ‘antenado’, eu vou te ligar e você faz sua inscrição.” Eu falei: “Beleza!” Aí ele empossou e fez um... tirou as teias de aranha todas do Villa Lobos, renovou, fez uma baita obra. Ele fez o Villa Lobos virar uma outra escola. Aí, [inaudível] que se chamava Edgar Nunes Rocca, o Bituca, pra dar aula de bateria. Aí (...) eu fui me inscrever pra curso de bateria, mas, na realidade, não era (...). O Cláudio³⁶⁴ e o “Bituca”³⁶⁵ estavam com carência de pessoal para enxertar nas orquestras, então eles fundaram um curso de percussão erudita. Eu novo garoto, com vontade de estudar...

Gustavo: Qual a idade que você tinha?

³⁶⁴ José Claudio Neves, percussionista da Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Professor Adjunto da Escola de Música da UFRJ e do Villa Lobos.

³⁶⁵ Edgar Rocca, percussionista da Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e notório baterista da cena musical carioca.

Bahia: Eu tinha (...) entre dezoito e dezenove anos, (...) por aí. Eu fui estudar, eu queria todo tipo de informação que tivesse [disponível], era o único [curso] que tinha ali, né. Antes disso, eu tinha estudado com um professor particular, em Niterói, um grande músico, meu primeiro professor, Sérgio Murilo, baterista. Comecei tocando como a maioria dos meninos tocam, em banda de rock, que eu adoro até hoje – autodidata. Quando comecei a estudar com o Murilo, ele me mostrou jazz, a bossa, a técnica refinada, a leitura. Aí eu mudei radicalmente; mudei não, acoplei. O Murilo foi o cara que me mostrou as primeiras noções de leitura, de técnica...

Gustavo: Isso foi depois do Villa Lobos?

Bahia: Antes. Isso foi em 1974.

Gustavo: Você ainda não tocava?

Bahia: Estava começando a tocar. Aí, entrei para o Villa Lobos em 1976, curso de percussão erudita, crente que era [de] Bateria. Fui me destacando. Eu sempre fui muito estudioso, passei da segunda turma para a primeira, com os avançados (...). Fiz parte do grupo de percussão da escola, que o Cláudio regia. Em 1977, eles [o Cláudio e o Bituca] me botaram como estagiário da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal. Um ano de estágio. Eu ia fazendo vestibular, também, nessa época. Eu tinha feito para música, aí fui reprovado no teste de aptidão. Era um teste teórico difícil... aquelas coisas, né... (risos)... levei pau porque não soube harmonizar um baixo³⁶⁶. Também não estudei, eu mereci tomar [pau], ser reprovado. Eu ia entrar meio sem base, eu estudei muito rápido (...), não tinha muito noção da coisa, naquela época. Aí eu pedi transferência para Letras, na UFRJ, (...) com o intuito de no meio do ano mudar para a UFRJ, Escola Nacional de Música, e fazer o teste depois, de aptidão, alguma coisa assim. Passei para Letras e passei bem, (...) em quarto lugar na Cesgranrio(...). Aí, tô lá, fiz um ano de estágio [na Orquestra do Teatro Municipal]... no Teatro Municipal toquei várias peças. A minha prova foi o estágio de um ano. Fiz muita coisa, os maestros gostaram, me elogiaram pro Bituca. Eu tinha um desenvolvimento muito bom como percussionista erudito. A percussão erudita me ajudou a apurar a técnica, a noção de dinâmica. O Bituca era um excelente professor, eu tenho muita gratidão. Ele, o Cláudio e o

³⁶⁶ Prova de habilidade específica do vestibular para a Escola de Música da UFRJ, em que o candidato deve harmonizar um baixo dado, modulante. Constitui-se de acrescentar, à voz “baixo”, três outras – tenor, contralto e soprano – seguindo, rigorosamente, as regras tonais que regem a movimentação destas vozes para “um bom” encadeamento harmônico, segundo padrões clássicos.

Hugo³⁶⁷ me ensinaram, cada um do seu jeito, coisas valiosíssimas. [O estudo da percussão] depurou o meu som. Aí, eu fui efetivado em 1978. Tive que trancar a faculdade, que eu nunca cursei... tranquei, tenho o cartão de matrícula guardado até hoje... (risos). Fiquei de 1978 à 1980, no Teatro Municipal. Já no final de 1978, falei: “Cara, não é isso que eu quero; não estou gostando.” Achava o ambiente muito burocrático... sabe? Nêgo pensando mais em política e... pensando mais em outras coisas do que em música. Isso me decepcionou terrivelmente, eu fiquei muito chateado. Ninguém gostava de música [neste ambiente]. Eu também comecei a ficar meio entediado de tocar sempre a mesma coisa na orquestra do Teatro Municipal. Uma orquestra fundamentalmente de balé e ópera. Eu ficava no fosso; o ano inteiro no fosso tocando aqueles balés que eu não via; ópera que eu não via, só via o maestro. Ficava naquele fosso dando uma “bombada” de quinhentos em quinhentos compassos. Foi um negócio assim... Aí eu esperei mais um ano e, em 1980, eu falei: “Cara, não é mesmo o que eu quero.” Eu falei com os professores. O Cláudio ficou na dele, o Bituca detestou, ficou sem falar comigo um tempo... (risos). Mas, depois, ficou meu amigo de novo; entendeu, [porque] o Bituca era baterista, ele sabe... . Eu falei: “Cara, não é isso que eu quero; eu quero é criar; se eu não criar, não tocar minha bateria, eu não vou ser feliz.”

(...) Eu nem sonhava em tocar com o Hermeto, nem com nada; eu disse: “Eu vou sair...” Ganhava um ótimo dinheiro, tinha carro do ano (...), mas era totalmente infeliz porque eu não fazia o que eu gostava, não adianta nada. No final de 1980, eu saí. Eu não sabia o que eu fazer da minha vida... sabia, sim, aliás. Eu sabia que queria tocar bateria. Passou o final do ano, entrou janeiro, tô em casa, sentado na minha cama, no meu quarto, escutando um som, olhando para a bateria, [pensando]: “Agora é com você, agora eu vou estudar você para valer, mesmo, pra gente ‘quebrar’ tudo; é isso que eu quero, eu consegui fazer isso.” Aí o telefone toca. Era o Pernambuco, que tocava percussão lá no grupo do Hermeto, me conhecia do Villa Lobos. Eu tinha comprado uns pratos com ele (...), ficamos colegas. O Hermeto, então, nessa época, estava sem baterista, ele [Pernambuco] falou: “Bicho, vem cá dar uma canja.” Eu tremi, não sou maluco, né?! Fazer o que lá? “Eu sei o que eu sou” (pensou). Aí ele [Pernambuco]: “Vem, bicho (...).” Eu fui. Fui e estou até hoje... (risos). Uma coisa que me segurou no Hermeto foi que eu não tinha bagagem musical, elementos. Eu sabia que eu era muito verde. O que me segurou no Hermeto foi justamente a leitura que eu tinha no Teatro Municipal. Porque o que eu não conseguia tocar o Hermeto escrevia pra mim. Eu tinha uma ótima leitura.

³⁶⁷ Timpanista do Teatro Municipal, na época.

(...) Aí, ele começou a escrever muito para a bateria. Foi o meu passaporte pra ficar no grupo, a leitura que eu tinha pegado na escola de música Villa Lobos e no teatro. A ferramenta que eu achava que eu menos precisava foi a que eu [mais] precisei pra entrar no grupo. Eu entrei assim... cheio de leitura, com muita técnica, mas a cabeça vazia. Minha cabeça era um oco, (...) eu não sabia tocar as levadas, nem nada. Não tinha elementos rítmicos. Aí que o Hermeto começou a trabalhar isso na minha cabeça, que era exatamente o que eu queria. Eu caí no lugar certo. E quando a chance apareceu, eu não pensei duas vezes, agarrei com unhas e dentes e falei: “É isso que eu quero.” Deus foi muito bom comigo: “Estou aqui! Aonde eu queria mesmo!” Acostumado a tocar na mão do maestro, seu ritmo fica meio... inseguro, você fica meio besteirão, não consegue manter um “groove”³⁶⁸ muito tempo, o andamento cai, (...) corre. eu tive que fazer um trabalho comigo, assim... um trabalho de reativação rítmica, que só a rua dá, entendeu? No erudito, você não vai ter isso, não vai ter. É aquilo que eu digo... rubato, apressa, ralenta (...). Você não desenvolve um senso rítmico de verdade, intuitivo, você não desenvolve baile, como a gente fala na gíria. O músico quer ter baile? Tem que ir pra rua bailar. Tocar muito baile, tocar muito arroz com feijão, fazer muito forró, muita gafeira, muito barzinho. Butéco. Tem que fazer buteco pra tocar bem, entendeu? Só aprende na rua. Então, o que que eu fiz? Eu tinha uma técnica fenomenal. Quando o Hermeto ia passar os ritmos do norte, com aquele sotaque que só os caras que não tem técnica fazem, pegando a baqueta de qualquer jeito, e que você fecha o olho, é um céu; eu, com toda minha técnica, não conseguia fazer. Eu queria fazer os rulos³⁶⁹ perfeitos, tudo certinho, e não é nada disso. Então, o que eu fiz? Eu peguei aquilo, por um tempo, tudo aquilo, e botei na gaveta: “Calma, agora, eu só quero a leitura porque eu preciso da leitura, o resto (...)” Aí, o Hermeto começou a me dar uns toques. Eu tocava muito assim..., sabe? Muito erudito, com um som muito limpinho, mas um sonzinho desse tamanho (mostra com os dedos). Meu som não tinha “punch”³⁷⁰, não tinha firmeza, era um som meio (...) (imita com a boca, dando ideia de frouxo). Ele [Hermeto] falava assim: “Parece que quando você toca, seus braços são um monte de...” – nunca me esqueci disso – “...panos molhados” (Bahia demonstra com os braços, mostrando a falta de firmeza). “Você tem que tocar usando os braços todos, com pulsação!” (...) Aí eu comecei a entender o que que era, jogar energia mesmo. Agora, isso vem só de você fazer, de bailar mesmo... entendeu? Então, eu esqueci [a técnica] e comecei a tocar como o cara da banda de

³⁶⁸ Ritmo, balanço.

³⁶⁹ Ornamento executado pela alternância das baquetas nos tambores ou nos pratos, com velocidade e números de toques variados de acordo com a rigidez da superfície a ser tocada, objetivando um efeito de som prolongado, sem intervalos de silêncio ou pausa. Popular e erroneamente chamado de “rufo”.

³⁷⁰ Ataque, firmeza.

pífanos da banda de Caruaru, da banda Cabaçal. Os caras que não têm técnica mas tocam (...) os rulos (...) todos prensados. Aí, começou a vir o sotaque. Aí, o Hermeto ria, [dizendo]: “Agora você tá fazendo, né?” (...) Quer dizer, tinha que esquecer a escola pra entrar na rua; sou um músico de rua, que é o meu orgulho. É a minha alegria de ser um cara da rua. Eu parava pra ver bandinha de inauguração de loja. Eu ficava feliz quando eu via aquelas (...) fanfarrinhas, os caras tocando naquelas bandinhas, com trombone, trompete, desafinados. (...) Eu ficava vendo o cara da caixa (...), com aquele tarol velho fazendo um puta som, um suingue legal nas marchinas... (canta). Eu falava: “Porra, eu não consigo tocar isso.” Entendeu? Eu tinha essa frustração, porque o cara (...), velhinho, tocando com a caixa aquele sonzinho de tarol, bonitinho (imita com a voz), isso que eu quero aprender. Eu parava em frente a bandinha de inauguração de loja pra ver, porque tinha o que eu queria. Tem gente que passa voado e não dá a mínima, eu valorizo essas coisas. É o velhinho tocando, lá, com aquele chapeuzinho de... vestido de “não sei o quê” (...), e o som foda, bom pra caramba. Aí eu comecei a me inspirar nesses caras que não tinham... eu comecei a pegar o sotaque dos ritmos, o Hermeto começou a escrever pra mim e eu comecei a ficar com a cabeça cheia de coisa. Eu era um vazio. Hoje em dia, ele escreve menos, (...) ele já sabe que eu sei o que ele quer, e o que eu preciso, quando precisa. (...) Agora, eu tenho uma gama de ritmos infinita, enorme, que eu posso usar. Era o que eu queria. E comecei a criar em cima disso, a base dos ritmos. [Com] os ritmos dando base, eu comecei a virar um músico criador. Usar as bases dos ritmos pra solar, criar, tocar os ritmos em três por quatro, cinco por quatro, sete por quatro, ou sei lá o que for. (...) Agora eu tenho a cabeça cheia, é um... arquivo gigantesco. Ele [Hermeto] teve que ir fazendo, e eu que tive que ter paciência de aceitar, de fazer pouco a pouco. Não foi fácil, não. Foi um trabalho muito árduo, muito difícil.

Gustavo: Eu me lembro que quando eu estive lá, na casa do Hermeto, você até me deu uma parte, acho que foi *Série de Arcos*...

Bahia: É...

Gustavo: Você se lembra?

Bahia: Aquilo é bem erudito, né, cara? Erudito e, ao mesmo tempo, contemporâneo e popular.

Gustavo: É isso que eu queria saber. Quando você saiu [da Orquestra do Teatro Municipal] e foi para a banda do Hermeto (...), tem um lado da música do Hermeto que, quando a gente olha para um parte como a *Série de Arcos*, ela é, até um certo ponto, detalhada...

Bahia: Ela é toda escrita, ele escreveu tudo.

Gustavo: Pois é, quanto de escrita tinha e quanto de criação, espontaneidade tinha naquela época?³⁷¹

Bahia: Meio a meio, meio a meio. Porque eu precisava de elementos, ele escrevia muito para mim. (...) E era tanta informação que, às vezes, eu ficava [assim] (suspiro): “Caramba! É muita coisa.” E na hora dos shows, ele [Hermeto] falava: “Olha, aquilo nós ensaiamos, (...) agora esquece tudo! Alguma coisa que não está dando certo aqui na hora do ensaio, esquece. Na hora de tocar é hora de tocar.” Quer dizer... eu custei a entender isso, porque eu não sabia. Eu queria levar aquilo que eu aprendi no ensaio para o palco, mas não é uma coisa que você planeja pra fazer. Você não estuda pra fazer, você estuda pra ter aquilo, e aquilo vai saindo na tua música. Então, era a teoria e a prática ao mesmo tempo. No palco, eu queria fazer a coisa que eu fiz no ensaio, mas não dava, porque vinham outros elementos. Era a hora que ele puxava a gente na intuição. Era pra gente pegar aquilo tudo que a gente tinha aprendido e aplicar na intuição. Mas não aplicar: “Eu vou aplicar aquele negócio que eu fiz naquela música...” Você está entendendo? Aí, vinha outro...vinha outra chibata: “Não, não está acontecendo!” Só que isso você aprende tocando, teoria e prática ao mesmo tempo. Se bem que, nos ensaios, a gente praticava muito também tocar os arranjos (...) e tocar solto também. Mas no palco é que é a hora: “Bicho, esquece tudo (...), você aprende isso tudo, eu [Hermeto] te dou isso tudo que é pra você esquecer.” Olha que legal! É mesmo, você tem que esquecer porque ela [ideia] vai vir intuitivamente, não é racionalmente. Agora, bicho, era tanta informação que eu não conseguia decodificar. Então, ela vinha racionalmente, e eu... (faz com a mão como quem se dá mal, risos). Sabe o que é? Aprendizado na marra, sacou? Aí, tanto é que, quando (...) o Malta e o Jovino³⁷² saíram, o grupo deu um “black[out]” de ensaios, entendeu? Eu fiquei ensaiando uma vez por mês... Aí, você sabe que, (...) dois ou três anos depois, começou a “cair a ficha” daquela época, só pelo fato de ter parado o ensaio.

³⁷¹ Mais ou menos em 1988, passei uma tarde, na casa de Hermeto Pascoal, quando ensaiavam para uma série de concertos na Europa.

³⁷² Carlos Malta, saxofonista, e Jovino Santos, pianista, que tocaram com Hermeto, nesta época, e começaram nas mesmas condições de Mácio Bahia.

Porque a gama de informação era tanta que não dava tempo da cabeça decodificar, eu entrava em parafuso... (...) Quando você queria decodificar um troço, vinha outro, e vinha outro, (...). então era só assim... (gesticula com a mão, mostrando continuidade). Sabe *Matrix*? Quando o cara pluga o cara e fica só... (emite som) e o olho do cara virando? Era assim; eu tocando, e aquele monte de coisa... Quando o grupo parou de ensaiar, eu fiquei um tempo assim (suspiros): “Deixa eu tocar um pouco, deixa eu sair [por aí] um pouco.” Parei de receber aquele monte de informação. Aí, bicho, a coisa começou a vir. Até dois anos depois, até hoje, “cai fichas” daquela época. Porque não dava tempo. Porque... leva um tempo pra (...) aquilo se tornar intuição, entendeu? Hoje em dia, o Hermeto escreve muito pouco pra mim. Ele só escreve se ele acha que tem que escrever alguma coisa mesmo. (...) Eu sei o jeito que ele gosta que eu toque, a levada na hora certa, de acordo com o “groove” que ele toca. Quer dizer, ele me preparou pra isso. Ele formou uma nata, um time de músicos baseados nessa escola, que é uma escola dele, que a gente trouxe essa escola para dividir com o mundo. A escola do Hermeto, [na verdade], não é uma escola dele, é uma escola do mundo. O Hermeto tem 15 anos de regional e 20 anos de noite, em São Paulo, tocando jazz, bolero, samba-canção e o escambal. Quer dizer, ele é o que é, hoje, fruto disso que ele veio... assimilando. Quer dizer, ele veio – regional, piano-bar na noite, 20 anos de noite em São Paulo – (...) num processo de evolução. (...) [Ele] criou uma metodologia, uma (...) maneira de tocar que é dele, que a gente ajuda a divulgar. (...) Tudo que eu aprendi com ele eu toco com as outras pessoas, (...) respeitando o estilo que as pessoas estão tocando. Não é pra impor, é pra juntar.

Gustavo: O que você sente...

Bahia: Aí, depois, o Hermeto começou a escrever para orquestra sinfônica e me chamava: “Marcio, como é que eu escrevo isso aqui pra sinfônica?” (...) (Bahia) “A bateria é aqui, a caixa aqui, o bombo aqui, o contra-tempo aberto...” (indicando, com as mãos, onde, no pentagrama, encontram-se os instrumentos da bateria). Hoje em dia, ele sabe escrever pra bateria porque eu falei pra ele como é que era. Ele me ensinava os ritmos, eu ensinava a teoria pra ele. (...) Como se escreve pra contra-tempo aberto, fechado... Então, a gente fazia uma troca. É bonito, né?

Gustavo: Quando você diz “não é um processo racional, é um processo intuitivo”, o quão difícil foi pra começar a sair intuitivamente, quando você mudou da orquestra para a banda do Hermeto?

Bahia: Foi muito difícil. Eu tive um processo, primeiro, de receber aquela informação toda e, depois, (...) aquilo ter um resultado em mim. Levou um tempo, em primeiro, porque cada um tem um tempo de assimilar e cada um tem um tempo de desenvolver. O meu é diferente do seu, que é diferente de um outro menino de 16 anos, que chega aqui, derrepente, “quebrando” tudo. Quer dizer, eu tinha muita paciência. Queria que as coisas acontecessem rápido, não aconteciam e eu ficava mutio agoniado, muito triste... muito “P” da vida. E o Hermeto chegava pra mim: “Calma, cara, calma. Tudo tem o seu tempo. Tenha paciência com você, do jeito que você está tendo paciência trabalhando... com afinco. Mas tudo acontece na hora certa.” Aquilo me tranquilizou, eu parei de ficar ansioso. (...) (Hermeto) “Cada um tem o seu momento, tem o seu tempo, cada pessoa tem um processo diferente. Você está fazendo a coisa certa, está trabalhando. Agora tenha paciência com você, tudo vai acontecer, na hora que tiver que acontecer.” Eu falei: “Beleza!”

Gustavo: Esse processo intuitivo a que você se refere, você se sentia assim na orquestra?

Bahia: A gente usa a intuição na orquestra sinfônica também. Tanto é que a gente usa o bom gosto. A parte é a mesma e está escrita igual pra todo mundo. Mas o bom músico vai tocar de uma maneira diferente.

Gustavo: Mas eu estou me referindo a criação espontânea. Comparando a orquestra com a banda do Hermeto.

Bahia: A onde eu aprendi mesmo a criar foi no Hermeto. Na orquestra era mais interpretação, do jeito que eu via a partitura, que eu escutava a música e tocava, entendeu? Quer dizer, é até um certo ponto...

Gustavo: E como é que você se sentia, Márcio? Quando você sentava na orquestra: lá estava a partitura, regente... aquilo ali...

Bahia: Ah, me emocionava sim, é uma música que eu adoro, música erudita...

Gustavo: Eu queria que você comparasse a sensação de tocar com a orquestra com a de criar ao tocar com o Hermeto.

Bahia: São diferentes “feelings”, cara. O prazer de você tocar as duas músicas é o mesmo. (...) É legal também, numa orquestra, você tocar uma parte de caixa bonito, limpinho,

com uma dinâmica legal, entendeu? Agora, isso é legal, [mas] com o Hermeto era a sensação de liberdade mesmo, total (...).

Gustavo: O que que essa sensação de liberdade te trazia naquele momento, ali?

Bahia: O que eu estava buscando, exatamente isso: “Pô, eu estou criando, bicho!” Sabe? Eu estou [com] a rédea. Eu estou sendo um músico criador, eu estou [com] a rédea. Eu tenho elementos na minha cabeça. Eu sou um batera que ouve pra tocar. Eu não cubro o solista, eu sei acompanhar, eu sei abaixar [a dinâmica]. Eu sou um batera que toca musicalmente. Eu sou um batera movido a harmonia, eu sei escutar a harmonia, quando a melodia pede um acorde, pede uma coisa diferente, você... (imita o som). O batera tem esse poder. Se [ele] tocar alto o tempo todo, a música fica “flat”.³⁷³ Se você tocar com dinâmica, ouvindo a harmonia e a melodia, a música tem outro sabor. (...) No Hermeto, eu aprendi a escutar, ouvir pra tocar de verdade; nunca botar a mão na frente do ouvido: ouvir e tocar. Saber se colocar no conjunto, sabe? Que que o solista está pedindo? Qual é a levada certa para o “groove” certo? (...) Você vai tocar numa “gig”,³⁷⁴ você sabe o que vai fazer.

Gustavo: Eu já assisti a vários concertos do Hermeto e tem momentos que você vê que a música, ali, toma todo o espaço. Naquele momento...

Bahia: A gente entrou em vários momentos assim. Várias vezes. Bicho, que o negócio foi para um campo, era só... A gente transcende, transcende... Deu muitas vezes.

Gustavo: É isso que eu queria saber. Como é que é essa sensação?

Bahia: Você sai fora. Você sai fora do corpo. É o que eu gosto de falar, assim... é... você. Não tem instrumento! É música só. Você fica, assim, em um... O instrumento está aqui, e você não está pensando nele. Você vira só música. É só aquela música: vem o baixo, vem o sax, vem o piano (...). Você tá tocando seu instrumento [mas] você está fora dele. Ele é só (...) instrumento, e nós somos instrumento também. (...) É o que eu falo...

Gustavo: Não tem separação entre instrumento e você, você e o instrumento...

Bahia: Nada! É uma coisa só. Eu saio. Não é nem mais instrumento: é música. A gente não é mais instrumento, a gente tá fazendo música por meio do instrumento.

³⁷³ Sem *nuance*.

³⁷⁴ Show, concerto, apresentação.

Gustavo: Você se sentia assim na orquestra?

Bahia: Ah... não, não... [Na orquestra] tinha um trabalho específico para fazer. Mas no grupo, quando o bicho pegava mesmo... Eu sentia como se o instrumento [estivesse] num plano, aqui embaixo, e só música aqui no alto (mostra com as mãos). Eu tocando, onde eu batia, tinha som. Quer dizer, isso tem a ver com um processo de evolução. (...) Você tem que estudar aquilo tudo pra você esquecer. Porque você não pode lembrar na hora de tocar; você tem que tocar! E as coisas tem que sair normalmente da sua cabeça – os elementos. Isso se chama intuição. Cada um tem a sua. Uns alcançam um grau maior, outros não. Isso é normal. Isso é do mundo, já é outra coisa. Mas quando o grupo todo, bicho, entrava numa frequência, que você viu várias vezes, (...) eu não era baterista, eu era música. A gente vira música. E é só música. Eu não sei o que eu tô tocando, eu só sei que vem um som de um instrumento de cá... Onde eu jogo a mão vai... (...) Você transcende o instrumento! Quer dizer que a música é a finalidade de se tocar. Então, assim... a... finalidade de se estudar um instrumento é que, na hora que você for tocar, você não fique agarrado a ele. Ele é só o instrumento, mais nada. Ele não é o fim, ele é o meio.

Gustavo: E por que você acha que você não se sentia assim na orquestra?

Bahia: Porque eu estava num processo muito de começo, ainda. Eu estava numa outra fase da minha vida. Estava numa fase de aprender tecnicamente, de ter a postura correta, “manulação” correta (...), era um trabalho mais técnico, mais físico. Tinha um trabalho musical, sim, com relação a dinâmica...

Gustavo: E essa intensidade a que você se refere? Você acha que seria possível no ambiente da orquestra?

Bahia: Não sei, eu nunca experimentei. Acho que sim, né? (...) Se for um grande solista, um cara que é solista, assim... tipo um... Yo Yo Ma. Um cara desses, assim. O cara, na hora que tá tocando um concerto daqueles, ele... Ele não está pensando no instrumento. Eu acho que se consegue sim. Eu acho que sim. Eu acho que, em qualquer linguagem, você consegue. (...) O cara já não é mais o instrumento: um pianista, um concertista. O cara virou música. Dentro daquele hemisfério, Dentro daquele lance. Porque ele tá tocando uma coisa que era pra tá escrita, mas ele já... foi embora, sacou?

Gustavo: Mas, aí, ele já não está mais lendo...

Bahia: Mas ele é um criador naquilo, ali. Mas ele é um criador dentro da... Ele segue uma música (inaudível). Mas na música, aqui fora, não. Aqui fora, você cria na hora. Aqui é a hora do “vamos ver”. É o quanto você pode criar na hora, não tem negócio de... “trouxe de casa.” O Hermeto preparava isso pra gente, exatamente pra gente chegar na hora e... (imita como se estivesse fora de si). Eu não estou viajando em cima de uma coisa... Eu estou viajando em cima do inusitado. É ligação com deus direta: criou a veia, e você vira aquela inspiração.

Gustavo: É contingência.

Bahia: Você é um instrumento... da música. Vontade divina, cara. Você vira um “link”³⁷⁵ assim muito louco. (...) Com o Hermeto era criar em cima do nada, do inusitado, do imprevisível. Era isso que eu queria. Aí, você se coloca à prova: “Vamos mergulhar... Se joga do abismo... Vamos ver o que vai... Se joga com os braços abertos.” Ou você vai cair ou você vai voar, depende, né... Quer dizer...

Gustavo: E a escrita?

Bahia: Às vezes, você cai. Daqui à pouco, começa voar de novo. Daqui à pouco, perde potência e aí cai, de novo, e volta, entendeu? Bicho, é um “link, muito... (...) O resumo que eu faço disso é o seguinte: a gente estuda o instrumento pra esquecer [o instrumento]. Na hora de tocar, tem que ser música, não pode pensar no “lick”.³⁷⁶ Sabe, é chato você ver um (...) músico ou batera tocando preso ao instrumento: “Ah, porque o ‘paradiddle’³⁷⁷ do não sei do que... Porque a pele... Porque a altura do angulo dos pratos...”. Bicho... som, cara! Som! Não tem negócio de “pedal, da mola..., do sistema ‘air’ não sei o que...”. Não. Me dá uma Caramuru, me dá uma Saema, me dá uma Pinguin.³⁷⁸ Me dá qualquer coisa. Tem que fazer música com qualquer coisa. Tem que fazer música com um tambor, com um pedaço de lata, se virar com aquilo. Então, não é se prender ao instrumento. O instrumento é o meio. Você tem que ser um grande músico. Tem que pensar em música de uma maneira global, não só ficar preso ao instrumento. Essa é a maior coisa, que eu aprendi, de você ter. Entrei [na banda] pra ser um músico, mesmo.

³⁷⁵ Ligação.

³⁷⁶ Frase musical estudada e memorizada, um truque.

³⁷⁷ Frase musical executada na caixa-clara que se repete, combinando diferentes alternâncias ou repetições das mãos. Utilizada para o desenvolvimento e aprimoramento da técnica com baquetas.

³⁷⁸ Marcas nacionais de bateria, algumas consideradas de qualidade precária.

Gustavo: Sem querer fazer nenhum valor de juízo, você acha que uma música – como por exemplo um Stravinsky – detalhadamente prescrita, nota por nota... (...) Você acha que esse modo de se usar a escrita, essa rigidez poderia ser um obstáculo para se alcançar este estado de desprendimento durante as performances com o Hermeto, a que você se refere? Quando você não é mais você (...), vira tudo música.

Bahia: A escrita é muito limitada, né? Ela é um código maravilhoso. A escrita foi uma grande invenção, mas ela não traduz música. Ela armazena, ela é só um código... (começa demonstrar, cantando) (...). Então, o que acontece: nêgo acha que a escrita é a finalidade. Não é. A escrita é mais um código pra você guardar uma música (...). Ela é um esqueleto da música. [Na] música você vai interpretar a escrita (...). O músico popular interpreta a escrita de uma maneira muito bonita, ele dá o suingue, né... Que nem (...) os “negões” no jazz dão. Eu vi um programa, uma vez, lindo com o Seiji Ozawa e o Wylton Marsalis, com um “combo” de jazz, uma mini “big band”. O Seiji tocava uma música e o Marsalis tocava a mesma música, [só que] com o sotaque dos caras. Era lindo, era bonito ouvir o Seiji [e] era bonito ouvir o Wylton com o grupo (...). Agora, o que acontece [é que] os caras levam ao pé da letra as divisões³⁷⁹ e acham que aquilo ali é sagrado (imita com a voz). E não é. Eles não sabem suingar. Os músicos sinfônicos, aqui no Brasil, não suingam. Aliás, a nova juventude suinga, sim. No meu tempo, era tudo muito rigoroso. Hoje em dia, isso já mudou muito porque a garotada do erudito toca em tudo: toca no popular, quer dizer, tem uma interação muito maior com isso aí. Então, a escrita é um código muito limitado. O que que eu aprendi com a escrita? A escrita é só uma referência. A música que você vai tocar vai soar diferente do que está escrito no papel. Ela [a música] não é o que está traduzido ali. Às vezes, no erudito, ela é mais rígida, nesse sentido. O próprio Stravinsky, pro exemplo, quando escreveu *Petrushka*:³⁸⁰ muita gente não saca, [mas] o Stravinsky tinha um certo baile, cara. Ele podia ser calculista em algumas coisas, mas em algumas coisas ele [também] era muito intuitivo. No *Petrushka*, [quando] tem a dança da bailarina com o mouro,³⁸¹ que a bailarina tá... (demonstra com a voz o ritmo ternário da valsa), e o mouro em dois por quatro, aquele clarone... (imita o

³⁷⁹ Ritmo representado pelas figuras rítmicas – semibreve, mínima, semínima, colcheia, etc. – sem determinação de altura pelo posicionamento no pentagrama.

³⁸⁰ Balé composto pelo compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971), em 1912, considerado como uma das peças de grande importância do repertório musical, sinfônico.

³⁸¹ Trecho da terceira cena do balé em que um único percussionista toca, simultaneamente, bombo e pratos a dois. Com uma das mãos o instrumentista percute o bombo com a baqueta, enquanto a outra tange os pratos, estando um deles acoplado ao fuste do tambor. Esta passagem é de grande dificuldade dada a polimetria estabelecida pela superposição do pulso binário, tocado pela melodia, ao acompanhamento ternário da valsa.

instrumento com a voz). Ele vem dançando (...) e pára, e a bailarina... (novamente, canta o ritmo ternário). É uma cena do balé que fica assim. Aí, ficam os dois dançando juntos... (toca com uma das mãos o ritmo ternário e, com a outra, o binário, alternando, com a voz, respectivamente, o tema da bailarina e o do mouro). O dois contra o três... (toca com as mãos). Ninguém saca isso aqui... (continua tocando e cantando). Os percussionistas, os cara mais antigos lá do teatro, (...), nessa hora, todo mundo ia pro espaço... nêgo [dizia]: “Bate o pé!”. O conselho [era]: “Tem que bater o pé, tem que seguir em frente!” Mas ninguém falava: “Ouve a orquestra, (...) ouve o que eles estão fazendo. Sente a ‘poliritmia’.” Cara, eu fui sacar isso depois que eu sai da orquestra. Comecei a trabalhar com as poliritmias do Hermeto (...), aí, eu peguei o Petrushka pra escutar (canta)... [e disse]: “Olha, bicho!” Aí, lembrei que eu toquei o Petrushka. Só que, essa parte de bombo e pratos, eu não tocava. Era um dos percussionistas antigos convidado pra fazer. Mas os cara não acertavam uma. Por que? (Canta, mostrando rigidez)... Não ouviam nada. O ouvido totalmente bloqueado: o cara batendo o pé, na dele, sozinho, não ouve a orquestra. (...) Bate o pé sozinho, pensando que está certo: toca a parte cegamente. Não vai! Então, (...) se você não ouvir o que você está tocando em relação ao que está sendo tocado: bicho, esquece. Muitas [vezes] acontece, que o músico de orquestra vira um autônomo que só toca parte dele e não ouve o resto. Aí, fica uma meleca. Agora, se você tá tocando o seu – isso que eu aprendi no Hermeto, você ouvir o que você está tocando em relação ao outro –, aí, você se intera muito mais. Se o músico de orquestra tocasse um pouquinho mais... (...). Hoje tem essa cultura mais do que antigamente. Antes, os cara não acertavam “uma”, porque não ouviam... (toca com as mãos). Aí, eu comecei a ver: “Ó, tá vendo?” Eu matei a xarada depois disso. (...) Naquela época, eu não seria capaz de elucidar isso. Eu achava que tocar Petrushka era uma coisa de outro mundo. E não é. Stravinsky é uma coisa musical, não é um negócio de maluco. É intuitivo, você tem que sacar! Sacar é ouvir em relação a orquestra, porque é. Mas os caras só ficam ali na partitura, achando...

Gustavo: Eles não tinham a capacidade de ler entre as linhas...

Bahia: Entre as linhas...e ouvir: ler e ouvir a orquestra tocar junto. Ninguém ouve. Essa é a grande diferença. Então, (...) a escrita é só um código, entendeu? (...) Mas na hora de tocar, aquele código é diferente, sabe?

Gustavo: Você diria que o Stravinsky quando criou aquilo, criou intuitivamente?

Bahia: Eu acho! Eu acho que ele fez isso. Isso não foi calculado. Ele tinha uma cabeça muito boa. Ele era um vanguardista. Isso aí, em 1917.

Gustavo: Você acha que o músico de orquestra, ao tocar, está racionalizando aquilo que foi criado intuitivamente?

Bahia: Exatamente.

Gustavo: E agora, ali, na orquestra, ele tá pensando matematicamente...

Bahia: Matematicamente. Exatamente. Agora, ele tem que amolecer isso, essa matemática. Aquilo é só um código. Ele tem que escutar a música e saber o que ele está tocando em relação à orquestra pra ele suingar. Tocar direitinho aquilo ali. Por isso que eu digo: anos depois, [quando] o Hermeto começou a escrever pra orquestra, ele me levava pra ensaiar os naipes. Quando eu comecei a tocar com orquestra, depois, com o Hermeto, eu comecei a escutar a orquestra sinfônica de um outro jeito. Não era aquele menino duro que ficava batendo o pé, torcendo pra não errar e tocar certo. Não. Eu conseguia escutar os violinos, as madeiras... A orquestra vinha como se fosse um conjunto de baile no meu ouvido. Mas depois, que eu [passei] por esse processo todo.

Gustavo: E o erro? Como é que fica a questão do erro em um ambiente como a banda do Hermeto e o erro na orquestra sinfônica?

Bahia: É, não tem erro. O Hermeto falava: “Se você não tocar uma coisa num lugar, você toca no outro (referindo-se aos tambores da bateria). Ele falava assim: “Essa partitura, cheia de coisa, é uma referência. Você pode ter liberdade total de criar em cima, não existe erro”. Agora, eu era muito aplicado, eu tocava primeiro do jeito que estava escrito: “Aqui, tá aqui, assim...” Agora, eu criava também em cima daquelas batidas. Mas eu fazia questão de primeiro tocar como estava escrito para, depois, criar em cima. Mas não tem erro. No caso da orquestra tem, né. Porque eles esperam ouvir aquele “pá” naquela hora certa. Se o maestro fizer assim e não ouvir o “pá”, você errou: não adianta, perdeu o lugar [de tocar]. Porque são peças que são tocadas várias e várias vezes, durante anos e anos. O maestro quer ouvir aquele “plin” naquele lugar. Se você não der, você erro. No Hermeto, não tem esse negócio de erro. Quando você está criando, errou uma coisa você substitui por outra, vai... Tem que ter essa elasticidade.

Gustavo: Você acha que o músico de orquestra se prende muito ao papel?

Bahia: Demais, claro! Muito... Muitos! Tanto é que você tira uma partitura da frente de um violinista... Tem gente que não sabe tocar. “Toca uma música aí...” (pede). “Não, cadê a parte?” (responde, supostamente, o músico) “Não, não tem parte, toca.” (pergunta novamente). Isso, antigamente, acontecia muito. Hoje, não: a meninada já é safa. Hoje não, tá mudando muito isso... Graças a deus. As orquestras estão ficando que nem são as orquestras lá de fora. Lá (...) tocam com jazz, com banda de rock, com tudo, e nêgo suinga e dança tocando (...). É outra... É outro nível de ensino e de conceber a coisa.

Gustavo: Márcio, quando você estava naquele exato momento em que diz que se transformava em música, você e toda banda... ali não era mais banda...

Bahia: Eram momentos, né...

Gustavo: Era um momento, vamos dizer, assim: de contingência. Você depois se lembrava, passo a passo, do que você fazia?

Bahia: Lembrava... lembrava... Passo a passo não, mas tinha uma noção do que rolava. Era uma coisa assim: fervilhante (imita com a boca).

Gustavo: E depois do concerto? Você pra “voltar”? Você ainda ficava meio assim... meio que pairando?

Bahia: Ah, sempre. Mas [depois] vai baixando a bola... Agora, o interessante é que todo o concerto é diferente do outro. (...) Quando um concerto era demais, acontecia que a gente queria fazer [o mesmo] no outro, no dia seguinte, e não conseguia. Era outro erro nosso: querer repetir uma coisa que aconteceu. Não adianta, bicho. Criação? Ou você cria ou não. Acontece no momento, você não pode premeditar: “Hoje eu vou tocar criativo”. Bobagem! A gente fazia um show do caramba, aí, a gente dizia assim: “Pô, que resposta que nós temos amanhã”. Aí, já cortava tudo, só o fato de falar “que resposta amanhã...”, no dia seguinte, tocava já um belo show, bacana, mas não chegava naquele auge. A gente não queria perder aquilo, mas aquilo não é palpável: ou acontece ou não. Então, a gente relaxou. Cada show é diferente. Eu tocava o show de hoje, pensando no de ontem. Aí nêgo (banda): “Bicho... não... Cê tá dormindo. Acorda, o de ontem já foi.” Então, tem que curtir cada momento. É isso que acontece ou não acontece e... Você não pode tocar o show de hoje pensando no de ontem.

Ontem, foi lindo, hoje, é outra coisa. Você acorda diferente, você pode ter tocado pra caralho, ontem, e, hoje, tocar legal, entendeu? Tocar mal não, que a gente não deixa tocar mal. A gente não consegue mais tocar mal, não tem jeito. Agora, assim: é aceitar que cada dia é diferente. Você tem dias melhores e dias piores. Só isso.

Gustavo: O que fazia você, o Hermeto, o Carlos Malta, o Jovino, o Pernambuco, o Itiberê chegarem nesse momento, em que vocês passavam a “essa condição de música”?

Bahia: A unidade. Todas as cabeças imbuídas no mesmo...

Gustavo: Em consonância?

Bahia: Consonância. Todo munda estava ali, ralando a cabeça e os braços pra tocar bem. O grupo tinha uma mentalidade só: de estudar e de evoluir junto. Tanto é que o grupo chegou onde chegou. Tem “take” do grupo que, até hoje eu vejo, eu me assusto... Assim: onde chegou o grupo. Então, o que permitiu isso? Não adianta só dois irem e os outros três ficarem, ou quatro irem e dois ficarem: tem que ir todo mundo. Só acontecia isso [quando] todo mundo que tocou aquele show achou que foi demais, e foi mesmo. Isso acontece, justamente, por causa da vontade... Todo mundo estava imbuido na coisa... [em] um único objetivo: evoluir junto.

Gustavo: Pra gente concorrer, Márcio, fala só um pouquinho desse processo de construção da banda. Você era novo, o Carlos Malta também... Como a banda começou a se formar pra, depois, chegar nesse nível a que você se referiu?

Bahia: O Hermeto é o seguinte: ele é um grande educador! Ele jamais quis fazer banda com nêgo famoso. Ele sabe que os caras “guigueiros”,³⁸² famosos, não têm tempo. O cara vai num ensaio hoje, num ensaio amanhã e não vai no outro: “Ah, porque eu tenho uma “gig”, (...) eu tenho um show... toco com um artista, toco com não sei quem...” Esse cara “manda o Lima”.³⁸³ Ele tem muita experiência, nesse sentido, com músicos. Então, ele quis fazer o que? Juntar uma banda só de meninos, que ele achava que tinham futuro, que estão disponíveis o dia inteiro, todo dia, aí fazer a cabeça da meninada. Fazer um som e, disso, aí, fazer alguma coisa. (...) Aí é que está a grande cabeça do Hermeto. Eu não entrei no grupo pelo que eu tocava na época. Eu sabia que eu não tinha calibre para “atacar” no grupo.

³⁸² Que trabalham, viajam com muito frequência.

³⁸³ Faltar um compromisso profissional – concerto, ensaio, gravação.

Gustavo: Quem já estava no grupo?

Bahia: O Itiberê, o Jovino e o Pernambuco. Eram os mais antigos. Eu entrei para o grupo porque ele viu que eu poderia render na frente. Aí é que tá: ele bota a responsabilidade na tua mão.

Gustavo: O Jovino me falou que, quando ele entrou [pra Banda], ele mal tocava...

Bahia: Exatamente... todo mundo entro cruzinho. Olha a cabeça do cara: (...) um dos maiores músicos vivos, já tinha tocado com Miles Davis, com Chester Tompson, Alphonso Johnson, com Cannonball Adderley, Gil Evans. Aí, chega, no Rio, e monta um grupo só de molecote que mal toca. Você diz: “Esse cara é maluco.” O cara veio de Nova York, largou tudo, lá, pra vir para o Brasil. Ele tinha um motivo pra isso: “Aqui é a minha terra, aqui eu [Hermeto] vou fazer o meu som. Eu não quero ficar tocando com nêgo do jazz, [com] esse caras que já tem um estilo próprio, uma maneira própria de tocar, uma liguagem própria. Eles não vão entender minha música.” Aí, ele veio pro Brasil, pegou uma galera jovem. O Itiberê entrou, o Jovino mal tocava também e, hoje, o Jovino é o que é. Ele é graças ao Hermeto e graças a ele, que soube aproveitar a oportunidade que lhe foi dada. É isso aí. Muitos tiveram a oportunidade e não souberam aproveitar, desistiram. Acharam que era muito pesado e... o que eu respeito, porque cada um tem um limite. Agora, eu paguei pra ver e pago pra ver até hoje (risos). Por mais que eu tenha emorecido muitas vezes, eu nunca desisti. Porque eu sabia que podia chegar em algum lugar, sempre acreditei. E ainda não cheguei (risos). Ainda vamos chegando, né... (...) Enquanto está vivo nesse plano, aqui, tá chegando... Não chega em lugar nenhum (risos). Aí, é o seguinte: ele fez um grupo só de molecote, os caras afim de tocar, disponíveis. Aí, o Hermeto, quando eu entrei pro grupo, [disse]: “A gente ensaia três vezes por semana, vocês moram longe...” (Bahia): “Não tô entendendo... vocês ensaiam quantos dias?” (Hermeto): “A gente ensaia todos os dias.” (Bahia): “Então a gente vai ensaiar todos os dias, a gente vem da cidade todo dia...”. Aí, ele [Hermeto] falou: “Opá, esses meninos estão afim.” Aí, eu vinha de Niterói, todo dia, pro Jabur, e voltava. [Durante] seis meses. Depois, eu e o Malta alugamos uma casa, lá, pra ficar mais perto. Quer dizer, quando a oportunidade bateu, eu agarrei mesmo. Então, ele pegou uma galera nova, crua, formou e deu no que deu. Isso é que é o grande educador. Fez do jeito dele: desenvolveu a linguagem dele. Fez um grupo de pessoas tocarem, fez uma unidade assim... Fez uma unidade foda. Aquele grupo é uma unidade... sinistra. Até onde nós chegamos né? Teve um ápice e, depois, a gente não

conseguiu ir além daquilo. Normal: foi até onde tinha que ir e depois..., foi cada um para um lado. Aí, cada um começou a seguir porque tinha que dar uma debandada para as coisas acontecerem individualmente. Em grupo, já tinha dado o que tinha que dá. Nós chegamos em um nível assim... foda. Essa foi a proposta do Hermeto: montar um grupo de jovens, de garotos.

Gustavo: O que eu acho muito importante é que vocês acabaram se tronando uma coisa só: seis pessoas que ali no palco...

Bahia: Era uma unidade.

Gustavo: Não tinha Hermeto, não tinha Carlos Malta, não tinha Jovino...

Bahia: Não tinha ninguém. Você vê que o Hermeto tocava, saía do palco, deixava o grupo tocando... voltava, tocava um pouco. Daqui a pouco, deixava...

Gustavo: Por horas.

Bahia: Por horas! Não é que ele tivesse que ficar o tempo todo no palco, não precisava disso. Muito “relax”... (risos). Isso é muita sapiência, muita sabedoria, muita “cabeça”: (...) [Hermeto] sair, ficar quinze minutos, vinte minutos sem aparecer no palco; deixar só o grupo “quebrando tudo”. Agora, ele só começou a fazer isso depois que ele adquiriu confiança, que o grupo podia ficar sozinho no palco. No começo, ele não abandonava o palco. Ele sabia que o grupo precisava dele, se não o show dava uma caída. Quando ele viu que podia, aí, ele começou a deixar... (...) Quando a peteca começava a cair, ele voltava. Até que, nos últimos tempos, (...) era o orgulho dele ficar de fora vendo a gente tocando. Ele tem uma cabeça... Esse é mestre, não é qualquer um que...

Gustavo: Pra fechar, qual a importância da intuição, dessa espontaneidade no momento de se fazer música?

Bahia: Isso aí é o principal na hora de se fazer música. Você vai fazer música, você ouve pra tocar. Por isso que acontece os grande encontros, tipo, tocar e dar certo. Os grandes sonhos são realizados assim. Era isso que eu queria: chegar na hora de tocar e me adaptar ao que está acontecendo. Ter os elementos intuitivos, (...) que a gente aprende no baile, na rua, tocando, pra você chegar e fazer um som bacana, estar bem situado, fazer uma “levada” legal, fazer uma interação. Porque música é interagir. Quando você vai tocar com alguém, você não

vai tocar pra você. (...) Vai tocar [pelo] som. Eu penso, quando vou fazer um som com alguém, em interagir, em tocar junto. A minha intenção é que todos, juntos, façam a melhor música possível.

Gustavo: Você poderia, hoje, tocar em um ambiente em que você não tem tanta liberdade?

Bahia: Posso. Você pode ser uma pouco mais especialista, no caso. Você vai tocar numa “grava”,³⁸⁴ você tem que seguir regras estritas. Não é muito a minha “praia”. Faço pouco. Já fiz, mas eu prefiro...

Gustavo: Você não gosta?

Bahia: Eu sempre prefiro, quando me chamam pra gravar, tocar, fazer show, [que] me deixam a vontade. Eu gosto mais assim. Mas eu sou sempre aberto, você tem que ficar aberto a “toques”: “Olha, Márcio, eu queria nessa hora que você fizesse assim...” Claro, por que não? “Aqui vamos fazer assim?” Claro. Você não pode se fechar, também. Você não pode ser um cara inatingível. Se não, as pessoas ficam de saco cheio de você, não te chamam pra tocar. Tem que ser aberto. Mas, agora: eu sempre gosto mais de tocar quando me dão liberdade. Aí eu produzo muito mais, assim... Se você começa a me engessar, eu fico assim... Eu posso até fazer, né, mas quando o cara me chama: “Ah eu quero tocar com você porque você tem aquele jeito seu.” Eu vou tocar, o cara chega: “Não, não, faz assim” (...) Quando você vê, é aquele monte de toque chato, que não está contribuindo: é toque “zé roéla”, que tá te castrando. Aí, eu fico puto. Eu falo: “Aí eu não quero mais, também”. Agora, quando é um toque legal, que respeita sua maneira de tocar... Tem diferença entre o toque “prego” e o toque legal. Você saca na hora isso aí. O toque “prego me deixa puto... Não, isso aí, não. (...) E é importante que, mesmo que te deixem livre, que você use o bom senso, pra você não extrapolar nas coisas. Mas eu sempre prefiro quando me chamam, e é a vontade. Eu falo: “Oh, legal.”

Gustavo: Você larga o pau e...

Bahia: É... Aí, você sabe o que você vai fazer. Não é sair surtando: (...) você tem liberdade de decidir. Eu gosto muito de tocar assim.

³⁸⁴ Gravação.

9 APÊNDICE B – ENTREVISTA COM TUTTY MORENO

Gustavo: Eu sei que você (...) começou como músico popular.

Tutty: Exatamente. Continuo e vou continuar minha vida inteira nessa, não tenho a menor dúvida

Gustavo: Eu queria que você falasse de sua transição da música popular para a sinfônica, e seu retorno a ela. O que te levou a trabalhar com a música de orquestra e, mais tarde, a abrir mão disso e voltar para a música popular?

Tutty: Eu sou daqueles que crêem que a arte, seja ela o que for – música, teatro, cinema, pintura – (...), quando a gente vem... Bom, em primeiro lugar, eu sou espírita, isso já influi muito na minha maneira de pensar e de ver as coisas (...), [mas] eu não vou falar nisso porque (...) eu vou estar fazendo proselitismo de uma religião e não é o caso. Eu sou daqueles que acham que a gente chega já com uma, vamos dizer assim, certa tendência pra fazer uma coisa. Hoje em dia – aliás, sempre foi assim –, uma coisa que eu acho muito cruel é quando você chega numa determinada idade, em uma idade ainda muito cedo, se você não tem alguma coisa, se você não trouxe uma certa bagagem de alguma coisa, uma certa aptidão, você chegar na idade de dezessete, dezoito anos, já ter que escolher uma carreira; você, saindo do segundo grau, já ter que escolher tão cedo uma coisa. Quando você traz isso em si, lá de trás, do iníciozinho da sua infância, você já tem uma tendência. Então, todo o seu estudo já vai direcionado, seus pais, se estiverem ligados, já te direcionam pra isso. Nos países de primeiro mundo, isso acontece muito. A criança, desde cedo – você estudou fora, sabe muito bem disso –, a criança já tem aula de música ou começa a lidar ou com música ou com pintura ou o que for a tendência dela. Então, quando chega a hora de ingressar numa universidade, naturalmente, ela já vai saber o que ela quer, qual é a coisa dela. Mas tem muita gente que não tem [isso]. Principalmente essa geração nova: (...) é muito confusa. Eles não sabem o que

querem, então, chega numa idade, a pessoa fica completamente confusa. É muito cedo pra se escolher. No meu caso, graças a Deus, desde pequeno eu já vim com isso, eu já sabia que era música; eu faço música desde os onze anos de idade. Minha mãe, graças a Deus, é uma pessoa muito sensível (...) e, com onze anos, ela me deu um trompete. Eu já tocava cavaquinho. A gente tinha aula de música, eu, de cavaquinho e meu irmão, de violão. Só que meu irmão não tinha a tendência pra música – ele é escultor, ele só veio ver isso depois (...). Então, desde os onze anos, eu já fui encaminhado e sabia que era isso mesmo. Depois, eu troquei de trompete pra sax, até o dia em que eu vi, pela primeira vez, Edson Machado³⁸⁵ tocar: minha cabeça pirou! Pirei! Aí, o que é que eu fiz? Eu tive que fazer um vestibular para administração – isso quando chegou a hora. Quer dizer, dos treze aos dezoito anos, eu comecei a tocar. Fazia mil coisas, fazia muito baile, nós tínhamos uma orquestrinha. Ainda morava em Salvador, na Bahia, embora eu viesse muito pra cá (...), embora eu estivesse muito aqui no Rio – toda hora estava aqui (...). Isso na época da Bossa Nova, uma época maravilhosa: JK, Brasil assim... Um progresso maravilhoso, a cultura a mil, cinema novo – você já ouviu falar disso, né? –, teatro também a mil. Até que chegou a abominável revolução, que não foi revolução coisa nenhuma, foi o golpe militar, e veio aquela coisa toda... Mas a gente não está aqui pra falar disso... Só que eu fiz esse vestibular, passei e não entrei na faculdade, porque eu não ia ser administrador jamais na minha vida. Aí, entrei na faculdade de música, que se chamava *Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia*. Numa época [em] que o seminário de música, na Bahia, ainda era legal. (...) Na época em que o diretor de lá era o Kollreuter,³⁸⁶ todo mundo passou por lá: Isaac Karabtchevsky, Luizinho Eça... Todos esses caras passaram por lá. Era uma escola que tinha uma referência muito grande, forte, sabe? (...) Mas depois, o Kollreuter saiu, e entrou um alemão chamado Widmer, Ernest Widmer, e foi essa época que eu entrei.

Gustavo: O proprio Pinduca³⁸⁷ [estudou lá]...

Tutty: Exatamente. Eu me lembro dele tocando piano na orquestra de um cara chamado Britinho, fazendo baile que eu ia ver, sabe? (risos). Britinho era baterista e o dono dessa orquestra em que o Pinduca, nosso professor, era pianista...

³⁸⁵ Edson Machado (1934-1990); carioca, do Engenho Novo, consagrou-se como baterista no grupo Bossa Três, ao lado de Luis Carlos Vinhas (piano) e Tião Netto (baixo).

³⁸⁶ Hans Joachim Kollreuter, flautista e compositor alemão, chegou no Brasil em 1937, onde logo ganhou fama como compositor e educador.

³⁸⁷ Luiz D'Anunciação, apelidado Pinduca, chefe do naipe de percussão da Orquestra Sinfônica Brasileira, por muito anos, além de reconhecido solista e educador.

Gustavo: Sabe que ele saiu [dessa orquestra] pra tocar com o Dick Farney?!

Tutty: Eu sei, sei.

Gustavo: Mostrei pra ele, uma vez, um disco do Dick Farney e perguntei: “Bicho, veja se é você tocando vibrafone?” [Pinduca] “Vibrafone não, mas piano é”... (risos).

Tutty: Ele me contou já isso. Enfim, fiz o curso, só que eu já era músico – quer dizer, eu sempre fui músico, (...) já vim músico. Entrei, não acabei o curso, infelizmente – me arrependo muito. Mas não acabei o curso porque fui pra Londres, passei um ano, lá, tocando. Me arrependo também de não ter estudado fora, porque eu passei um ano em Londres, passei quatro anos em Nova York, podia ter estudado e não estudei, sempre tocando, sempre na prática. E eu (...) sempre tive um sonho, desde o “very, very beginning”, sabe? Desde que eu me entendo... Eu, com treze anos, (...) ouvia Coltrane. Quando o Tony Williams³⁸⁸ pintou, com dezessete anos, no quinteto do Miles – que “arrebentou” tudo, fundiu a cuca de uma geração –, eu fui um desses que ficou completamente... Porque eu ouvia (...) Elvin Jones³⁸⁹ desde os treze anos de idade. Eu não me dava conta disso porque era um negócio normal. Eu ouvia o que eu ouvia. Na Bahia era difícil achar discos, mas eu vinha muito pr’aqui, então, fuçava, comprava disco, que sempre tinha... E, pra mim, isso era uma coisa natural. Por outro lado, eu era muito ligado também em bossa nova, era super (...), muito ligado, e aquilo fazia parte de minha vida como uma coisa natural. E eu tinha um sonho, sempre tive esse sonho, que eu [só] vim realizar e me dar conta disso muitos anos depois, que eu vou falar dele um pouquinho, que era (...) – isso já tocando a bateria... Que é fazer da bateria não apenas um instrumento rítmico, mas um instrumento melódico e harmônico. Como? Quando eu digo isso, as pessoas acham que seria, de uma maneira, fazer a bateria tocar com notas musicais. Não é nada disso! A gente sabe, perfeitamente, que o único membranofone³⁹⁰ com notas definidas é o tímpano, e assim vai ser porque é assim, e tem que ser assim. Então, não é isso. É você interferir harmonicamente com timbres, com efeitos, entendeu? Um prato, um tom-tom, não é como neguinho diz aí: “[Quando] chegar aqui, nessa parte, na primeira, do “A” para o “B”, você faz uma virada...”, como tem muito na música pop, etc. Não é nada disso. Era o que eu ouvia o Elvin Jones fazer, o que eu sempre ouvi Tony Williams fazer: é encher a

³⁸⁸ Tony Williams (1945-1997), baterista americano que ganhou fama ao integrar, aos 17 anos de idade, o grupo do trompetista Miles Davis que, mais tarde, tornaria-se um dos mais celebrados quintetos da história do jazz.

³⁸⁹ Elvin Jones (1927-2004), baterista americano, integrante do grupo do saxofonista John Coltrane.

³⁹⁰ Instrumento de percussão cujo som é produzido pela vibração de uma membrana animal ou sintética – tambores, pandeiro, tamborim, tímpanos, etc.

música não só de ritmo (...) pra um cara ficar improvisando em cima de um ritmo, mas é encher, participar da música, mesmo. Você sabe que, no meio do jazz, os músicos costumam dizer que adoram baterista melódico. O que é um baterista melódico? É aquele que toca junto com a melodia. A condução dele, a coordenação – caixa, bombo, pratos, ton-tons fazendo efeitos – vai em cima da melodia e acompanha, igualmente, a harmonia. O cara tem que estar super... Ele tem que participar da música, e esse era o meu grande sonho, era fazer isso.

Gustavo: Estar em um ambiente em que você pudesse ter essa participação, essa troca...

Tutty: Exatamente. Só que isso foi muito difícil, porque chegou uma época que eu fui para os Estados Unidos e cheguei até começar a fazer isso: trabalhei com o Walter Booker, que era o baixista do Cannonbal [Adderley], e com outros músicos. Músicos brasileiros também, [como] Guilherme Vergueiro, Ion Muniz. Comecei a fazer isso, mas depois eu tive que voltar. [Quando] eu fui pra lá [Estados Unidos], eu já era casado do primeiro casamento, já com uma filhinha. Só que antes [disso], quando eu vim definitivamente para o sul [Rio de Janeiro], que eu fui pra Londres [e] voltei (...) com Gil e o Caetano, já voltei casado, tive minha primeira filha. Então, eu tive que fazer música, nessa época, uma música que gerasse dinheiro e tal... Aquela coisa que a gente sabe. Não era bem um sonho, você tinha que fazer o que pintasse, o músico precisa trabalhar, óbvio, e é assim, não tem nada errado nisso, não. Mas só que aí, o que você quer fazer, o ideal, fica de lado – isso acontece com muita gente, principalmente aqui no nosso país. Então você vai fazendo o que dá, e eu fiz isso durante muitos anos (...). Depois, fui para os Estados Unidos, fiz isso que eu te falei: abri completamente. Eu saí daqui porque eu não aguentava mais. Quer dizer, eu trabalhava muito, tava tudo certo, (...) não faltava trabalho, pelo contrário, eu não tinha mais tempo de fazer tudo, eu era um só e não dava. Todo mundo chamava, todo mundo queria: virei moda.

Gustavo: Que ano foi isso?

Tutty: Isso foi de 1971 até quando eu fui para os Estados Unidos, de 1971 a 1974, foram [quase] quatro anos assim. Virei moda. Meu nome era moda, como acontece aqui: sempre tem um na moda que todo mundo quer tocar, e eu fui um desses. Só que eu não aguentava mais porque era sempre o mesmo tipo de música. (...) Aí, neguinho começa a dizer: “É o melhor baterista...” E começava a sair nas publicações que eu era o melhor baterista do Brasil – aquelas coisas que acontecem até hoje com os cara [novos] que vão chegando. Isso é

uma mentira danada, não é nada disso, e eu sabia (...). Detestava isso porque fica uma pressão em cima de você. Não só isso, como você mesmo sabe que não é nada disso. [Dizia]: “Meu Deus, eu quero é tocar, eu não quero ser melhor que ninguém, não tem esse papo, isso é uma loucura.” Foi exatamente por isso que eu fui embora, com a cara e a coragem, com uma filhinha de um ano: me mandei e fui tentar nos Estados Unidos. (...) Me separei desse primeiro casamento, conheci a Joyce, depois, já morando lá, há quatro anos. Nos casamos e ainda ficamos lá uma época, mas ela teve que voltar porque ela tinha duas filhas aqui. Voltei eu. Vou chegar agora como foi essa coisa da música popular pra música clássica, que é o que interessa. Então voltamos. Chegou, aqui, tive que voltar a fazer o que eu fazia antes, tive que deixar meu sonho de música, meu sonho ideal, artístico, pra voltar a ser o músico que trabalha, que ganha [dinheiro]. Então, voltei a tocar com todo mundo que você imaginar, (...) surgia trabalho, eu... [pegava]. Nessa, foi indo, até que o trabalho da Joyce começou também a ganhar corpo; embora ela já fosse..., já trabalhasse às pampas, aqui, numa música de primeiríssima qualidade, que aqui nunca foi muito bem compreendida. Não [pelo] povo, que neguinho fala: “Não é isso que o povo quer...” É tudo uma mentira, é claro que o povo quer música boa mesmo. A mídia é que não deixa, quer dizer: a indústria que quer o descartável, né? Pega aqui, faz (...) dois anos, põe o cara lá em cima, depois dá uma rasteira, vem uma mais bonitinha, mais jovem, e bota ali. E aí vai, enfim... Foi quando entrou *ClaraeAna* no festival – tinha aquele negócio da Globo. O trabalho dela ganhou pé, e eu comecei a sair fora e ficar só no trabalho com ela, que era um negócio que eu podia me expressar muito mais, como ainda, hoje, acontece. Podia fazer este meu ideal de alguma maneira. E a gente (...) começou a trabalhar junto, começaram a pintar coisas, mas isso foi ficando cada vez mais difícil. A gente tendo que trabalhar cada vez mais na noite, chegou uma hora que estávamos trabalhando em barzinho às pampas, e a carreira dela estava indo para um lado que não era nada legal. A gente deu uma parada. Chamamos as meninas, que na época eram todas... Uma tinha oito a outra dez,(...) e dissemos: “Olha, vai ter uma fase muito difícil, agora, a gente está numa fase...” – explicamos pra elas. Ela [Joyce] fez o primeiro show dela dirigido, [que] se chamou *Quadrante*, com diretor artístico. Era um show que ela fazia sozinha, de voz e violão. Eu até, na época, estava estudando com o Pinduca, porque foi aí que eu fui pra sinfônica – convidei ele pra ir nesse show, ele foi –, enfim. E eu falei: “Bom, vou escolher o caminho da orquestra sinfônica porque é um caminho que eu vou ter um salário fixo e eu vou estar fazendo uma música de alto nível, de alto padrão (...). Ainda numa ingenuidade muito grande,

muito grande... (risos). E fui! Primeiro, eu fui ao Bituca. (...) Ele ensinava na escola Villa Lobos. Como é o nome daquela rua ali?

Gustavo: Ramalho Ortigão.

Tutty: Isso. Cheguei lá a mil pra falar com ele...

Gustavo: Aquela abertura de “Os Trapalhões” não é o Bituca que toca, aquela famosa?

Tutty: Acho que é.

Gustavo: O Bituca foi da Globo...

Tutty: Muitos anos, muitos anos.

Gustavo: Era o cara. Teve uma época também que foi moda.

Tutty: Exatamente.

Gustavo: Era o Bituca pra tudo.

Tutty: Claro, claro... Fui eu lá [na escola Villa Lobos], ele era o cara que ensinava... Ensinou a muita gente, foi professor de muita gente. Só que ele era da orquestra sinfônica do [Teatro] Municipal, chefe do naipe [de percussão]. Cheguei lá, ele falou: “Infelizmente não tem [vaga]”. Olha, foi um banho de gelo, mas foi uma água fria em minha cabeça. Aí, o Eliseu³⁹¹ (...), me conhecendo já, quando eu desci as escadas (...), o Eliseu correu, chamou o Bituca, e falou: “Pega esse cara, ele tem tudo a ver, esse é o Tutty...” Mas ele ficou meio assim, ele falou: “Mas eu não tenho vaga.” Aí o Eliseu desceu, me chamou e disse: “Bicho, não fica assim, tá tudo certo, falei com ele... quem sabe futuramente vai ter [vaga].” E eu não conhecia o Eliseu, mas ele já me conhecia. (...) Depois é que vim conhecer ele. Aí, (...) me indicaram o Pinduca, que eu já conhecia, da Bahia, desde menino, mas que não me conhecia ou não lembrava de mim. Conheci o Rodolfo...³⁹²

Gustavo: Você chegou ao Pinduca como? Através do Eliseu?

³⁹¹ Percussionista, timpanista da Orquestra do Teatro Municipal.

³⁹² Rodolfo Cardoso, timpanista da Orquestra Sinfônica Brasileira, na época, atualmente no quadro da Orquestra Petrobras Sinfônica.

Tutty: Através do Rodolfo. Eu fui lá na Sinfônica Brasileira, conheci o Rodolfo, falei com ele... Ele era timpanista... Ele me contou a história dele, falou que estudou com o Pinduca, que ele era o “cara”. Aí, me apresentou. O Pinduca, como sempre [falou]: “Olha, você vem do popular, não sei o que...” A primeira aula foi terrível! Me botou um mês pra fazer aquilo... (faz com a mão um movimento de pulso). Quando eu voltei lá, ele disse que estava tudo errado (risos), e assim foi. Foi um bater de cabeça, uma coisa danada, mas eu ainda tentando. Aí foi aquela coisa toda, nós (refere-se ao entrevistador) nos conhecemos lá. Mas aí, não sei se você se lembra disso, eu estava prestes a fazer o exame... Já fazia uma série de concertos como músico extra, mas já estava uma pressão danada, eu com o Isaac [Karabtshevsky], aquela confusão toda... Aquela pressão que é um... Ser músico de sinfônica é um estresse brabo. Primeiro, porque é aquela coisa que se você faz um repertório mil vezes, você tem que fazer mil vezes igual, não tem saída, é assim porque é assim. É o que está escrito e é o que está escrito daquela maneira, daquela forma. E depois tem aquela coisa da pressão, todo mundo numa sinfônica... ninguém toca relaxado. Quando acaba tá... (suspira).

Gustavo: “Ah, ainda bem que acabou!” (risos).

Tutty: É exatamente isso (risos). Você definiu tudo! A Joyce falou pra mim: “Pelo amor de Deus, isso não é... sai dessa, pelo amor de Deus, eu não quero te ver assim, de jeito nenhum, você não vai fazer [mais] isso. Sai dessa, sai dessa, pelo amor de Deus!”

Gustavo: Eu fui fazer um trabalho na Orquestra Sinfônica Brasileira, em 2006, e o ambiente estava tão horrível, tão tenso, que na hora do intervalo todo mundo ia pra fora, fumar, e ninguém conversava.

Tutty: Fica aquela coisa... (demonstra tensão).

Gustavo: Peguei, entrei no roda, estava todo mundo em silêncio, e falei: “Porra, ia ser tão bom se fosse com prazer, né?” (risos).

Tutty: (...) A gente fez com a orquestra da Petrobrás, que é o Isaac [o regente], mas só que não foi o Isaac, foi o filho do Armando Prazeres, que foi quem criou a orquestra. Veio essa coisa dos cem anos da comemoração da imigração japonesa no Brasil, o imperador do Japão veio para as comemoração, e a Joyce foi a artista convidada para fazer um concerto, no Municipal, com a orquestra da Petrobrás e o nosso grupo. O Wagner [Tiso] fazia, também, uma parte lá... Então, a gente foi. Ela [Joyce] tinha já uns arranjos prontos, que, uma vez, nós

fizemos com a *Jazz Sinfônica*. Esses arranjos foram adaptados, e a gente foi fazer com o nosso grupo – era um quarteto –, ela e a orquestra. Foi legal demais, foi maravilhoso. E os caras do naipe de percussão babavam, bicho, porque viam a gente super à vontade, e eu tocando super à vontade, completamente relaxado, livre, solto. Os caras babaram, vieram falar comigo babando (risos). Eu falei: “Eu sei exatamente o que vocês estão sentindo porque eu já passei por isso, eu sei o que que é isso.” Quer dizer, então, eu fui pra sinfônica, eu fiz essa transição [da] música popular pra música clássica pensando única e exclusivamente em uma necessidade financeira, embora eu goste muito de música clássica. Adoro Ravel, adoro... Debussy, então... Nossa senhora! Debussy, pra mim, é... O que ele fez com a harmonia, a maneira que ele contrói a coisa. Mas não é uma música que eu trabalharia. Com ela, como músico de orquestra sinfônica, jamais. E eu fiz essa transição, nessa época, única e exclusivamente pensando numa coisa financeira, que foi um grande engano! Porque, primeiro, a orquestra estava numa crise financeira braba, na época, ainda era uma fundação, que o presidente era aquele cara... Como é que chamava, um que foi ministro da...

Gustavo: Mario Henrique Simonsen.

Tutty: Simonsen. Ainda era ele. Estava aquela confusão toda... Quer dizer, foi um grande equívoco, foi um grande engano meu: achando que eu ia resolver minha vida fazendo aquilo e que podia, em uma folga ou outra, fazer alguma coisa de música popular. Foi só por isso. A experiência lá, como músico, o que valeu dessa experiência foi aquela coisa que a gente teve com o Pinduca. Num determinado sentido, foi bom porque ele era muito rígido. Em outro sentido não foi bom porque isso pra mim – e eu acredito que pra outros alunos dele também – trouxe uma série de problemas. Porque cria um bloqueio: você vai para uma aula, você mal começa a tocar... Olha, eu respeito ele muito, ele sabe muito, é muito meu amigo, adoro ele, mas eu fiquei traumatizado. Por isso você raramente me vê tocar *match-grip*.³⁹³ Eu toco aqui... (demonstra a *traditional-grip*), o tempo inteiro, porque eu fiquei traumatizado. Antes de você começar a tocar, você pegava, ele [Pinduca] dizia: “Está errado!” (Tutty): “Mas eu não comecei a tocar... eu não toquei nada...” (risos). (Pinduca): “Está errado.” Por outro lado, eu aprendi com ele como criar os meus próprios exercícios para as minhas dificuldades. Hoje em dia, eu sei exatamente, se eu estou com uma dificuldade técnica, em algum trecho

³⁹³ O entrevistado se refere a duas técnicas distintas de se tocar com baquetas. *Match-grip*, técnica mais moderna em que ambas as mãos seguram as baquetas na mesma direção do antebraço; e *traditional-grip*, oriunda das bandas tradicionais de rua em que o percussionista segurava a baqueta, com uma das mãos, perpendicular ao antebraço. A técnica *match-grip* era a única ensinada e aceita pelo professor a que ele se refere.

[musical] que eu quero fazer, que me vem na cabeça, eu sei exatamente a onde pegar [resolver] – aprendi isso com ele. Com esse negócio de técnica, técnica, técnica, eu aprendi, por mim mesmo, que a técnica jamais será o fim. Ela é o meio, apenas o meio. Você se dedica a técnica, por um determinado tempo, por ela ser o meio através do qual você vai expressar..., você vai projetar sua perfeita inspiração própria (...), no momento, você, artista. Ela é o meio, só o meio, ela não é o fim. Você ficar estudando técnica pra você chegar lá e apresentar sua técnica; se você fizer isso, arte não vai ter nenhuma. (...) Você vai ser aquela máquina que só vai fazer aquilo, não vai criar. Então a técnica é o meio que vai te permitir por tudo aqui (aponta para o peito) que você tem, seus sentimentos, pra fora.

Gustavo: Você falou a respeito do seu trauma, do bloqueio causado por essa metodologia que é muito própria da música clássica...

Tutty: Perfeitamente...sim claro.

Gustavo: Como foi essa coisa de vir da música popular, com um espaço enorme pra criação – você procurava isso – para a orquestra? O que isso operou em você, o que causou à sua criatividade?

Tutty: Me bloqueou. Por que? Quando eu ia tocar, antes de mergulhar nessa metodologia da técnica da música clássica – “tem que ser assim, tem que ser assado”, mas que, por outro lado, depois, com a experiência, você transforma, você adapta ela a sua maneira de ser, e ela vai te ajudar muito... Mas naquele momento, em que tudo é a perfeição – “isso é errado...” –, antes de eu entrar nisso, quando eu sentia uma coisa de dar um rulo, eu dava, da minha maneira, com a minha técnica natural, e surtia o efeito que eu queria. Se era duplo se era simples, o que fosse (imita com a voz), eu fazia perfeitamente: ouvia e soava. Em gravação, etc., eu fazia e saia exatamente o que eu queria fazer. Quando eu entrei nessa metodologia que “tem que ser assim, tem que ser assado”, isso me bloqueou completamente. Eu tentava fazer, não saía, [e] eu ficava com medo. Eu dizia: “Não, se eu fizer dessa outra forma, está errado... Eu vou ter que fazer [daquela] forma...” E não saía. É um bloqueio terrível, corta completamente. Cortou, quer dizer, eu tinha medo. Eu cheguei numa época que eu estava tocando e (...) não fazia nada, só fazia ritmo.

Gustavo: Uma coisa que, num determinado momento, pra você, era intuitiva, você ouvia na sua cabeça e fazia, virou racional.

Tutty: Exatamente. Não só racional, como você tinha que fazer por um determinado canal técnico, que você ainda não tinha a destreza suficiente pra fazer porque ainda estava estudando muito. E você não conseguia fazer, porque se você fizesse do jeito que fazia antes, já estava na sua cabeça, já tinham posto na sua cabeça que aquilo era errado, que não estava certo, que não era essa técnica (...); porque não é a metodologia sinfônica. Claro que na sinfônica, o que eu fazia, não ia dar certo; você tem que dar um rulo aberto dessa forma... toda essa coisa. Por outro lado, eu sempre fui conhecido pela facilidade de induzir o grupo a dinâmica. De repente, você está num fortíssimo você cai (...). Faço isso toda hora, sempre fiz. Chegava na metodologia sinfônica: “Não, isso aqui é assim, tem que ser esse rulo dessa forma porque é *mezzo piano*...”. Mas eu sempre fiz do outro jeito e dava certo! (Risos). Quer dizer, você fica confuso. Eu fiquei muito confuso. Essa época foi uma época difícil. Hoje em dia, eu reconheço e estudo... tem muito coisa que ele [Pinduca] me deu, que eu estudo até hoje. Por exemplo, eu tinha uma dificuldade em fazer uma determinada coisa no toque-duplo³⁹⁴ que o Pinduca criou... – isso é muito bom nele, ele é o máximo nisso –, ele criava, e deve ter feito pra você também, ele via uma deficiência sua e ele criava um exercício específico pra você. Não era pra todo mundo fazer, era [pra] você. Então, ele viu muito isso em mim, eu era muito dedicado, (...) ele gostava disso. Ele fez um [exercício] que até hoje eu pratico. É uma coisa específica pro [toque] duplo. Só que eu não pratico assim... (faz com a mão mostrando a técnica *match*, risos).

Gustavo: Como é que foi quando você voltou pra música popular? Como foi com esse lado seu intuitivo?

Tutty: Ah... Eu tive que lutar um bocado até voltar a ser o que eu era. Tive que lutar, primeiro, porque, quando eu voltei, eu voltei a fazer música com as pessoas que eu ainda não podia me expressar. Era aquela música que... de artistas que você trabalha por causa também da parte financeira. Eu tinha que trabalhar. Então, eu ainda não podia me expressar direito. Quando eu tinha a oportunidade de fazer música com quem eu podia me expressar, eu tinha dificuldade porque eu tinha medo. Eu comecei a sentir medo pela primeira vez em minha vida. Uma coisa que eu nunca tive no meu instrumento. Eu sentava, eu me sentia o rei. Não é aquela coisa da vaidade, do orgulho, não é nada disso: eu me sentia... ali eu podia fazer o que eu quisesse que ia dar certo. Eu não tinha medo. Quando eu digo que eu me sentia “rei”, é

³⁹⁴ Toque em que soam duas notas com um único movimento de pulso, resultante do rebote da baqueta ao tocar a pele do tambor.

isso, eu não tinha medo nenhum. Eu sentava no instrumento eu não tinha medo, eu sabia que o que eu fizesse não ia ser erro porque erro não existe em música, quando você faz mesmo. Quando você faz, que faz, não tem erro! E isso acontece com todo mundo do jazz, desde que eu me entendo... desde treze anos que eu ouvia Elvin, Tony Williams tocando solto, à vontade e não tem erro! (...) Não existe a possibilidade de ter erro porque está todo mundo tocando junto. Existe uma coisa que a gente chama colaboração musical, ou seja: *interplay*! Então você não erra (...), você pode dar com segurança, você sentiu, ali, que você vai entrar na melodia, você entra e toca junto. Então você quer dar um rulo, num determinado momento, você dá, na dinâmica que você sentir, porque está dentro de você! Aquilo sai, é arte. Então você não tem que ficar preocupado com a técnica: “Não, eu vou fazer isso, e tem que ser assim pra ser *piano*”.³⁹⁵ Não. você faz do jeito que você quiser: com o braço... (...), você vai lá e faz. Olha, a gente [Joyce e banda] está acabando de chegar do Japão e eu acabei de ver um cara que eu sempre quis ver um bocado. Um cara que tem tudo a ver com o meu pensamento, e nós fomos [vê-lo]. A gente estava fazendo [tocando] o *Blue Note* e ele estava com o grupo dele, chamado *Fellowship*, em um outro clube lá. Brian Blade. Já ouviu falar nele?

Gustavo: Acho que sim.

Tutty: É o cara do momento no jazz, super criativo. Gustavo, você não sabe a inspiração que foi ver esse cara. Você não sabe a sensibilidade que esse cara tem. Técnica natural, não deve ter estudado com ninguém, nunca. Quer dizer, ele estudou música, não técnica. Ele toca do jeito dele, mas é uma sensibilidade, uma criatividade...

Gustavo: Toca...

Tutty: Bateria, bicho... Brian Blade, todo mundo conhece hoje em dia.

Gustavo: Sei quem é, agora que me deu um “estalo”...

Tutty: É um cara do jazz, só toca jazz. Só que o jazz, hoje em dia, não é mais... [a mesma coisa]. Os caras já estão loucos pra sair dessa. Tem muita gente que está conseguindo, e ele é um cara que saiu. Ele é um cara disputado hoje. Wayne Shorter, [Herbie] Hancock disputam a agenda dele.

³⁹⁵ Dinâmica suave.

Gustavo: Eu ouvia muito em Portugal. Eu tenho um amigo, em Lisboa, que era um aficionado por ele, e a gente ouvia muito.

Tutty: Eu também nunca tinha visto [ele tocar]... já conhecia o Brian, de ouvir, de longa [data]. (...) A gente começava no *Blue Note* no dia seguinte, então, essa noite a gente ainda tinha de folga. Como ele estava tocando [em um] clube, embora seja menor do que o *Blue Note*, mas pertence à firma do *Blue Note*, então foi fácil pra gente ir. Os caras [do *Blue Note*] disseram: “Não tudo bem, vocês têm entrada livre...”. Então, a gente foi, eu e a Joyce. Botaram a gente num lugar maravilhoso que dava pra ver [tudo]. O [meu] queixo caiu! Eu já conhecia o *playing* dele há muito [tempo], mas nunca tinha visto o cara. Bicho, o cara toca, sabe?

Gustavo: Espontaneidade.

Tutty: É uma espontaneidade tão grande e com uma dinâmica tão maravilhosa, um controle que vai do *pianíssimo* [ao]..., mas completamnete à vontade. Não é o *pianíssimo* tenso, é uma coisa à vontade, é um sonho, é aquilo que a gente quer fazer. É o que a gente tenta fazer e, muitas vezes, faz mesmo. Essa é a mesma maneira de pensar.

Gustavo: Eu vi esse cara com o Wayne Shorter em Lisboa. Ele é mágico!

Tutty: É isso aí: mágico. Tem uma personalidade tocando, e é tudo uma maneira natural de tocar. (...) É claro que ele tem uma técnica (...), mas é a técnica natural, é a maneira de se expressar dele.

Gustavo: Eu me lembro que uma das coisas que me impressionou demais quando eu o vi com o Wayne Shorter foi a capacidade dele e de todos, ali, no palco, de comunicarem. Essa interação que você fala...

Tutty: É o *interplay*... isso é música.

Gustavo: É aquilo que você fala da participação.

Tutty: Isso é cooperação. Isso é que é música (...). Você não está, simplesmente, trabalhando, você está fazendo música. (...) Você está tocando para a música.

Gustavo: É isso que eu queria te perguntar. Quando você está tocando nessa banda (...), com a Joyce, que acontece esse grau de cooperação, de comunicação entre as pessoas ali, o que que você sente? O que que se passa na sua cabeça? (Risos).

Tutty: Na hora, naquele momento... Olha, nós gravamos, agora, lá, pra a TV *Fuji*, (...) um especial ao vivo. Quando a gente viu esse especial... (...) No momento que você está tocando, você não está..., você está completamente integrado, você está se doando. Quando acaba, é uma felicidade tão grande. É uma leveza, quando você sai, tão grande... É uma coisa tão maravilhosa, é indescritível. É indescritível! Não sei se você conhece um disco meu chamado *Forças D'Alma*...

Gustavo: Eu tenho.

Tutty: Esse disco deu dois “filhotes” – um (...) até está indicado ao *Grammy*, eu vou te dar [uma cópia]. (...) Foi um disco gravado há dois anos e meio atrás e nunca tinha saído. Só saiu agora pela *Biscoito Fino*, [e se] chama *Nonada*. É esse mesmo grupo do *Forças D'Alma* com mais o Teco Cardoso, então não é um quarteto, é um quinteto. Não está no meu nome, é o grupo, mas esse é um filhote daquele disco, (...) é a mesma ideia. É a integração. Aí é que está, você não está tocando pra si, pra mostrar tudo que você faz: você está tocando pra música. O que a música pede você dá, mas dá mesmo! Dá com leveza, com suavidade, com mais agressividade, o que ela pedir naquele momento.

Gustavo: É mais uma coisa intuitiva que racional?

Tutty: Muito mais, mas muito mais! É completamente “ser”. E se você vê, nos clássicos, por exemplo, mesmo (...) um Stravinsky: a *Sagração [da Primavera]*³⁹⁶ é uma coisa completamente racional. (...) Ele é um arquiteto, todo mundo diz isso, e ele é um arquiteto, realmente. Mas quando você ouve a obra, você vê que ele, quando fez a obra, ele “foi” realmente. Aquilo “é”, o cara “foi”. (...) Por exemplo: um Debussy, quando faz aquelas melodias dele maravilhosas, aquela harmonia que é um negócio completamente..., sabe? Celeste. O cara está “sendo” ali. Agora, executar aquilo, aí, já é outro papo, entendeu? (Risos).

Gustavo: É isso que eu queria que você falasse um pouco.

³⁹⁶ Balé composto pelo compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971), em 1913, considerado como uma das peças de maior dificuldade no repertório musical sinfônico.

Tutty: A execução disso tem que ser por músicos que se dediquem a isso, que lidem com isso, que estejam completamente aptos a fazer, que passem a vida inteira fazendo isso.

Gustavo: É isso que eu queria que você falasse um pouco, porque eu acho muito interessante a sua experiência, que é mais ou menos como a minha...

Tutty: Você teve a mesma experiência que eu.

Gustavo: Exato. Quando você estava tocando, por exemplo, um Stravinsky, na orquestra sinfônica... eu queria que você comparasse o “Tutty” naquele instante e o “Tutty” quando está numa banda em que há essa cooperação a que você se refere, em que [o que acontece] é intuitivo.

Tutty: É muito diferente porque, por exemplo: todo mundo estuda o bombo da *Sagração*,³⁹⁷ aquele bombão que é uma das coisas mais difíceis que tem escritas em música [clássica] – não sei se você chegou a pegar essa parte pra estudar...

Gustavo: Toquei há um ano atrás, não o bombo, outra coisa.

Tutty: Isso [o bombo] seria uma das coisas que viria a cair no meu exame.³⁹⁸ Então, eu conheço bem aquilo. Estudei com o Pinduca (...). Outro, Prokofieff, eu cheguei a fazer tímpanos numa sinfonia dele. Mas, por exemplo, Stravinsky; aquilo ali não há termo de comparação com essa outra coisa, quando você faz a música pela música, quando você é completamente criativo, intuitivo: quando você “é”. É completamente diferente. Você pra fazer um bombo [daqueles], você vai ter que ser, antes de mais nada, matemático, primeira coisa. Aliado a isso, você vai ter que se inteirar perfeitamente de uma técnica pré-estabelecida. Por que pré-estabelecida? Como chegaram a essa coisa, eu não sei, mas chegaram. Essa coisa que tem que ser assim, que é dessa forma que você vai fazer e acabou. Então, quer dizer, você vai estar com a tensão de fazer aquilo com essa técnica, sem poder sair [dela], e você vai ter que fazer aquilo matematicamente certo, contra... Porque está uma contagem contrária a outras coisas que estão se passando na música.³⁹⁹ Você vai ter que ser

³⁹⁷ O entrevistado se refere à parte escrita para o bombo, no final da *Dança do Sacrifício*, considerado um dos trechos de maior dificuldade no repertório sinfônico para a percussão.

³⁹⁸ O entrevistado se refere ao exame de admissão para o quadro efetivo de percussionistas da Orquestra Sinfônica Brasileira.

³⁹⁹ O entrevistado se refere às diferentes figuras rítmicas tocadas simultaneamente pelos diversos instrumentos da orquestra, contrapondo-se à contagem dos tempos de cada compasso. A complexidade do trecho explica-se pela mudança constante de compasso, em curto espaço de tempo, exigindo do instrumentista um altíssimo

um cara racional. Se você não estiver frio, você vai “dançar”. Se você estiver emocionalmente envolvido, você vai estar numa tensão terrível, com grandes possibilidades de erro. Se você não erra, é aquilo que você [Gustavo] falou: “Ai, que alívio” (risos), “não quero fazer isso outra vez, não... essa peça, de novo, eu não quero fazer mais.” É uma coisa completamente diferente. Enquanto na outra música, você está completamente relaxado, você está completamente feliz porque você está completamente integrado, criando uma coisa coletiva, onde não há possibilidade de erro. Quando você toca desse jeito, não existe possibilidade de erro. Está todo mundo ligado um no outro. Você está completamente dentro da música, tocando pra música, dando o que você pode. E o que você não pode também, porque sai! Não existe deficiência técnica quando você toca desse jeito porque, de uma maneira ou de outra, intuitivamente, você cria a sua técnica. Ela, espontaneamente, vem, é uma técnica completamente espontânea. E você sai [se perguntando]: “Por que acabou? Eu queria mais!” É uma diferença enorme.

Gustavo: Você falou três coisas que são bastante interessantes. (...) Você falou: “Quando eu estou criando, agindo intuitivamente, [quando] acaba, eu digo: ‘mas já’... ?”. E, no Stravisnky, você falou que é aquela coisa matemática. Aí, me veio a questão do tempo. Como é a sensação do tempo no momento de criação?

Tutty: Ah, não dá pra falar nisso porque você perde a noção, né? Você está ali porque está: você está “sendo”.

Gustavo: Contingência.

Tutty: É isso aí, pronto. Você falou (risos). Não precisa dizer mais nada.

Gustavo: É uma sensação de desprendimento total?

Tutty: Exatamente. Você não se dá conta disso [tempo], entendeu? Você está tão integrado com a música. [Com] qualquer arte, por exemplo: um pintor, quando ele está criando mesmo, ele se esquece do tempo, o tempo passa... Quando ele acaba aquela sessão, ali, ele nem se deu conta se foi uma hora, duas horas ou três horas. Você estava ali, você “é”. Você está sendo aquilo.

Gustavo: O que você acha que funciona como o maior impedimento para que isso, esse desprendimento do tempo, não aconteça na orquestra? Você já sentiu isso tocando na orquestra?

Tutty: Jamais! E não existe músico que vá sentir. É impossível. Poderia até existir, mas um fator primordial pra isso [a impossibilidade de sentir tal sensação] é o maestro. (...) Por que, geralmente, esses caras são caras extremamente vaidosos, muito grossos, mal educados, profundamente egoístas: acham que eles sabem tudo. Então, eles chegam ali, se tem qualquer coisa [problema], os caras falam de uma maneira que arrasam o músico. Olha, uma vez, eu me lembro que eu fiz um concerto, e veio um cara de Israel. (...) Era uma peça de Prokofieff, mesmo, e nessa peça tinha dois tímpanos.⁴⁰⁰ Eu fiz ela com esse cara e, depois, repeti com o Isaac [Karabtchevsky]. Foram dois concertos completamente diferentes. Com esse cara de Israel, ele era um outro cara. Ele, quando queria [algo], ele falava de uma outra maneira, ele falava de uma maneira delicada, muito educada, embora você visse que ele não estava satisfeito com o que a orquestra estava dando, com o que a orquestra estava soando. Mas ele tinha uma outra maneira. Então, foi um negócio legal. A gente pode fazer aquilo que estava escrito, que é uma coisa restrita [mas]... – porque você está completamente restrito, você não cria nada, você, ali, é uma máquina de reprodução. Essa é a grande diferença: o músico de música clássica é um reproduzidor daquilo que está escrito. A não ser, o solista, quando ele dá apenas a interpretação dele. Mas o músico não pode dar interpretação nenhuma, nenhuma. É uma coisa restrita, ele vai reproduzir a obra do jeito que o autor escreveu e do jeito que o maestro quer. Aí é a grande diferença! Voltando então, foi a única vez [com o maestro israelense] que eu toquei e que vi os outros colegas tocarem e saírem de uma maneira que estava todo mundo bem. Ninguém falou: “Ai, acabou, graças a Deus!”. Foi a única vez. O que leva a você dizer isso, depende muito de quem está ali, na frente. Quem cria esse horror é o cara que está ali na frente. (...) Assim como eu já toquei com muitos artistas [de música popular] que criam um horror para o músico popular, (...) um clima pavoroso que você fica contando os minutos, os segundos pra aquilo acabar e você ir embora. Mas pagam muito bem... (...) Este clima depende muito de com quem você esteja.

Gustavo: Quer dizer, a música não é só o seu talento, a sua capacidade técnica, mas é essa química...

⁴⁰⁰ Entrevistado se refere ao número de timpanistas e não dos tambores.

Tutty: Exatamente. A química, a colaboração, o *interplay* com o grupo que você esteja [tocando]. É fundamental. Por exemplo, Brian [Blade] (...) só toca com quem tem esse tipo de pensamento. Os músicos com quem ele toca são os músicos que pensam dessa mesma maneira. Então, ele tem sempre a oportunidade de estar fazendo aquilo, de estar se desenvolvendo cada vez mais (...).

Gustavo: Quando você está criando, está naquele momento de desprendimento, você se lembra, depois, do que você fez?

Tutty: Não, você não se lembra, a não ser que você se esforce pra isso. Mas isso a gente nem quer se lembrar. A não ser quando você grava, como a gente fez esse programa pra televisão, e aí você vê. Ou, então, quando você grava, que você vai ouvir o que você gravou. As vezes você faz coisas... – isso acontece muito comigo (...). A melhor gravação, pra mim, é a primeira [primeiro *take*], é a que sai logo de cara. Depois, se um músico fala: “Não, eu não fiz certo aqui, vamos fazer [de novo]”, eu começo a já... A criatividade já começa (...) descambando, e você repete, repete... Pra mim, isso é horroroso. Pra mim, a espontaneidade é sempre o primeiro *take*. Então, tem certas coisas que eu ouço, as vezes, que eu fiz... (...) Nesse programa, por exemplo: eu fiz coisa que, no dia seguinte, eu quis fazer aquilo, não veio, eu não consegui. Eu não sei como eu fiz aquela figura, em determinado trecho. “Como foi que eu fiz isso?” Não sei. Saiu na hora. É espontaneidade. Quer dizer, você está ali, você “está”. Os outros músicos também “estão”. Sai (...) porque você faz com a maior verdade, com a maior..., sabe? *Piano, forte* ou *mezzo*, ele vai sair (...) espontaneamente.

Gustavo: Como é a função da escrita musical na orquestra e na música que você faz hoje?

Tutty: É muito diferente. Quando você pega uma orquestra, independente de ser sinfônica... Quando você pega um big band de jazz, por exemplo, (...) o arranjador escreve o que ele quer. (...) A regência de uma orquestra de música popular e de uma orquestra de música clássica é completamente diferente, muito menos rígida. Mas a escrita você sempre respeita ela do jeito que é, como o cara escreveu. Quando você faz esse tipo de música mais livre, é óbvio que existe toda uma concepção harmônica que vai ter que ser respeitada (...). Então, os instrumentos, por exemplo, piano, baixo, violão, guitarra, tudo que é instrumento harmônico, eles têm que estar tocando a harmonia igual – embora o cara possa alterar os acordes com um décima terceira, uma nona diminuta, de maneira que complete, que não

choque. Isso o músico tem que respeitar. Então, por isso mesmo, a gente, às vezes, ensaia, bota tudo no papel, tá tudo escritinho lá. No caso do baterista, a gente só vê a forma da (...) música – “A A B A” ou “A B A” ou lá o que for. Depois, vem o improviso. Quando você vai fazer uma gravação, onde o cara escreveu alguma coisa, raramente, você vê escrito pra bateria tudo. Geralmente, ele [o arranjador] escreve de uma maneira muito chata – oito compassos de contagem, você fica contando [e tocando], aí chega no oitavo compasso tem uma figura rítmica, seja lá o que for (canta), [que] você vai ter que fazer acentuando. Quando é assim, é uma maneira também de você tocar relaxado, mas sem criatividade nenhuma, não é esse tipo de música espontânea. No tipo de música espontânea, você olha a parte [partitura], você sabe o que vai acontecer [e] você esquece ela. Para os instrumentos de base harmônica, as vezes, o cara tem que ler, mas ele está completamente solto. No momento do improviso, no momento em que a coisa começa a..., você esquece aquilo. Só vai lembrar daquilo quando voltar a apresentação da música outra vez, a apresentação do tema. Em uma orquestra sinfônica, é completamente diferente: você vai fazer aquilo que está escrito ali, da maneira que está, restrita, você não pode sair um milímetro. Não é somente a estrutura da música, é a música inteira, é a peça inteira. É uma leitura completamente vertical.⁴⁰¹ Pra percussão, idem. Você se lembra que a parte vem assim? Tímpanos, caixa... (demonstra), pra você ver o que está se passando aqui. Quando se escreve pra bateria – tudo, bombo, caixa, prato –, é uma leitura vertical.

Gustavo: Você acha que essa leitura rígida é um impedimento para você criar?

Tutty: (...) São duas coisas completamente diferentes. Por exemplo: se você vai tocar numa música completamente escrita, já não é livre. Você já não vai estar fazendo uma coisa criativa, sua. Ainda que seja uma música aleatória, vamos supor, com efeitos (...), mas ela não é livre porque ela está escrita. Então você vai ser obrigado, você vai ter obrigações. O que eu estou falando é outra coisa: você escreve sim, porque (...) os músicos têm que saber o que está se passando, têm que estar juntos. À medida que você vai tocando aquilo, você vai começando a se libertar. Por exemplo: o cara que toca piano decorou a harmonia da música, ele sabe aonde pode fazer as alterações que não vão se chocar com que os outros músicos estão fazendo. A mesma coisa [com] os caras que tocam sopro, etc. [Esse músico] sabe aonde

⁴⁰¹ Chama-se de “leitura vertical” a forma com que se dispõe, muitas vezes, na partitura referente à percussão, os instrumentos que participam naquela peça, obrigando o instrumentista a não só ler da esquerda para direita, mas a ampliar o seu campo visual verticalmente para que ele possa acompanhar o que está sendo tocado por todo naipes. O mesmo acontece com vários outros instrumentos como o piano, ou mesmos naipes de sopro, cordas, quando divididas as notas a serem tocadas.

ele vai poder sair mais, aonde não vai. A percussão a mesma coisa, apenas você olha e vê o que que está acontecendo. Então, você sabe, por exemplo, aonde vai ter um breque. Você começa a criar, aí, um dia, a onde aquele breque vinha de uma forma criativa, mas ansiosa, onde a dinâmica veio mais ou menos alta, no dia seguinte, você já está com mais experiência, você cria uma surpresa (...) [que] quem está vendo, “cai”! Está na sua mão. E aquilo vem espontaneamente porque você está sentindo, você não está preocupado. Vem natural. É uma surpresa, é uma coisa maravilhosa isso, que só a espontaneidade faz. Outra coisa não faz. Se você estiver preocupado em fazer apenas ritmo você não vai conseguir isso. Você não vai estar sentindo a harmonia, você não vai estar dentro da melodia, você não vai sentir nuances. Esse era o sonho que eu encontro também em outros caras como o Brian [Blade], que faz essa mesma coisa. É a integração completa na música. (...) A filosofia é essa, não tem outra.