

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UNIRIO
Programa de Pós-Graduação em Memória Social

Cosme José Marques da Silveira

DA CAPO, A ORQUESTRA EM ENSAIO:
Músicos, Narrativas e Memórias

Rio de Janeiro
2017

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UNIRIO
Programa de Pós-Graduação em Memória Social

Cosme José Marques da Silveira

DA CAPO, A ORQUESTRA EM ENSAIO:
Músicos, Narrativas e Memórias

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do título de Doutor em Memória Social.

Área de concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social.

Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima Neto

Rio de Janeiro

2017

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

S587 Silveira, Cosme José Marques da
Da capo, a orquestra em ensaio: músicos,
narrativas e memórias. / Cosme José Marques da
Silveira. -- Rio de Janeiro, 2017.
188

Orientador: Manoel Ricardo de Lima Neto.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Memória Social, 2017.

1. Orquestra. 2. Fellini. 3. Músico. 4. Política.
5. Memória. I. Lima Neto, Manoel Ricardo de, orient.
II. Título.

**DA CAPO, A ORQUESTRA EM ENSAIO:
Músicos, Narrativas e Memórias**

Cosme José Marques da Silveira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do título de Doutor em Memória Social.

Aprovado por:

Prof. Dr. Manoel Ricardo Lima Neto (orientador) – UNIRIO

Prof. Dr. Leonardo Fuks – UFRJ

Prof. Dr. Alessandro de Magalhães Gemino – UERJ

Profa. Dra. Diana de Souza Pinto – UNIRIO

Prof. Dr. Leonardo Ramos Munk Machado – UNIRIO

Rio de Janeiro

2017

Dedico este trabalho aos músicos de meu tempo. Aos colegas que fazem música de sua paixão.

Quando você está trabalhando, o passar das horas deve soar como música extraída de uma flauta.

...E o que é trabalhar com amor? É como tecer uma roupa com fios que vem do coração como se fosse o seu bem amado a usá-la...¹

¹ Kalil Gibran, O profeta.

FEDERICO FELLINI
PROVA
D
ORCHESTRA



RESUMO

Desde a explosão inicial, Big Bang que deu origem ao Universo e à primeira presença sonora, as frequências e ondas dos sons atravessam tudo a todo instante. Através dos tempos, as mais variadas culturas perceberam sua importância, reconhecendo o som como sopro criador que aflora do vazio e se propaga no nada; cosmos musical cuja vibração rege astros e estrelas em harmonia e música celestial; verdadeira força de purificação, terapêutica, de ligação com o divino. Alguns de seus aspectos – físico, mitológico, filosófico, metafísico, matemático, fenomenológico e artístico – foram abordados neste estudo para tentar compreender os sons do mundo e o mundo dos sons, razão e essência da *práxis* do músico. Tendo o som como elemento fundamental, condutor e estimulador, em todo o percurso do músico profissional, o presente trabalho estuda qual relação se projeta, como composição de uma memória social, entre o som e a formação do músico para a constituição de uma ética da música/do músico. Uma obra de ficção, o filme “Ensaio de Orquestra”, de Federico Fellini (1978), é a coluna em torno da qual giram as questões deste trabalho e sobre a qual desenvolvo o método de leitura e o pensamento crítico sobre a condição do músico de orquestra. Com Fellini, evitando a análise ou a interpretação do filme, chego a uma cena que poderia “complementar” a sua magnífica obra. Uma crise real, amplamente divulgada, ocorrida em 2011 na Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), gerou uma cena digna da obra de Fellini, que possibilita fazer uma ligação entre ficção e realidade, jogando luzes no ambiente sinfônico e nas relações que ocorrem em seu interior. Esta tese focaliza o músico de orquestra, solista ou de fileira, em razão do pouco destaque que este profissional recebe nos estudos produzidos sobre a música e suas instituições.

Palavras-chave: Orquestra, Fellini, Músico, Maestro, Política, Memória.

ABSTRACT

From the initial explosion, the Big Bang that gave rise to the Universe and to the first sound presence, the frequencies and waves of sounds cross everything at all times. Throughout the ages, the most varied cultures have realized its importance, recognizing sound as a creative breath that emanates from emptiness and spreads into nothingness; musical cosmos whose vibration rules stars in harmony and celestial music; true power of purification, therapeutic, in connection with the divine. Some of its aspects - physical, mythological, philosophical, metaphysical, mathematical, phenomenological and artistic - were approached in this study to try to understand the sounds of the world and the world of sounds, reason and essence of the praxis of the musician. With the sound as a fundamental element, conductor and stimulator, throughout the professional musician's career, the present study studies the relation between the sound and the musician's formation, as composition of a social memory, for the constitution of an ethics of the music / musician. A work of fiction, Federico Fellini's (1978) film "Ensaio de Orquestra", is the column around which the questions of this work revolve and on which I develop the method of reading and critical thinking about the condition of the orchestra musicians. With Fellini, avoiding the analysis or the interpretation of the film, I arrive at a scene that could "complement" his magnificent work. A real crisis, widely publicized, in the Brazilian Symphonic Orchestra (OSB) in 2011, generated a scene worthy of Fellini's work, which makes it possible to make a connection between fiction and reality, throwing lights in the symphonic environment and in the relationships that occur within it. This thesis focuses on the orchestra musician due to the lack of emphasis that this professional receives in the studies produced about music and its institutions.

Keywords: Orchestra, Fellini, Musician, Conductor, Politics, Memory.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO (PRELÚDIO)	9
2. SUÍTE DE SONS	14
2.1 UT QUEANT LAXIT - o universo de sons de cada um.....	20
2.2 RESSONARE FIBRIS - o som entre o fenômeno e a manifestação.....	26
2.3 MIRA GESTORUM – o som e a escuta.....	31
2.4 FAMULI TUORUM – o som como abertura de sentido.....	38
2.5 SOLVI POLLUTI – a visibilidade e a intenção do som.....	42
2.6 LABII REATUM – o som e os ritos musicais.....	48
2.7 SANCTE IOANNES – o som entre o real e o lúdico.....	56
2.8 SUBDOMINANTE – as relações no som em si e na escala.....	60
2.9 DOMINANTE – a arquitetura sonora do Ocidente.....	66
2.10 TÔNICA – música, conceito possível.....	71
3. SOCIEDADE DE MÚSICOS	76
3.1 A PERCEPÇÃO E A EDUCAÇÃO MUSICAL.....	83
3.2 A QUESTÃO DA TÉCNICA.....	91
3.3 SIGNOS NA SOCIEDADE DOS MUSICOS.....	96
3.4 A ORQUESTRA.....	104
3.5 ÉTICA NAS RELAÇÕES PROFISSIONAIS.....	111
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
ANEXO	132
ENSAIO DE ORQUESTRA (Cenas – Personagens –Diálogos.	
REFERÊNCIAS	185

1. INTRODUÇÃO (PRELUDIO)

Escrever, então, passa a ser uma responsabilidade terrível. Invisivelmente, a escrita é convocada a desfazer o discurso no qual, por mais infelizes que nos acreditemos, mantemo-nos, nós que dele dispomos, confortavelmente instalados. Escrever, desse ponto de vista, é a maior violência que existe, pois transgride a Lei, toda lei e sua própria lei.¹

De início, escrever sobre a música instrumental e sinfônica era o foco desta tese, ou seja, evitar letra e poesia, referências e ideias concretas, tratar apenas do som e de como ele nos afeta; saber do músico e de suas múltiplas relações com e através do som; refletir sobre o longo caminho que ele percorre até aprender a lidar com o seu instrumento e construir sua sonoridade; saber como se relaciona e negocia com seus colegas e o maestro ao tocar em conjunto, trocando e mesclando os sons na música. Enfim, focar no ambiente sinfônico, ambiente no qual trabalho, interrogar-me, pensar nas relações que regem o ofício de músico, formular questões e encontrar respostas. Elaborar frases e parágrafos, ler, reler, mudar palavras, apagar tudo, reescrever, reordenar o texto e acertar o raciocínio. Escrever é um ato difícil, solitário e penoso. Como diz Maurice Blanchot, na epígrafe acima, é uma responsabilidade terrível, violenta e desconfortável. Mas há coisas que só a escrita permite revelar. Para tanto, e muito inquieto pela demora e dificuldade que tive em começar a escrita, fiquei atento a sinais.

Então, um amigo postou no Facebook um vídeo da canção “Let it Be”² cantada por James Taylor e Mavis Staples e, com a sensação de que algo em mim começava a clarear e que a escrita iria fluir, comecei a escrever exatamente sobre aquilo que eu sequer cogitava ou mesmo queria evitar: letra e poesia. Este início do texto, que será desenvolvido adiante e no próximo capítulo, faz considerações sobre as canções que nos embalam e o som que nos envolve. Nesse caminho da escrita, foi sendo melhor elaborada a questão que direcionará esta tese. Pergunto-me: qual relação se projeta,

¹ Sobre a escrita com força própria que tudo questiona e libera outras possibilidades. (Blanchot, 2010, p.9)

² Paul McCartney e John Lenon.

como composição de uma memória social, entre o som e a formação do músico para a constituição de uma ética da música/do músico?

Ao finalmente começar a escrita e refletir sobre as relações que regem e influem quando o maestro, diante dos músicos, dá início à construção da música no tempo, o filme “Ensaio de Orquestra”, de Federico Fellini, como um farol, adquiriu maior importância na condução desta tese. Na verdade, essa obra tornou-se a minha motivação. No final dos anos 1980, quando eu iniciava minha trajetória como músico profissional, assisti-a pela primeira vez. De início, o filme pareceu-me caricatural demais e, diante de minha arrogância e inexperiência, pensava ser apenas uma obra de quem provavelmente não conhecia o meio musical. Ingenuidade a minha. O filme de Fellini, realizado em 1978, não ocupava em meus pensamentos de então o lugar que hoje ocupa. Mas, desde o início de minha carreira como músico profissional, suas cenas vinham-me à mente sempre que eu assistia à alguma situação dantesca no dia a dia das orquestras em que atuei nesses trinta anos. Foram várias as cenas e eu pensava: “que situação felliniana! Como pode?”. Agora, há três décadas atuando como fagotista em uma orquestra profissional e com alguma experiência de vida, enxergo a profundidade, o conhecimento do meio musical e dos relacionamentos possíveis e impossíveis entre seres humanos que Fellini tinha, além da dimensão política deste filme genial, realizado na Itália de Aldo Moro, da máfia e das Brigadas Vermelhas.

Este trabalho tornou-se, então, eminentemente político, não apenas um estatuto de representação das pequenas esferas de poder dentro de uma orquestra, mas, enquanto “política do som”, um trabalho que pensa o confronto da música/arte com o capital, relação que violenta e separa – pelo dinheiro, teoria e prática – e que interrompe qualquer utopia do som e da música. Contudo, e apesar das relações regidas por regras capitalistas que, a princípio, não condizem com a criação artística, a concentração e entrega do músico ao tocar em conjunto é capaz de reverter o quadro anti-musical que, por vezes, caracteriza os ensaios para fazer surgir algo de inesperado e criador durante as apresentações da orquestra. Um amigo flautista uma vez me disse: “Cosme, nos ensaios a gente treina o que não fazer na hora da apresentação”. É neste embate constante entre a mais provável impossibilidade de se fazer música em um conjunto sinfônico – no qual o maestro se mantém em um dos extremos de uma

estrutura hierárquica verticalizada, jamais deixando o pódio e se colocando próximo daqueles que o ajudam a fazer música – e a realidade da incrível música que ali se cria que este trabalho seguirá para revelar a face política do som que a todos envolve.

Como Fellini, que em sua primeira cena acende as luzes da sala de concerto e posiciona as estantes de partitura para começar a sua narrativa, meu trabalho, através das cenas luminosas deste filme, tentará iluminar aspectos da realidade do ambiente sinfônico que mais parecem cenas ficcionais. Arrisco-me, ao longo do texto, que terá muito de minha experiência no lidar com instrumentos, sons, sonoridade e música, a me aproximar de Walter Benjamin e assumir o relato como tom, buscando cumpri-lo, ao mesmo tempo em sua radicalidade e, com uma radicalidade ainda maior, cumprir com o meu pensamento. Minha atuação alternar-se-á, como sugerido por Benjamin (1987, p.11), entre o agir e o escrever, procurando uma “linguagem de prontidão”. Assim, mesmo que inicialmente inconsciente, comecei o estudo do acordeom logo ao iniciar a pesquisa para o doutorado. Percebi que, além da beleza desse instrumento harmônico e melódico, me (re)aproximei de um ambiente de descoberta do som, da sonoridade, da técnica e de um novo grupo de músicos, diferentes daqueles do meu convívio profissional, mas em muitos pontos semelhante ao grupo que convivi ao iniciar meus estudos de música. Pessoas com bagagem cultural, paixões e expectativas em relação à música e ao instrumento que circulam em encontros de sanfoneiros, bailes na Feira de São Cristóvão, atuam em shows de MPB e jazz. Encontros que me permitiram reexperimentar o passo a passo para a aproximação e aquisição de uma linguagem específica, uma vertente musical ligada ao entorno cultural da sanfona e à sua magia. Se não for explicitamente compartilhada ao longo da escrita, esta experiência se fará presente. Aparecerá de alguma forma em meu texto através de minha forma renovada e mais atenta de escuta do som, atitude básica e imprescindível ao músico, e/ou em meu olhar mais apurado ao ambiente social e musical da orquestra sinfônica.

O desenvolvimento desta tese parte do estudo daquilo que é essencial à *práxis* do músico – seu elemento, o som – para, então, discorrer sobre a formação do músico e, por fim, sempre com a ajuda de Fellini, abordar um caso amplamente noticiado na mídia, a crise na Orquestra Sinfônica Brasileira que servirá de base à discussão sobre a ética nas relações entre os diversos agentes que atuam nas orquestras sinfônicas. No

Capítulo 2 (Suíte de Sons), busquei início e direção naquele que eu acredito ser o primeiro som produzido no universo, o som da explosão em que se baseia a teoria do *Big Bang*, som do início de tudo, que ainda reverbera e pode ser amplificado o suficiente, por meios modernos, para a nossa escuta. Mas antes da possibilidade da escuta deste som inicial, de alguma forma, sua reverberação e sua presença inaudível influíram no espírito humano, induzindo inúmeras narrativas mitológicas que têm no elemento acústico seu fundamento. Nesse capítulo, chamado de *Suíte de sons*, em alusão às danças³ renascentistas e barrocas reunidas sob esse nome, o som passeia pela física, mitologia, filosofia, metafísica, matemática e pela fenomenologia, verdadeira suíte sonora, para chegar, através da *série harmônica* presente em cada som, aos elementos teóricos que ajudaram no desenvolvimento e entendimento de toda a música ocidental, popular ou erudita – esta, interesse de meu estudo. Ainda nesse capítulo, a música clássica ou erudita⁴ é rapidamente apresentada, em razão do interesse que percorre esta tese, e deve estar sempre em minha mente, ser a relação do músico com o som e a ética que ele constrói em relação ao som, à música e aos personagens que compõem as orquestras. Partindo do Cantochoão da música gregoriana e chegando ao Classicismo, procuro dar ao leitor a noção de como os sons e os “ruídos” foram sendo negociados e incorporados à música ocidental através dos tempos. Sons do mundo que os músicos se apropriam, elaboram e retransmitem em sonoridade na forma de música.

No Capítulo 3 (A Sociedade dos Músicos), parte central deste trabalho, escrevo sobre a formação do músico profissional a partir de sua relação inicial com o som, o desenvolvimento de sua percepção e os elementos que compõem sua formação musical, percorrendo a trajetória do músico até sua atuação nas orquestras e nos conjuntos camerísticos profissionais. Saber como inicia o desejo de lidar com o ambiente da sonoridade, a escolha de seu instrumento e a intensa relação que o músico mantém com o instrumento durante toda a vida. Além de sua formação técnica, teórica e prática na construção de sua sonoridade e identidade musical, a aquisição e domínio dos signos musicais, ou seja, aquilo que o prepara para ser aceito no mercado

³ A suíte foi desenvolvida principalmente na França e Alemanha e reunia, entre outras danças, a pavana, galharda, bourée, gavota, passapied, allemande, courante, minueto, sarabanda, e giga.

⁴ O conceito de música clássica ou erudita será apresentado adiante. Neste início, deixo a interpretação ao leitor.

de trabalho; e sua relação com os professores e colegas nas escolas de música, início da formação de sua rede de contatos profissionais, parte do percurso que transforma um indivíduo em músico. Os capítulos 2 e 3, portanto, trazem elementos para pensar a constituição de uma ética da música e do músico a partir de uma política do corpo que provém da intensa relação do músico com o som e seu instrumento, sua força de trabalho que atua na constituição da memória social da classe.

Também no Capítulo 3, em *Ética nas Relações Profissionais*, trago um caso concreto, uma crise de grande vulto e altamente documentada, ocorrida em 2011 na Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), que gerou debates em redes sociais e jornais, envolvendo profissionais da música no Brasil e no exterior, assim como o público interessado na música sinfônica. Um dos momentos marcantes e paradigmáticos que ocorreu durante esse período de extrema tensão na OSB foi a saída dos músicos do palco do Theatro Municipal logo no início do concerto, deixando o maestro só, sem orquestra, diante de vaias. Esta é uma cena que me remete fortemente ao filme de Federico Fellini, “Ensaio de Orquestra” (1978). Fellini me proporciona diálogos, situações e cenas marcantes, possíveis de ocorrer em qualquer ambiente de orquestra sinfônica, que serão utilizadas, analisadas e confrontadas com situações que presenciei nos anos em que atuei no ambiente da orquestra sinfônica. Optei, neste estudo, por não colher novos relatos ou nomear os meus informantes, a não ser aqueles que aparecem no material já publicado na minha dissertação de mestrado e em outros documentos de domínio público. Cenas e diálogos do filme de Fellini aparecerão ao longo de todo o texto. Seus personagens darão voz ao músico de orquestra.

Deste modo, através do estudo de um contexto social no presente, pela análise de registros de memórias e outros documentos relacionados à orquestra e à música, e algo de minha experiência pessoal, procuro compreender como é formada a dinâmica das relações internas na “sociedade dos músicos” (Halbwachs, 1990) e verificar como os conflitos são superados neste ambiente de trabalho, para mim, tão complexo. Tendo o som como condutor de toda história do músico para, ao final, obter resposta para a questão de pesquisa proposta: Qual relação se projeta, como composição de uma memória social, entre o som e a formação do músico para a constituição de uma ética da música/do músico?

2. SUÍTE de SONS

Oh muy amado Pan y todas sus otras deidades, permite que llegue a ser hermoso en mi corazón” (*Fedro* de Platão).⁵

Incríveis as vozes de James Taylor e Mavis Staples e tão familiares como as vozes das pessoas que me são mais próximas. Cantavam “Let it be” para Paul McCartney que estava sendo homenageado em um teatro lotado⁶. Todos no teatro cantavam. Barak Obama, Michele, sua esposa, Paul e todo público presente. Os que não sabiam a letra, ao menos conheciam o refrão ou cantarolavam a melodia. Acredito que emoção igual tomaria conta de qualquer pessoa presente naquela ocasião. A música tem esse poder, é algo ancestral que nos toca. Parece estar inscrita em nosso DNA, pois facilmente aflora e nos domina. A melodia de “Let it be” é muito simples. A letra e a harmonia também. Independentemente do conhecimento do idioma, é uma música⁷ que parece transcender os sentidos e atingir nosso ser. Ali, e eu já vivenciei situações semelhantes, todas as pessoas estavam pulsando no mesmo ritmo, cantando no mesmo tom e entregues a algo difícil de transpor em palavras – talvez a palavra emoção resuma o ambiente ali vivido. Não há como não sentir que existe algo poderoso na música que conecta as pessoas e as leva à outra dimensão de consciência, tornando o grupo extremamente coeso, em que o tempo ali, passado em comunhão, não se conta.

Percebi, então, que era impossível ignorar as canções e, pretensiosamente, fingir que não tinham importância para este texto acadêmico, que pretendia discorrer apenas sobre o som e a música instrumental de concerto. Como, se através das canções temos o nosso primeiro contato com a música e, a partir disso, elas estarão permanentemente presentes em nossas vidas? Se pensarmos bem, apesar de infinita a possibilidade de fazer músicas únicas e diferentes, muito elaboradas ou extremamente *naïf*, no fim, há algo de comum em todas elas: a capacidade que só a música tem de atingir profundamente pontos específicos e singulares em nosso ser. Assim, mesmo que brevemente, as canções merecem um lugar especial e introdutório neste capítulo,

⁵ *apud* Otto, 1981, p.32.

⁶ Em: www.youtube.com/watch?v=BzK8is_682k acesso em 2 de maio de 2016.

⁷ Canção e música, aqui, são sinônimos.

dando o impulso que eu tanto busquei para iniciá-lo. São elas que inicialmente encantam o músico para a profissão.

Em minha dissertação de mestrado, perguntei aos meus entrevistados qual havia sido o seu primeiro contato com a música. Todos três – José Botelho, Noel Devos e Odette Ernest Dias – me falaram da importância da família em sua iniciação musical e da música que se fazia ou se ouvia em casa. Odette, especialmente, fez uma longa narrativa na qual se verifica a diversidade cultural em que estava inserida. Pais nascidos em lugares e culturas diferentes, todos morando em Paris, o que lhe permitiu o contato com a música de diversas regiões através da voz e dos sotaques característicos de seu pai e de sua mãe.

[...] Aí a música que eu ouvia dentro de casa, na minha casa não tinha piano, não tinha rádio, não tinha toca-discos, não tinha nada. Era o meu pai cantando, às vezes, coisas em *créole*, mas também cantando árias de ópera e a minha mãe cantando uns *lieder* em alemão, canção de natal em alemão alsaciano. As canções populares francesas, eu tive acesso na escola, entende? As canções tradicionais do folclore francês. Na minha casa, no natal, a minha mãe cantava *Stille Nacht* em alemão. O meu pai cantava coisas em *créole* e árias de ópera. Então, em pequena eu cantava árias de ópera e de opereta [...], que ele aprendeu na Ilha Maurício. [...] Aprendi essas coisas, que eram da França, mas na boca de meu pai que era da Ilha Maurício. [...] É. Por outros caminhos. [...] Então eu ouvia umas músicas francesas via Ilha Maurício lá em Paris. (Silveira, 2012, p.112)

À época, a análise que fiz de sua narrativa explicitou a conexão entre música e família. Odette jamais se refere

a uma aptidão inata ou a um dom pessoal (para a música), ou mesmo a uma influência externa. Atribui de forma direta a sua formação musical e, mais que isto, o seu modo de pensar e ver o mundo à riqueza de seu ambiente familiar e à importância que era dada à música em sua família (Silveira, 2012, p.114).

Canções de ninar, canções de roda, jingles: “Tutu Marambá / Não venha mais cá / Que a mãe da criança / Te manda matar...”; “Não adianta bater / Eu não deixo você entrar / As Casas Pernambucanas / É que vão aquecer o meu lar...”. A chamada da Rede Globo para a sessão de desenhos da tarde: “Não existe nada mais antigo / do

que cowboy que dá cem tiros de uma vez / a vó da gente deve ter saudades [...] morcego velho / banguê-banguê de mentira / vocês já eram / o nosso papo é alegria”. “A Página do Relâmpago Elétrico”, de Beto Guedes, e a “Sexta Sinfonia”, de Beethoven, LPs que ainda me emocionam e me deixam eternamente jovem ao me remeterem ao momento em que os coloquei pela primeira vez na vitrola e os ouvi seguidamente durante dias. Desde esse dia, me maravilham e fazem parte de minha vida. Lembro-me de uma cena: o tempo estava meio nublado, voltava da escola, eu tinha uns 13 anos e, enquanto dobrava a esquina para entrar na Rua Ypiranga, no bairro Laranjeiras, no Rio de Janeiro, cantava um samba do Roberto Ribeiro, que diz: “Todo menino é um rei / Eu também já fui rei / Mas (mas) despertei...”. Às vezes, passo por essa esquina e a cena me vem, nítida. As canções nos penetram, circulam e atingem cada célula de nosso corpo, onde se alojam. Passam a nos pertencer e, assim como nos arrebatam, passamos de alguma forma também a pertencer a elas.

Na canção de Paul McCartney, letra e música⁸ caminham juntas, parecem ter nascido unidas, xifópagas inseparáveis. No entanto, sinto que a música consegue se destacar, caminhar sozinha e agregar à sua própria força a intenção da letra. A letra, por outro lado, está irremediavelmente impregnada pela melodia e sozinha não consegue seguir, não tem força para se sustentar sem o apoio da música. É assim com a música. Diz Nietzsche que “ela difere de todas as outras artes” (Dias, 2008, p. 207), uma arte à parte. Apenas ela consegue unir grande número de pessoas e levá-las a uma espécie única de êxtase, fruto de uma energia latente presente em cada um de nós que necessita do som para se condensar e fluir. Como a lava que brota e borbulha na caldeira de um vulcão, liberando parte de sua energia e se expandindo para então voltar renovada à profundidade da terra, assim acontece quando a música é apropriada e cantada pelo grupo. De forma circular, ela impregna o grupo, se expande, é lançada para fora do grupo e retorna para alimentá-lo novamente ainda mais forte e densa.

A canção é importante. A letra nos situa, mas é a melodia que nos arrebatava independentemente de significados. Podemos escutar canções ou a fala de povos dos quais não conhecemos uma única palavra – dos pigmeus, das cantoras búlgaras, dos esquimós – e suas melodias, ritmos e harmonias, como mantras que nos alucinam.

⁸ Música, daqui por diante, se referirá ao som - harmonia, ritmo e, especialmente, à melodia.

Mesmo que por segundos, sentimos a força que os sons têm e a profundidade com que sua vibração consegue nos penetrar. Murray Schafer completa meu raciocínio ao falar da relação som e palavra e dizer que “à medida que o som ganha vida, o sentido [da palavra] define e morre; é o eterno Yin e Yang” (Schafer, 2011, p.227). Propõe “adormecer” o sentido de uma palavra, mesmo o de um nome próprio, ao repeti-la infinitas vezes até transformá-las em um “objeto sonoro”, “pingente musical que vive em si e por si mesmo”, como palavras estrangeiras incompreensíveis em seu significado, mas belas em sua sonoridade. Por fim, e eu compartilho de seu argumento: “quando a fala se torna canção, o significado verbal deve morrer” (Schafer, 2011, p.228).

O que é música? Como a música consegue fazer isso? Como surgiu? Por vezes, não nos damos conta da inevitável presença do som e da conversa infinita que travamos com ele. Talvez seja uma característica do presente de um mundo no qual ligamos a televisão para velar o nosso sono ou para nos fazer companhia – ou não, “o homem teme a ausência do som como teme a ausência da vida” (Schafer, 2011, p.60). Não há silêncio, mas acreditamos que ele exista. O som está aí. Sua ligação conosco é do início dos tempos, desde sempre. Algo em nós, como antenas, o capta e o leva direto para o centro de nossas células. Estamos em um eterno vibrar. Assim, importante conhecer a relação originária e ontológica entre música e existência, através de Walter Otto e Friedrich Nietzsche, para pontuar esse enraizamento ontológico/existencial da musicalidade em nossas vidas. Música e poesia, no pensamento grego que a nós chegou, revelam o sentido de um mundo simbólico de apreender a realidade baseado em horizonte mítico e cuja cosmovisão visa o Ser e sua inclusão na natureza.

La calma de la naturaleza ya no es un silencio hueco, sino tan sutil como lo es la paz de la inmovilidad. La quietud tiene su propia voz maravillosa: esto es su música. Cuando Pan sopla su flauta, se escucha el silencio primogenio (Otto, 1981, p.31).

Os passeios das Ninfas, seu caminhar e suas danças pelas montanhas produzem música. Em uma visão ampla, transposta para o agora, e que me agrada muito, a música está (aqui), a música é (agora), mesmo no som do ar condicionado

somados aos pingos que caem da torneira e ao som esporádico do pássaro que canta. O compositor Gilberto Mendes diz que,

grosso modo, a música é uma coisa só. Não existe nem o folclore nem a música erudita. É uma coisa só. É um fenômeno acústico. Um fenômeno que foi organizado de diversas maneiras. [...], a rigor, a música é uma organização dessa barulheira que está aí, que a gente faz, dos bichos, as árvores, que os rios fazem, o mar, essa barulheira toda.⁹

Abordar o som, procurar sua origem, saber como a sociedade organizou os sons do mundo em música, definir música e tentar entender como música e som nos afetam é o caminho inicial que seguirei para buscar a raiz do ambiente musical que experimento há muitos anos e, através da escrita, descobrir parte da sociedade à qual pertença, a “sociedade dos músicos” (Halbwachs, 1990). A orquestra sinfônica me proporcionou a experiência de uma sonoridade específica, formada com a colaboração de colegas músicos e do maestro, a sonoridade do conjunto sinfônico. Ali, manipulamos os sons no dia a dia de nossas vidas, com eles construímos estruturas sonoras e nos expressamos musicalmente. A orquestra torna-se, assim, o local onde todos se disponibilizam para o encontro de experiências e para a correspondência entre horizontes de vivências musicais. Local de conjunto, entrega e pertencimento.

⁹ Entrevista para “Ácidos Trópicos – uma livre criação sobre a obra de Gilberto Mendes”. Em: <http://youtu.be/MBLmk3Cjvk> . Acesso em 30/07/2016.



Cena do filme “Ensaio de Orquestra”, de Fellini.¹⁰

Para integrar a orquestra, cada músico estudou muitos anos, aprimorando em alto nível um talento já singular. Agora, no entanto, justamente quando vai tocar, não sobra quase espaço para a expressão individual. Pelo contrário: o bom músico precisa dar vida do modo mais expressivo às ideias do maestro, não às suas. Tem mais: para a maioria dos músicos de orquestra – exceção feita aos de função solista (como o *spalla*, a primeira flauta, o primeiro trompete, o tímpano, etc.) – não há como ser ouvido individualmente. Excelentes músicos que são, sacrificam sua arte mais pessoal em nome do conjunto.¹¹

Questionar em direção ao todo, experimentando a impossibilidade de propor questões parciais ou particulares, como propõe Blanchot. “Toda questão é determinada. Determinada, ela é esse próprio movimento pelo qual o indeterminado ainda se mantém na determinação da questão” (2010, p.42). Daí ser o momento da minha questão repleto de desejo do pensamento que abre o leque de possibilidades para revelar o mundo da música, segundo Schafer, “comunicação através de organizações de sons e

¹⁰ Todas as figuras, cenas e diálogos do filme “Ensaio de orquestra” de Fellini, que ilustram este texto, foram copiadas diretamente das cópias obtidas do filme no YouTube.

¹¹ Trecho do diário de Artur Nistrovski, diretor artístico da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), publicado na Revista **Piauí**, 52, jan. 2011.

objeto sonoro” (2011, p.227), nas palavras dos personagens de Fellini que revelam na ficção a voz daqueles que não usam a fala em seu ofício.

2.1. UT QUEANT LAXIT - o universo de sons de cada um

*Musica est exercitium arithmetica occultum nescientis se numerare animi.*¹²

Todos aqui chegamos vindos de um mundo apenas de sons. Do momento de nossa concepção até o parto, nos formamos flutuando acalentados por eles no ventre de nossa mãe. Os sons que ela produz e as vibrações sonoras que penetram seu corpo e chegam a nós, ainda fetos, são os primeiros elementos a despertar nossos sentidos. Quando nascemos e expandimos nossos pulmões, o choro é primeiro som que emitimos e que chega aos nossos ouvidos e aos das pessoas ao redor.

Mas, antes de nos tornarmos humanos, de nossa sociedade e nossa música, no início, antes de tudo e de todos havia o som e existia a música. Pitágoras descobriu uma ordem numérica que é inerente ao som e filósofos gregos desenvolveram a ideia de um cosmos musical a partir da “ordenação progressiva que se percebe na seriação interna ao som, em que certas qualidades melódicas se revelam regidas por quantidades numéricas”, o que, integrando “uma cadeia maior de similitudes que liga a terra e o céu e onde, num eco micro e macrocósmico, os astros tocam música” (Wisnik, 2009, p.99). A *harmonia das esferas* ou *música das esferas* é uma teoria que mostra a curiosidade e importância do som/música para os antigos. A movimentação ordenada dos corpos celestes e a correspondência matemática do som produzido pelas várias divisões da corda sonante sugeriam obediência a uma lei universal que regeria a música e as estrelas. Essa teoria¹³ – atualmente, difícil de imaginar pela abundância de sons que nos envolvem – talvez tenha sido intuída por Pitágoras e seus contemporâneos baseados na ecologia sonora de então.

Murray Schafer, em uma discussão com alunos em sala de aula, explica que os planetas, como grandes piões em movimento, produziram sons em decorrência de

¹² Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 -1716) – “A música é um exercício oculto de aritmética de uma alma inconsciente que lida com números”.

¹³ A teoria harmônica de Pitágoras será apresentada adiante na seção 2.8.

suas rotações e órbitas, sendo possível “determinar o som que qualquer corpo que gire produz, se conhecer(mos) seu volume e a velocidade de sua revolução”. Assim, havendo inúmeros planetas e estrelas de todos os tamanhos, teoricamente, “haveria uma harmonia celestial em som estereofônico, que estaria permanentemente se modificando” (2011, p.152). Pode ser suposição, filosofia que procura um princípio universal de ordenação de todas as coisas, mas os planetas, que na astrologia antiga eram sete dispostos como uma escala musical em harmonia celeste, formavam um modelo musical no universo traduzido pela cosmologia platônica. Verdadeira harmonia das esferas, que “atravessou a história do Ocidente como referência inapagável (permanecendo como modelo explícito da teoria musical medieval e renascentista, [...])”, e teve sua influência diminuída, mas não abandonada, apenas quando a Europa deixou de considerar a astrologia e o modelo numerológico cósmico para tomar “a música como objeto de uma redução matemática” (Wisnik, 2009, p.101). José Miguel Wisnik (2009, p.99) explica que na antiguidade

a pesquisa das proporções intervalares provoca e alimenta o demônio das correspondências e a suposição do caráter intrinsecamente analógico do mundo, pensado através da convergência de considerações aritméticas, geométricas, musicais e astronômicas.

Ou seja, o mundo pensado de maneira holística. Da filosofia grega, que influenciou toda a cultura ocidental, sem esquecer que outros povos antigos deixaram legados semelhantes no qual som e música emanam das profundezas do universo, chego a descobertas relativamente recentes da ciência moderna que têm estreita relação com a música e confirmam que, no início, era o som. Observações astronômicas, equações matemáticas, a teoria da relatividade e a descoberta da radiação cósmica de fundo fundamentam a teoria do *Big Bang*¹⁴, que busca explicar a formação e constante expansão do universo a partir de uma explosão inicial que liberou grande quantidade de energia e criou o espaço-tempo. A radiação cósmica de fundo, prevista por George Gamov, foi confirmada nos anos 1960 enquanto os cientistas Arno Allan Penzias e Robert Woodrow Wilson realizavam pesquisas sobre a origem de um

¹⁴ A “Teoria do Big Bang”, dominante entre as teorias da criação do universo, tem entre seus principais nomes Georges Lemaître, Edwin Hubble, Alberto Einstein e Alexander Friedmann.

som que interferia em ligações telefônicas interurbanas. Este som, de baixíssima frequência, foi identificado pela comunidade científica como o som da explosão inicial que deu origem ao universo e que ainda hoje ressoa. Dados colhidos pelo telescópio espacial Planck permitiram simular e tornar audível o som da criação do universo¹⁵. Após sua frequência ter sido aumentada em 100 septilhões de vezes pelo físico da Universidade de Washington, John Cramer, um som, semelhante ao produzido por terremotos de grande magnitude que fazem o nosso planeta ressoar por inteiro, pôde ser ouvido.

Cientistas do século XX nos apresentaram o som primordial, importante fonte para entendimento da origem do universo, mas narrativas em que o som é o sopro criador que aflora do vazio para se propagar no nada e dar origem ao universo e seus mundos¹⁶ – abismos dos quais o som surge como força genitora e se personifica em deuses-cantores e infinitas outras formas de mostrar a força criadora do som – estão presentes desde sempre nas narrativas mitológicas dos povos ao longo da história. “Toda vez que a gênese do mundo é descrita com a precisão desejada, um elemento acústico intervém no momento decisivo da ação” (Marius Schneider *apud* Wisnik, 2009, p.37). Astrônomos de diversas civilizações vasculham os céus desde o início dos tempos e, em 1955, captaram sons vindos do espaço, ondas de rádio emitidas por Júpiter, provavelmente causadas por distúrbios e tempestades em sua atmosfera, que atravessam o vácuo do universo e chegam até nós. Radiações eletromagnéticas que viajam à velocidade da luz, muitas vezes mais rápidas que as ondas sonoras, frequências que não são audíveis ao ser humano, mas que nos atingem e nos fazem intuir de alguma forma a sua presença. Algo de mágico, assombroso, invisível e real para sempre agindo e presente desde o início dos tempos, antes de tudo e de todos, em nossas vidas e mentes. O pensamento grego sobre a música produzida no cosmos deixa de ser especulação e encontra fundamento científico no som do instante da criação do universo que ainda ressoa e, da mesma forma, em sons que podem ter sido produzidos em outros momentos de criação de planetas e estrelas, cujas frequências ainda resistem e circulam no universo, fazendo soar suas esferas. Música é som e som

¹⁵ O som pode ser ouvido no site: https://faculty.edu/jcramer/BBSound_2013.html

¹⁶ Inúmeros exemplos podem ser obtidos na leitura de “O som e o sentido”, de José Miguel Wisnik.

é vibração e movimento, fonte acústica que revela o surgimento do universo, aponta para um início que segue ressoando.

A diferença antropológica entre o ouvido e o olho decorre de seu respectivo papel histórico enquanto ideologia. O ouvido é passivo. O olho é coberto pela pálpebra; é preciso abri-lo. O ouvido acha-se aberto; não tem de dirigir-se tão atentamente a estímulos, senão que precisa, antes do mais, deles se proteger. (Adorno, 2011, p.131)

Em meu universo, cedo ao acordar e com detalhes, percebo sons que atravessam as paredes, portas e janelas de meu quarto e chegam a mim em minha cama: carros que passam na rua; cantos de pássaros de várias espécies que chamam ou respondem a seus pares; a descarga acionada do vaso sanitário em um apartamento vizinho; o portão da garagem que abre para a passagem dos carros; o portão social que bate quando alguém entra ou sai do prédio; pessoas que falam mais alto na rua; e muitos outros sons e ruídos, próximos ou distantes, que se somam uns aos outros em um todo sonoro que me rodeia. Agora, sentado na areia do Posto 6, na praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, aguardando meus amigos para nadar, à minha frente escuto as ondas que quebram e o som que produzem, não muito forte. Primeiro, a pancada e o som grave de quando a onda dobra por cima de si e quebra. Depois, a espuma que corre em borbulhas e chiados, cada vez mais agudos, que se dispersam aos poucos até chegar ao limite do mar com a areia para, em seguida, a água retornar e todos estes sons juntarem-se ao das próximas ondas em uma espécie de *moto continuo*, sons infinitos só interrompidos pela calmaria. É um dos ritmos da vida, percussão da maré a bater regularmente na praia, que James Galway diz ter ensinado ao homem primitivo ao conhecer o ritmo e suas variações.

Atrás de mim, ouço o bater de metais e sei que Jerônimo e seu irmão Gilberto estão montando a estrutura da barraca de praia para, depois, esticarem a lona e começarem mais um dia de trabalho de venda de coco, água, cerveja, refrigerantes e muita conversa com clientes e amigos. De todas as direções, tudo ao mesmo tempo, longe e perto, ouço vozes femininas e masculinas, barulho dos carros e motos na Avenida Atlântica e vários outros sons que não consigo identificar, mas estão presentes. Assim, os sons me alcançam e me atingem, mesmo eu não estando atento a

eles. Não há como evitá-los. Através deles, seja em minha cama, à beira do mar ou em qualquer lugar, com os olhos abertos ou fechados, várias situações e cenas se apresentam sem que eu as procure. Posso imaginá-las, quase as vejo. É a parte “visível” do som. Os ouvidos não têm membranas e, mesmo as mãos os resguardando, não dão conta de evitar a penetração do som por completo. O som nos assalta, a todo o momento nos envolve e invade. A capacidade que tem de nos afetar não se assemelha a nenhuma outra, “está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão” (Wisnik, 2009,p.28). Os demais sentidos podem ser facilmente protegidos, como o incômodo de um odor, uma sensação térmica, uma visão desagradável ou um sabor que não desejamos experimentar. Mas com a audição é diferente: o som abre um espaço diferenciado, próprio, ressoa, reverbera e se dilata em todas as direções; derrama-se e, nessa amplitude, o espaço sonoro torna-se dimensional e transversal, atravessando obstáculos, rebatendo e a tudo penetrando.

Perceber o mundo dos sons é perceber que

o som não tem face oculta, está todo diante, atrás e fora dentro, sentido de pernas para o ar [*sens dessus dessous*] relativamente à lógica mais geral da presença como aparecer, como fenomenalidade ou como manifestação e, portanto, como face visível de uma presença subsistindo em si (Nancy, 2014, p.30).

O som da criação do universo ainda repercute e o mundo é preenchido por sons e ruídos em um todo sonoro. Não há tratamento acústico capaz de afastá-los, pois mesmo “isolados experimentalmente de todo ruído externo, escutamos no mínimo o som grave da nossa pulsação sanguínea e o agudo do nosso sistema nervoso” (Wisnik, 2009, p.19).

A onipresença do som justifica que ele seja a fonte inicial de interpretação do mundo a nossa volta. É ele que nos direciona no escuro e é através dele que o invisível se manifesta e se torna perceptível. O estudo da paisagem sonora, *soundscape*, foi proposto por Murray Schafer nos anos 1970 e um vocabulário teve de ser criado para dar conta da pesquisa do ambiente acústico e dos novos conceitos que surgiam. Atualmente, falamos de ecologia acústica, marca sonora, som fundamental ou, se não utilizamos esse vocabulário, ao menos estas noções já fazem parte do nosso

pensamento. Foi o que percebi após ter escrito grande parte deste capítulo. Eu não conhecia seus livros, talvez por intuição, pela prática da música ou por um conhecimento adquirido inconscientemente ao longo dos anos, pude escrever e após fundamentar o que escrevi com a visão do mundo dos sons que Schafer há tempos estuda. Seu pensamento propõe “ensinar às pessoas como ouvir mais cuidadosa e criticamente a paisagem sonora” para, então, “solicitar sua ajuda para replanejá-la”, pois “em uma sociedade verdadeiramente democrática, a paisagem sonora será planejada por aqueles que nela vivem, e não por forças imperialistas vindas de fora”(Schafer, 2001, p.12).

Em “Prova d’Orchestra”, de 1978, a parceria entre o diretor Fellini e o compositor Nino Rota me proporcionou momentos de pura genialidade. O filme não começa com o copista da orquestra (Umberto Zuanelli) acendendo as luzes de uma sala de concerto e demonstrando para uma equipe de televisão a excelente acústica que a tornou famosa desde 1781 – local cujos concertos eram frequentados pela realeza e público conhecedor de música que levava partituras para acompanhar a execução da orquestra. O filme começa ao som de sirenes, acelerações de motores de moto, freadas de carros, passagem de trem e aviões, buzinas, ruídos de trânsito ouvidos durante a apresentação da ficha técnica. Caos sonoro da cidade que parece querer penetrar na sala de concerto centenária – local, segundo o copista, onde estão sepultados três papas e sete bispos, sugerindo em sua fala, e em outras ao longo do filme, que a música que ali se faz é revestida de sacralidade e, como tal, deve ser respeitada e cultuada.



Oh. Oh. Coragem, tente. É uma acústica maravilhosa. Aqui era uma pequena capela, sabe? Viu? Aquelas são as sepulturas de três papas e sete bispos. Isto aqui está cheio de mortos. Em 1781, esta capela tornou-se um belo auditório para concertos vocais e instrumentais. Todas as cortes da Europa nos invejavam, sabe por quê? Pela acústica. Oh. Ouviu? O som é límpido, sem eco, ideal para ouvir música. Sem reverberação. Por aquele pódio passaram os maiores maestros. Era a sua meta. E os músicos e o público. Vinham ministros, embaixadores, sacerdotes e traziam a partitura para seguir a música. E as belas senhoras elegantes, decotadas. [...] O ar era perfumado, era tudo diferente. Hoje o público não é mais assim. [...] Mais um ano e me aposento. Voltarei aqui só para ouvir os concertos. Com certeza. Eu não poderia viver sem música. **(Cena 1, Página 133)**

No entanto, uma escuta mais atenta dos sons que se apresentam durante a passagem dos créditos iniciais do filme, como a sugerida por Schafer e Jean-Luc Nancy, fez-me perceber que estes sons e ruídos foram elaborados, receberam tratamento e ordenação pelos diretores. Fellini e Nino Rota utilizam a ecologia sonora da grande cidade e a elaboram. Sente-se um pulso constante ao longo de toda abertura. Há células sonoras que se repetem, nuances de dinâmica, *crescendos* e *diminuendos*. A mesma sirene que abre a apresentação dos créditos, fecha-a. Ter em mente esta ordenação inicial do caos pela forma musical, me fez seguir com mais atenção no filme e me estimulou a desenvolver diversas passagens deste texto. Com essa alegoria sonora, percebi que Fellini antecipou o final do filme e esses sons aparentemente caóticos de buzinas e freadas, que conseguem penetrar e destruir a famosa sala de concerto, são novamente afastados pela sonoridade da orquestra que se reestrutura em torno da figura central e ditatorial do maestro.

O caminho do som até nós é anterior a nós, mas é a nossa escuta que lhe dá significado. Perceber a possibilidade de ordenação naquilo que, a princípio, seria caos é compreender que os sons do mundo, que a tudo penetram, pôde, ao longo dos séculos, ser elaborado quando em contato com a criatividade e escuta do artista. Relacionar-se com o som, de fato, é uma constante na vida do músico, um caminhar junto comparável às cores e formas do pintor e às letras e frases do escritor, experiência inesgotável que acompanha o artista por toda a vida. Depois que o som se embrenha em um músico e passa a fazer parte de seu ser, não há surdez que o afaste. Talvez esta seja uma de suas características: ter de conviver e de buscar satisfação no e com o som que produz.

2.2. RESSONARE FIBRIS - o som entre o fenômeno e a manifestação

O discurso autêntico é aquele que retira o que diz daquilo sobre que discorre de tal maneira que, em seu discurso, a comunicação discursiva revele e, assim, torne acessível aos outros, aquilo sobre o que discorre (Heidegger, 2005, p.63)

Digitando nas teclas do computador, a cada letra, acento, espaço, meus dedos produzem o som percussivo da escrita. Meu filho, na sala, talvez ouça o som arrítmico

que produzo no teclado e imagine o que estou fazendo em meu quarto. Se pensarmos bem, o som não existe por si, ele tem de ser produzido a cada vez que surge. Foi este o questionamento que me veio enquanto lia as páginas iniciais de “Ser e Tempo”, de Martin Heidegger (2005). Mas não seria assim com tudo? Acredito que não. Nos exemplos que consigo alcançar agora em minha casa, tudo o que está disposto nas estantes, sobre o chão, nas paredes, está ao alcance de minha visão, do meu tato, do meu olfato, mesmo que eu tenha de me deslocar e me aproximar do objeto. No caso da audição, não. Um objeto pousado sobre a mesa, uma garrafa, não produz som, mas se ele é arrastado ou levantado e pousado em outro local pode vir a produzir – e sempre um som é fruto do contato do objeto com a superfície de outra coisa, o chão, o mármore da pia ou mesmo uma corrente forte de ar que passa e pode fazer com que ouçamos o som do vento em contato com a garrafa. O som parece não existir em si, mas exige que sejam geradas vibrações, quer pelo estalar de dedos, pela batida na porta, pelo soprar em um bocal de flauta ou por qualquer outra forma, e que elas sejam transmitidas através das moléculas do ar, da água ou de qualquer objeto sólido para serem decodificadas em nosso aparelho auditivo.

O som, em geral, tem curta duração e não acontecerá no vácuo do espaço, por mais que tentemos produzi-lo e ouvi-lo. A magnitude da explosão inicial e as ondas vibratórias originadas que ainda reverberam nos corpos celestes são as únicas exceções que posso imaginar neste momento – e, ainda assim, precisam de aparelhos poderosos para serem amplificadas infinitas vezes e dar-nos uma noção de seu som. Então, como descrever o som se o “caráter da própria descrição, [...], só poderá ser estabelecido a partir da ‘própria coisa’ que deve ser descrita, ou seja, só poderá ser determinado cientificamente segundo o modo em que os fenômenos vêm ao encontro” (Heidegger, 2005, p.65)? Assim, dúvidas me surgiram quando procurei pensar o som de modo não metafísico, mas segundo a fenomenologia que, nas palavras de Jean-Luc Marion, “s’agit de montrer” e “montrer implique de laisser l’apparence apparaître de telle manière qu’elle accomplisse sa pleine apparition, afin de la recevoir exactement comme elle se donne”(1998, p.13), compreendendo a expressão grega “fenômeno” como “a totalidade do que está à luz do dia ou se pode pôr à luz”, e relacionar o som à palavra “entes”, que reúne “a totalidade de tudo que é” (Heidegger, 2005, p.58).

Em fenomenologia, a distinção entre ver, escutar, sentir, cheirar, não está relacionada a qualquer hierarquia, mas se acentua ou se torna relevante no momento em que, para a percepção ou estudo do ente, se acessa preferencialmente um dos sentidos. A princípio, o som seria um ente, pois eu não posso dizer que não exista. Nossa percepção auditiva constata sua existência, mas ele se revela em infinitas nuances sem jamais mostrar-se a partir de um si mesmo e, fundamentalmente, não existiria sem as moléculas que atestam e propagam sua presença. Portanto, o som mostra-se sempre a partir de uma relação. Como “deixar e fazer ver por si mesmo aquilo que se mostra, tal como se mostra a partir de si mesmo” (Heidegger, 2005, p.65), se o som não se mostra por si?

Por vezes, o ente não se revela, mas sua existência é anunciada. Daí, manifestar é conceituado como o *anunciar algo que não se mostra*, o que nos permite imaginar como o som se encontra em uma faixa entre o fenômeno e a manifestação, naquela área tênue e difusa entre o mostrar-se a si mesmo, revelado pela existência de moléculas que o propaga, e o anunciar algo que não se mostra em si, mas manifesta sua existência através do som. Esta reflexão inicial me remete ao começo de meu pensamento quando citei os vários sons que me chegam e me envolvem no meu quarto, na praia ou em qualquer lugar durante o dia. Na maioria das vezes, os sons anunciam algo que não se mostra, mas que se pode “pôr à luz”. O som, portanto, está mais próximo da manifestação e, na música, talvez, isso seja ainda mais evidente.

Heidegger chama de *Dasein* (pre-sença) o ente que nós somos, diferenciados por sermos o único ente que pergunta pelo seu próprio ser e, no ato de ser, relaciona-se consigo mesmo e com os demais entes. “*Dasein* é o ente cuja essência (ser) coincide com a existência, de forma que é nesta que seu ser se realiza” (Barreto, 2008, p.2), e este ser é sempre ser em um mundo. Ser-no-mundo é a constituição mais fundamental do *Dasein* e sua lida cotidiana (*Besorgen* – ocupação) que, em uma teia de relações com os demais entes, lhe dá sentido e estrutura. “É a partir destas relações que podemos iniciar a analítica do ser dos entes que vem ao encontro do mundo circundante (aquele que abrange e abarca os entes em sua totalidade)” (Barreto, 2008, p.4).

A explicação acima, que diferencia o ser humano dos demais entes, me permite pensar a relação do músico (*Dasein*) com o som (*ente*), pois a *práxis* do músico é o som e “é somente na lida cotidiana do *Dasein* com o *ente* que o mesmo se apresentará” (Barreto, 2008, p.4).

Na medida em que se desvendam o sentido do ser e as estruturas fundamentais da presença em geral, abre-se o horizonte para qualquer investigação ontológica ulterior dos entes não dotados do caráter da presença (Heidegger, 2005, p.68).

Descrever o som fenomenologicamente seria descrevê-lo em seus distintos modos de ser (ontologia do som) e não retratá-lo como ente simplesmente dado. No entanto, ser é sempre o ser de um ente. Assim, a compreensão do sentido do ser se dará sempre a partir da análise de um determinado ente. Na dúvida a que fui acometido ao perceber que o som não existe a partir de si, mas é criado a partir de algo (exterior?) que produz suas vibrações, a explosão que originou o universo, por exemplo, como eu poderia situá-lo entre os entes do mundo se ele “não é”, ou seja, para mim não está na “totalidade de tudo que é”?

O sentido formal da pesquisa fenomenológica é “deixar e fazer ver por si mesmo aquilo que se mostra, tal como se mostra a partir de si mesmo” (Heidegger, 2005, p.65). Heidegger, em determinado momento, diz que o que se mantém velado ou “se mostra *“desfigurado”* não é este ou aquele ente, mas o *ser* dos entes”. No caso do som, mesmo sem a minha relutância, ele jamais se revela a partir de si mesmo. Na *práxis* do músico, compreendida como a dinâmica de sua ocupação, o som seria o seu instrumento (ou um de seus instrumentos) e, como instrumento, “ganha sua determinação quando se apresenta na relação com o *Dasein* como *‘algo para’*” (Barreto, 2008, p.5), pois, a rigor, o instrumento nunca “é”. O ente ganha seu ser somente no lidar-se da ocupação. Deste modo, entendo que o existencial do som, a estrutura constitutiva do seu ser, seria o fenômeno da **sonoridade**, entendida como a possibilidade do som de manifestar-se como ente e a maneira de determinar-se.

A sonoridade é o sentido do som que aflora no relacionamento de vida que os músicos lhe dedicam. Fellini compreendeu esta relação de vida do músico com o som e

a explora em seu filme nas diversas declarações dos músicos de sua orquestra. Marina di Pisa (Sibyl Mostert), a flautista, ressalta o timbre e a flexibilidade sonora da flauta ao comparar o som de seu instrumento ao da voz humana. Não raro o músico procura aproximar características da voz e do canto humano ao som de um instrumento, talvez por ser senso comum que o “instrumento” mais perfeito, único, que consegue expressar infinita gama de nuances e dinâmicas, é a voz humana. Desta forma, ao comparar o som da flauta ao som da voz humana, a flautista retira o seu instrumento do meio dos demais e o coloca em um patamar diferenciado.



Ok. Sou Marina di Pisa, mas flauta eu estudei na Califórnia. Lá se toca de maneira mais doce, menos violenta, do que aqui. A flauta é um instrumento delicado, discreto. É o instrumento que mais se parece com a voz humana. Claro que todos dizem isso. O violoncelo é o mais parecido com a voz humana. O saxofone é o que mais se parece com a voz humana. Logo o tambor também será. (risos) Mas não é engraçado que quando um coro é bom, é logo comparado a um instrumento? Eu insisto, só a flauta é mesmo uma voz humana. Que som misterioso. Sobrenatural. **(Cena 5, Página 139)**

O trombonista, por sua vez, aponta para a versatilidade do seu instrumento e seu poder de harmonização com os demais, ligando seu som à ideia de conjunto e do eterno ao lembrar a visão renascentista do céu e seus anjos trombonistas. Vemos, ao longo do filme, que há uma construção de um “mundo à parte”, no qual cada músico mergulha para diferenciar e ressaltar as características sonoras de seu instrumento. O relacionamento de vida que os músicos dedicam à construção de sua sonoridade é o que lhes move e os mantém na profissão. O som, para o músico, só faz sentido quando compreendido em sua sonoridade.



O trombone é um instrumento único com a sua voz grave que sempre harmoniza com doçura. Mas pode ser muito cômico, basta lembrar os palhaços do circo quando esguicham água e emitem sons estranhos.

É também o instrumento dos anjos.

É verdade. Já notou que nos quadros da Renascença os anjos sempre tocam o trombone?

E ser recebido pelo Pai Eterno ao som de trombones não é inspirador? **(Cena 6, Página 140)**

Em um resumo possível, a sonoridade (o sentido do som) se dá na relação com o músico, “ente cuja essência coincide com a existência” (*Dasein*), em sua lida cotidiana (*Besorgen* – ocupação) com o som e a música. O *Dasein* é a abertura de sentido. É no aberto, na relação com o *Dasein*, que os entes, antes simples dados ou instrumentos, se revelam. O som será somente fenômeno quando o *Dasein* o revelar como sonoridade, pois ele mesmo não tem como se pôr à luz, pois o “pôr à luz” sempre se dará na clareira do aberto do *Dasein*.

2.3 – MIRA GESTORUM – o som e a escuta

Fellini é preciso em sua exposição do ambiente orquestral. Uma entrevista para a televisão com membros de uma orquestra conduz a narrativa do filme. Sempre em *off*, o entrevistador faz perguntas e grande parte do filme é constituído de relatos dos músicos a respeito dos sons, da relação com seus instrumentos e com os demais membros da orquestra e o maestro. Uma conversa entre o violinista e o violoncelista chama atenção para a subjetividade da escuta, as nuances da sonoridade e seus possíveis efeitos.



que cada um ouve o que quer ouvir. O som é um fato subjetivo. Um fá, se tocados por algum instrumento, há quem desmaie de ternura, há quem se irrite muito. O mundo é belo porque é variado! O mundo é belo porque é variado!
de até ser. (**Cena 21, Página 158**)

No envio e na recepção, o som ressoa em um constante relacionar-se consigo. Após suas vibrações percorrerem em ondas o espaço e encontrarem algo em que rebater, retornando e ressoando em sucessivas (re)emissões, nas quais se propaga e se amplia, o emissor recebe o som quase que ao mesmo instante de sua produção. “É talvez no registro sonoro que esta estrutura reflectida se expõe mais manifestamente” (Nancy, 2014, p.21). Não há como pensar o som sem falar da escuta, pois o som faz sentido quando invade ou se endereça ao ouvido, sendo, portanto, “da ordem da participação, da partilha ou do contágio” (Nancy, 2014, p.25).

A carga emocional e política da produção e da escuta do som é apresentada desde o início do filme. Buzinas e sirenes mostram a desorganização natural dos sons

diante de e em confronto com a frágil harmonia musical e política na qual vivem os homens. À época da realização, vale lembrar, Aldo Moro, primeiro-ministro italiano, havia sido sequestrado e morto pelas Brigadas Vermelhas. Ao final do filme, após a destruição da sala de concerto e a desintegração da orquestra pelo desejo dos músicos de libertação das regras que organizam os sons, os músicos se reúnem novamente em torno do maestro, reconhecendo-o como aquele que pode reorganizar os sons e dar sentido a uma classe que não compreende seu lugar na sociedade. O músico de orquestra tem de se relacionar com algum poder organizador do som e, através da produção e da escuta, poder existir como tal. Trata-se de uma ligação que facilmente se corrompe e se rompe, mas que volta a constituir-se de alguma forma em um constante ciclo, pois é necessária. Sonoridades difusas e harmonias se ajustam pela atenção da escuta, divergências políticas são encobertas momentaneamente pela presença da música. Em algum momento, o som produzido pelo conjunto parece justificar qualquer arranjo.

Uma existência para e segundo a escuta, em busca de captar mais a sonoridade do que qualquer mensagem, é a característica base do músico. A atenção constante ao som e a suas variações o leva a desenvolver um “ouvido diferenciado”, especializado. Mozart, Beethoven e Villa-Lobos, separados por séculos e apenas para citar os mais conhecidos, são exemplos a quem a história credita uma escuta dos sons de maneira absoluta. Os três compunham sem a necessidade de um instrumento para conferência. Beethoven compôs sua “Nona Sinfonia” praticamente surdo e Villa-Lobos saía pelas ruas da cidade com o pai que estimulava sua percepção musical para o “reconhecimento de gênero, estilo, caráter e origem de músicas, de notas musicais e ruídos”¹⁷. Por outro lado,

Igor Stravinsky não tem ouvido; não consegue, sem outras indicações, distinguir um sol de um fá sustenido e, se seu toca-discos de repente começasse a transmitir a Sinfonia *Júpiter* em si e não em dó, ele se queixaria do andamento lento, mas provavelmente não do tom.¹⁸

¹⁷ In: Museu Villa-Lobos. <http://museuvillalobos.org.br/villalob/biografi/infancia/index.htm>. Acesso em 7 de fevereiro de 2016.

¹⁸ CRAFT, Robert. **Stravinsky**: crônica de uma amizade. São Paulo: Difel, 2002.



Igor Stravinsky¹⁹

Ter ou não ter ouvido absoluto não é uma questão relevante para definir a qualidade de um músico. Há vantagens e desvantagens para aquele que tem ouvido absoluto assim como para o que tem ouvido relativo. Em geral e inicialmente, algo no som de um instrumento, um grupo ou uma orquestra desperta seu interesse e lhe faz sentido. As famílias de instrumentos oferecem ao músico a opção de escolha entre uma gama enorme de timbres. Instrumentos graves e agudos, de metal, madeira, cordas, sopro ou percussão, permitem inúmeras possibilidades de expressão em uma linguagem não referencial. Os diferentes instrumentos e timbres fazem aparecer diferentes modos de ser da sonoridade enquanto tal. Assim, a música exige que o músico “trabalhe seu ouvido”, apurando a escuta ao longo de sua vida para tornar o estado de escuta seu estado “natural”, maneira de ser para buscar no som elementos harmônicos, melódicos, tímbricos e rítmicos que o situem no ambiente da música.

A escuta espacial do conjunto e aquela direcionada aos colegas próximos do naipe e aos mais distantes são habilidades fundamentais que vão sendo desenvolvidas pelo o músico ao longo de sua carreira em uma orquestra ou conjunto camerístico. O número expressivo e variado de instrumentos que compõem uma orquestra; as características tímbricas de cada um e a sonoridade que cada músico consegue extrair de seu instrumento; a reunião dos instrumentos em napes; e as exigências estilísticas dos diversos períodos da história da música que impõem um determinado tipo de

¹⁹ Foto de 1948 de Irving Penn.

sonoridade ao conjunto são conhecimentos e vivências acumuladas que formam parte da bagagem musical e de vida que cada músico acumula e traz consigo, tornando única e marcante sua contribuição para a interpretação da música e seu resultado final.

“Os ouvidos (como as mãos do cirurgião) também executam operações muito delicadas”, diz Schafer (2011, p.55) ao propor a sua limpeza como “pré-requisito importante a todos os ouvintes e executantes de música”. Esta limpeza se inicia com o reconhecimento da necessidade permitir aos ouvidos a percepção de sons nunca antes notados, sons do ambiente, sons que nós mesmos nele inserimos, sons aparentemente desinteressantes, pois “os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções” (Schafer, 2011, p.55). Em um mundo moderno, onde a poluição sonora é norma e “a paisagem sonora atingiu o ápice da vulgaridade”, Schafer prediz “a surdez universal como a última consequência desse fenômeno” (Schafer, 2011, p.17), caso não se apure o ouvido. Segue dizendo que toda investigação sonora deve ser testada empiricamente, por meio do exame de sons produzidos pela própria pessoa, ou seja, deve-se fazer um contato real com o som musical, pois só se aprende a respeito do som produzindo som, e de música, fazendo música. Eu, como músico, não tenho como desmenti-lo. A paisagem sonora e os excessos não mais eventuais que ela nos impõe têm de fazer parte da consciência de todos e objeto de estudo para músicos e pesquisadores de diversas áreas. O músico, então, da paisagem presente se vale e a música dela surge.

Um estado relaxado e um estado tenso estão associados a cada ordem sensorial – ver e olhar, ouvir e escutar, comer e saborear, tocar e apalpar. Escutar é um estado de atenção. Dar ouvidos é uma intenção, um cuidado, uma curiosidade ou uma inquietude, diz Nancy e, em uma tradição filosófica que teve seu desafio maior na fenomenologia, “aparência ou na manifestação do ser” (2014, p.14), propõe “apurar o ouvido filosófico” (2014, p.13) para não apenas “a figura nua saindo do poço” mostrar-se em si mesma, início do desdobramento da expressão “fenômeno” em Heidegger, mas em um estado de atenção, escutar a ressonância ou “eco dessa figura nua na profundidade” do poço. Assim, sugere nova dimensão para “estar à escuta”, aquela do “ser dado à escuta, formado por ela ou nela, escutando com todo o seu ser” (Nancy, 2014, p.14). Na escuta de um discurso ou dos sinais ou símbolos que surgem quando o

silêncio é interrompido, busca-se um sentido presente para além do som, esquece-se vozes e timbres, procura-se significados. Na escuta da música, o sentido da audição se põe à procura da “cor” do som e de sensações através de uma percepção mais *sensível* do que *sensata*. “Num caso, o som, tendencialmente, desaparece, no outro, o sentido torna-se, tendencialmente, som” (Nancy, 2014, p.18). Ouvir para além do ouvido sensato da compreensão, aquele que procura sentido no som, é deixar o som ressoar a profundidade do próprio sentido. Aqui, o caráter metafísico do som se apresenta e justifica seu lugar de destaque na mitologia e na filosofia, pois, se entender é compreender o sentido das coisas, escutar é estar inclinado para um sentido possível e não imediatamente acessível.

O músico através dos tempos escutou o som, destrinchou sua série harmônica, construiu escalas e estruturas harmônicas, compreendeu e notou os sinais, pulsou em suas frequências. Fez música de forma intuitiva e de forma racional, baseado em modelos e fórmulas. A escuta associada à prática constante da emissão do som faz com que cada músico seja capaz de produzir um som só seu, sua “marca”, “identidade” ou “digital sonora”. Desta forma, mesmo sendo a música marcada por longa tradição, a sua existência só é concreta e estanque no papel da partitura, pois a cada execução se torna única, se constrói e se esvai no tempo. No dia a dia, apesar da técnica que lhe fornece soluções para a execução, o músico lida com som de maneira mais sensível que sensata, tendo-o mais como algo exterior, a alcançar e destrinchar, do que algo seu, resultado de sua aptidão para emití-lo. Assim, há sempre a sensação de que o som e a sonoridade que se deseja devem ser conquistados a cada dia de prática com seu instrumento ou no canto, a cada execução da música.

No ambiente sinfônico, que reúne sob a direção de um maestro dezenas de músicos das mais diversas origens, atravessado por desejos e interferências políticas diversas, cada músico se vê diante de inúmeras exigências técnicas e artísticas para cumprir a programação definida pela direção da orquestra – que, por vezes, foge completamente à sua expectativa e preferência musical. Há, portanto, também uma negociação do músico consigo mesmo para aceitar as imposições da profissão. Apesar disso, acredito ser sempre relativa sua submissão às exigências interpretativas do regente na orquestra sinfônica. Sua contribuição na escuta do conjunto e na emissão

do som são plenas de personalidade, algo que diferencia os conjuntos e as orquestras e tornam rica a experiência musical. Schafer, ao se referir ao timbre, faz uma interessante comparação entre a palidez de um moribundo, morte anunciada e “orquestrada monocromaticamente pelo órgão eletrônico”, e a *joie de vivre* que se expressa através da “formação colorida dos instrumentos na orquestra” (Schafer, 2011, p.64).

No Brasil, o último grande mestre do fagote francês a atuar na OSB foi Noel Devos. Noel foi pesquisado para a minha dissertação de mestrado e me ficou claro como sua identidade artística se confunde com o próprio instrumento, muito em razão dos efeitos estéticos e paixão que o instrumento lhe provoca.

Devos é o único dos três entrevistados que fala da beleza de seu instrumento – “eu achei tão bonito o fagote perto dos outros (risos), que eu ficava impressionado com isso” e da atração que sentiu por seu som. Dos fagotistas que eu vi atuar, Devos é o músico que mais me passou “organicidade” com o instrumento. O fagote parece adaptar-se perfeitamente e fazer parte de seu corpo, pois ele, enquanto toca, não demonstra qualquer tensão nos lábios, ombros, braços ou mãos. No Brasil, Devos é um dos poucos que tocam o fagote francês e é o seu mais importante representante. Sei de sua paixão pelo instrumento, pois ele me falou diversas vezes a razão de tê-lo escolhido e de como ele se identifica com o instrumento. O fagote francês está tão relacionado à sua pessoa que sua neta Tatiana fez um filme com o sugestivo título de **Meu avô, o fagote**, título que, para mim, traduz com perfeição a simbiose que Devos mantém com seu instrumento. “[...] eu fiquei interessado no fagote. Sempre tive uma certa atração para os instrumentos mais graves como violoncelo e tudo isso, mas eu achei o fagote mais humano como diz Stravinsky, o sopro, o instrumento parece mais humano, entende?” (Silveira, 2012, p.127)

A diversidade tímbrica, o colorido alcançado pela combinação de sons, a amplitude nas diferenças da dinâmica e o ambiente harmônico, tudo apenas sugerido pelo compositor, faz com que cada conjunto orquestral seja único e produza um produto único a cada execução. Querer padronizar o som de um conjunto sinfônico para conformá-lo a um determinado tipo de escuta é um erro grosseiro que tem sido recorrente na história recente das orquestras. Morte anunciada ao invés de *joie de vivre*. A crise na Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), que será comentada ao longo do texto, teve entre seus pretextos o de conformar a orquestra a níveis internacionais,

incluindo “adequá-la” a uma sonoridade padrão. Isso descaracterizaria sua identidade sonora construída ao longo de sua existência. Dirigentes e maestros têm feito mudanças nesse sentido, pois se baseiam no sucesso de outros conjuntos sinfônicos, como o de Chicago e de Berlim, mas esquecem da beleza que a variedade tímbrica de cada país produz pode imprimir em suas orquestras.

Algo que pode exemplificar esta padronização excessiva foi o quase desaparecimento do fagote francês das orquestras do mundo, mesmo nas francesas. Noel Devos atuou ininterruptamente por mais de cinquenta anos como primeiro-fagote solista nos quadros da OSB. Era referência e conhecido internacionalmente. Percebe-se que a qualidade artística de Noel Devos e sua determinação na defesa de seu instrumento impuseram sua permanência no conjunto, apesar de pressões ou desejos por uma adequação a um “padrão sonoro internacional” por parte da direção. Através da passagem acima podemos conhecer um pouco de um dos músicos que compõe a orquestra e as pressões que o conjunto pode sofrer para conformar sua sonoridade a outros padrões de som e escuta. Noël Devos frisa acreditar na influência que o comprometimento artístico de um músico pode gerar em toda a orquestra.

Porque a gente é contratado, por exemplo, para, como é que se diz? pra preencher alguma vaga na orquestra. Mas, também, preencher a vaga, mas se comunicar com os outros músicos, certo? Socialmente e artisticamente. Quer dizer, eu acho que, do ponto de vista artístico, o pessoal sempre me respeitou na orquestra. Quer dizer, gostava assim da maneira, ou então o maestro dizia: “olha, olha” [se referindo à maneira de Devos executar certo trecho] e a orquestra faz assim. Então, vai influenciando a maneira, o comportamento artístico, os amigos, se estão gostando disso, porque eu não me acho, não que eu não faça questão, eu me acho normal. [...] É o meu trabalho, e também, da comunicação, da ajuda ao reforço artístico aos colegas. Eu acho normal também, que eles tocam muito bem, não é?. Tem de aplaudir. (Silveira, 2012, p.52)

Fellini explora a questão da sonoridade presente no dia a dia do músico nas palavras de seu clarinetista:



Eu explico. Tocando a clarineta, comecei a viajar pelo mundo e cheguei até o grande Toscanini que me disse: “Bravo, meu jovem, finalmente ouço um belo som de clarineta”. Palavras textuais, sabe? Uma por uma. “Bravo, meu jovem, finalmente ouço um belo som de clarineta”. (Cena 10, Página 144)

Verifica-se que, apesar de subjetiva, a sonoridade que um músico consegue emitir de seu instrumento e sua construção no imaginário do grupo se torna moeda de troca e prestígio no conjunto. O músico, por sua qualidade artística, pode tornar-se referência de sonoridade para toda a orquestra, fazendo com que os demais músicos se adequem a sua sonoridade, e mesmo tornar-se reconhecido entre os ouvintes e frequentadores dos concertos, apesar do pouco destaque visual que um músico de orquestra pode ter quando no meio do conjunto de músicos.

2.4 – FAMULI TUORUM – O som como abertura de sentido

Um piano, quando aberto e tocado por alguém, converte-se naquilo para o que foi criado e deixa momentaneamente de ser apenas mais uma peça do mobiliário, uma estante para fotos e bibelôs, e apresenta-se como um instrumento musical. O seu potencial para a música, que estava oculto, ganha vida quando alguém o revela. Sem a existência do músico, particularmente de sua escuta e atenção ao som, o piano permaneceria condenado para sempre a ser uma simples prateleira para apoiar coisas. O piano estava disponível para a música, esta desvela o seu ser e lhe dá vida. O som produzido nos atinge e pode ser percebido em um leque imenso de nuances de escuta que podemos apenas imaginar, não só em intensidade ou na duração da concentração do ouvinte, como nos detalhes que cada um de nós, à sua maneira, consegue captar no som – seu timbre, sua cor e sua altura – e na música que através dele é feita.



Quando toca a harpa, você sente que existem outras dimensões. Certa vez um menino me perguntou: “para onde vai a música quando você para de tocar?” Só as crianças conseguem fazer essas perguntas. **(Cena 25, Página 172)**

Compreender a proposta de vida daqueles que trabalham com o som é admitir também a impossibilidade de adentrar em regiões do inconsciente do músico em sua lida com o som. Há algo de poderoso que o transporta a dimensões desconhecidas. A harpista de Fellini (Clara Colossimo) tenta explicar a relação com seu instrumento e

com o som que nele produz. Tem na harpa o seu refúgio e, em sua vida, tudo nela se converge.



Eu lhe falo, conto coisas e a harpa me responde. Me transmite sentimentos, fantasias, uma enorme sensação de felicidade e de tristeza ao mesmo tempo. Mas o mais importante, é que me transmite fé. **(Cena 25, Página 172)**

A música ocorre no tempo, começa e acaba, passa. Para onde vai? É uma pergunta interessante. Algo diferente é captado e permanece a cada escuta que o mesmo ouvinte lhe propõe. O músico e o piano, no exemplo sugerido no início desta seção, são entes que se relacionam para produzir um terceiro ente, o som. Ao mesmo tempo em que o piano e o som são instrumentos para que o músico revele a música, podemos pensar piano e músico como instrumentos para que o som aconteça enquanto sonoridade, daí “Heidegger faz uma correspondência com o termo grego (*práxis*) designando o ente que vem ao encontro na ocupação como *instrumento*” (Barreto, 2008, p.4).

Como foi dito anteriormente, o instrumento ganha relevância a partir de sua determinação como “*algo para*” que surge na relação com o Dasein (músico). A essência de qualquer piano, que é a de “*instrumento para*” a música, jamais seria atingida sem que a existência de alguém revele o seu ser e o ser do som (a sonoridade), pois estes são entes não dotados do caráter da pre-sença. O piano será instrumento de música, “*algo para*” a música, quando pressupomos “uma teia relacional com outros instrumentos, constituindo um todo relacional a partir do qual o instrumento ganhará sua determinação” (2008, p.5). O ente (piano) somente será um instrumento de música se houver concomitantemente nesta relação a mão que o toca, a música (escrita, decorada ou improvisada), bem como a banqueteta, luz, janelas, porta, sala. Ou seja, temos somente a disponibilidade de uso do piano na sua relação com o todo e não isoladamente²⁰. Só assim, o piano “ganha sua determinação como ser-para (Um-zu)” (2008, p.5).

²⁰ Este exemplo do piano foi baseado no exemplo da caneta proposto por Barreto na página 5.

Embora o som se dê na lida dos instrumentos na *práxis* do músico, o seu sentido não se reduz à instrumentalidade. O que a sonoridade do som nos faz ver é a possibilidade de, na escuta, se desvelarem diferentes possibilidades de relação com a própria música. Assim, não é a mera reprodução que confere ao músico seu ser (o ser músico), mas o modo como ele se relaciona com o instrumento para produzir música/som. É importante notar que a produção musical acontece em um contexto que se dá para além da música – a época em que foi composta, a cultura vigente, os atravessamentos políticos, sociais e econômicos, tanto no contexto de sua aparição inicial como nas distintas atualizações que se dão a cada execução através do músico e da recepção dos ouvintes. Um exemplo de que a música não é mera reprodução de quem sabe dedilhar um instrumento pode ser visto no modo como excelentes músicos cruzam fronteiras estilísticas, em especial quando já têm longa história e são referência em determinado estilo musical. Altamiro Carrilho, todos conhecem, é um exemplo, ao cruzar a fronteira entre o choro e a música clássica. Altamiro levava todo o seu arcabouço da música popular, o que se manifestava na sua forma de tocar os compositores clássicos.

O desenvolvimento artístico de um músico, aquilo que o permite trilhar um determinado estilo musical, não o capacita imediatamente a percorrer outros caminhos, pois cada estilo tem sua linguagem própria e seu grupo de músicos, orquestra ou conjunto que lhe são referências. A técnica, de maneira ampla, pode ser entendida como um meio para um fim e uma atividade do homem. Seria a concepção instrumental da técnica, “pois estabelecer fins, procurar e usar meios para alcançá-los é uma atividade humana” (Heidegger, 2012, p.11). E, assim, ocorre na atividade do músico em sua relação com seu instrumento e com a música. O domínio da sonoridade e da digitação no instrumento, a busca pelo conhecimento estilístico complementado por estudos de harmonia, improvisação e história da música, tudo pode ser englobado na palavra técnica. Por outro lado, embora correta, a concepção instrumental da técnica é por demasiado limitada. Heidegger pergunta: “supondo, no entanto, que a técnica não seja um simples meio, como fica a vontade de dominá-la?” (2012, p.12) Questão que amplia o horizonte para diferenciar a técnica de sua essência e nos preparar para um

relacionamento livre “capaz de abrir nossa Pre-sença à essência da técnica” (2012, p.11).

Esta proposta será estendida na sessão 3.2, na qual a questão de *tekné, ars*, arte será apresentada e discutida. Nesse momento, buscar a abertura de sentido que o som nos permite a cada vez que se apresenta como ente é compreender a proposta de vida daqueles que com ele trabalham. O leque de nuances sonoras que cada som pode proporcionar, quando produzido por um músico interessado em explorá-lo para transmiti-lo ao público, permite performances inimagináveis e totalmente inovadoras. Jimi Hendrix distorcia o som de sua guitarra e procurava retirar da microfonia, que produzia ao aproximar seu instrumento da caixa de som. Sons até então evitados e não aceitos como música, elementos sonoros que abriam os sentidos a caminhos que levavam a uma “outra percepção”. Wisnik diz que Hendrix, com sua guitarra elétrica (harpa farpada), “distorceu, filtrou, inverteu e reinventou o mundo sonoro, dando a mais lancinante atualidade à força sacrificial do som” (2009, p.48). Hendrix é apenas um dos inúmeros exemplos. Citar nomes, como os de Krzysztof Penderecki, Karlheins Stockhausen, Pierre Schaeffer, Arthur Kampela, Jorge Antunes, Jocy de Oliveira, Hermeto Pascoal, é reconhecer neles músicos-pesquisadores, compositores que manipulam e elaboram o som acústico, eletrônico ou o som sampleado. Sons que podem “ferir os ouvidos” e retiram a música de seu lugar de contemplação para abrir e explorar outras dimensões dos sentidos.

A experiência da música eletroacústica, por exemplo, teve de desenvolver um método de transcrição ou representação gráfica aberto, pois, diz Denise Garcia (2010), “não há uma única mediação visual que reúna todas essas funções [da partitura musical]”; suporte visual que reúna “ambiente de trabalho do compositor para desenvolvimento de suas ideias musicais; “prescrição para a realização musical para os intérpretes” e “objeto de leituras musicológicas” (Garcia, 2010, p.52). A “partitura de escuta” se desenvolveu sem codificação expressa e de forma variada, que vão do desenho manual a programas como o Acousmograph, que realiza um sonograma do som gravado, e aplicativos pra animação. O trabalho do compositor e do músico executante atinge a audição e os demais sentidos, não só pela tendência de agregar elementos visuais às performances, mas porque o som passa a carregar em si

elementos “visuais, sensitivos e olfativos”. O potencial e a disponibilidade do som para a música se efetiva na atenção especial que o músico lhe dá, captando pela escuta suas nuances. “Para onde vai a música quando você pára de tocar?” é uma pergunta talvez sem resposta, pois necessita-se penetrar em regiões do inconsciente e dimensões desconhecidas. Abertura dos sentidos proposta pelo som que não se esgota na escuta.

2.5 – **SOLVI POLLUTI** – a visibilidade e a intenção do som

Sinais complexos de frequências que se superpõem e ondas que interferem umas nas outras: é assim que o som é formado. Por menor que seja, não há espaço que não seja atravessado por todas as direções por feixes de ondas, verdadeiras teias, mar que nos envolve. Ao passar pela matéria, a onda sonora nela inscreve o seu desenho e, sempre em movimento, segue caminho. O som é livre, democrático ou ditatorial, não pede licença, passa e atinge a todos. A magia de seu perfil ondulatório, que nos leva a transcender os limites de nossa consciência e nos une às pessoas à nossa volta e ao nosso grupo, foi reconhecido pelas culturas antigas como elemento transfigurador, daí tido como o próprio “princípio concertante das forças da natureza” (Wisnik, 2009, p. 38), fundamento para pensar a vida como fluxo de uma energia presente e intermitente, teia sonora cuja vibração atinge a todos e pode ser sentida até por pessoas com deficiência auditiva.

O nosso mundo sensível é, em grande parte, o mundo dos sons. Não há dúvida: somos constante e irremediavelmente atravessados por suas frequências. No entanto, nossa razão atual privilegia a presença visual mais que a penetração acústica, talvez em razão da materialidade dos corpos ser identificada primeiramente pela visão e pelo tato, ficando a audição e o olfato como sentidos secundários, mesmo que estes sentidos nos direcionem e estejam sempre em alerta, dia ou noite. Sentimos o cheiro de uma planta ou do mar, de fumaça ou da chuva que o vento vai ainda trazer, ouvimos o som da cachoeira ou o canto do pássaro, muito antes de nossos olhos os avistarem ou nossa pele os sentir. Sabemos que o pão está assando no forno da padaria da esquina logo que o seu cheiro se expande no ar e nos alcança aonde quer que estejamos. Mas, mesmo assim, privilegiamos a captura visual.

Nem sempre foi assim. Uma das evidências dessa mudança pode ser percebida através da religião. Deus, ao longo da história da humanidade, tinha sua palavra transmitida pelas gerações por alguém capaz de escutá-la. O sacerdote, o xamã, o santo, o profeta faziam a ponte entre Deus e a comunidade. “No Ocidente, o ouvido cedeu lugar ao olho, considerado uma das mais importantes fontes de informação desde a Renascença” (Schafer, 2001, p.27). A partir da pintura em perspectiva, Deus, que era, até então, fortemente concebido como som e vibração, tornou-se retratável e começou a ser modelado em nosso imaginário, atuando diretamente na retina dos fiéis e uma nova percepção visual se estabeleceu. Trata-se de uma questão recente na cultura ocidental, fruto do pensamento racionalista que procura diminuir a importância do não visível e do que não tem forma como fontes para nossa experiência cognitiva, diferente das culturas tradicionais em que o mito, e toda magia do invisível que ele carrega, está enraizado no grupo e interiorizado nas pessoas, fazendo surgir uma percepção onírica de mundo que é trazida para o dia a dia da comunidade e origina a forma de pensar em que sonho e realidade se completam.

Jean-Luc Nancy justifica o privilégio do visual, defendendo que, em relação à forma, há maior semelhança entre o visual e o conceitual do que deste com o sonoro que

arrebata a forma. Não a dissolve, alarga-a antes, dá-lhe a amplitude, uma espessura e uma vibração ou uma ondulação que o desenho mais não faz do que aproximar. O visual persiste mesmo no seu desvanecimento, o sonoro aparece e desvanece-se mesmo na sua permanência (2014, p.12).

Mesmo que temporário e de curtíssima duração, o som é a face que se apresenta do invisível e existe fundamentalmente de duas maneiras: como som afinado e como ruído. Afinado é aquele som reconhecido por sua estabilidade, constância e regularidade das frequências que o compõem e definem sua altura. Por outro lado, o barulho ou ruído seria o som produzido por ondas com frequências irregulares, inconstantes e instáveis. O som do mar é chamado por Wisnik de *ruído branco*²¹ por

²¹ Há uma deficiência técnica na definição do Wisnik e do Schafer por não incluir na definição de “ruído branco” que as frequências devem possuir igual intensidade. Mas, a meu ver, as definições apresentadas são suficientes para o desenvolvimento do meu raciocínio sobre o som e o ruído no texto. “White Noise is

produzir ondas com frequências de todas as alturas e com durações oscilantes, o que nos dá a sensação de algo que não conseguimos reproduzir ou agarrar, um longo chiado que escorre como a água e está intimamente ligado a ela. Para melhor compreender, segundo Murray Schafer, este termo foi cunhado a partir da ótica, onde o branco é a cor que contém todas as outras e, por analogia, o

ruído branco seria aquele que contém “a presença de todas as frequências audíveis em um som complexo”, filtrando-o e “eliminando progressivamente as faixas maiores de frequências mais altas e/ou mais baixas, eventualmente vamos chegar ao som puro – o som sinoidal” (2011, p.59).

Na relação com o som, o ruído é aquilo que interfere, é o som indesejável. Ruído é o negativo do som musical, diz Schafer (2011, p.56). Dependendo do contexto, o desembrulhar balas ou o ajeitar-se na poltrona em uma sala de concerto durante um pianíssimo de uma sonata de Debussy, por exemplo, pode (ou parece) adquirir grandes proporções e causar grande constrangimento e incômodo. Portanto, o ruído interfere, perturba. O maestro de Fellini fala da sacralidade da música, do ritual, do medo do erro e do som indesejado:



A música é sempre sacra, cada concerto é uma missa. Lá estávamos nós, encantados. As preocupações esquecidas. Aguardando o primeiro movimento da batuta, éramos uma só coisa, um só alento. Nós e os instrumentos unidos numa força vital. Então, ele dava o sinal. Nada era mais belo que a sua autoridade. Nós estremecíamos à simples idéia de que um erro podia arruinar o doce ritual. Uma grande comoção e uma imensa felicidade. Nós sentíamos que nossa alegria se transmitia ao público que não se movia, ficava imóvel, sem respirar. **(Cena 23, Página 164)**

A distinção entre som e ruído, dosar a quantidade de cada um e negociar com seus timbres, manipulação em verdadeira alquimia, fez surgir uma linguagem não referencial, mas transparente à sua maneira, que traduz “para a nossa escala sensorial,

a complex signal or sound that covers the entire range of audible frequencies, all of which possess equal intensity. White noise is analogous to white light, which contains roughly equal intensities of all frequencies of visible light. A good approximation to white noise is the static that appears between radio stations on the FM band”.

In: <http://global.britannica.com/science/white-noise-acoustics>. Acesso em 08/03/2016.

através das vibrações perceptíveis e organizáveis das camadas de ar e, contando com a ilusão do ouvido, mensagens sutis sobre a intimidade anímica da matéria” (Wisnik, 2009, p.29). Som e ruído, elementos invisíveis e impalpáveis em contínua relação caótica, compõem o som do mundo que as culturas, inicialmente pela via do sagrado, procuraram ordenar para nos proporcionar a sensação de estabilidade no mundo do invisível e nos ligar àquilo que não podemos tocar e compreender. A música iniciou-se na religião e na magia e ainda carrega em si esses elementos, surge no momento em que se extrai um “som ordenado e periódico do meio do turbulento dos ruídos” (Wisnik, 2009, p.27). Essa descrição torna-se clara quando sentimos a organização e a referência que um som ou um barulho nos proporciona quando, por sua periodicidade rítmica ou por se sustentar em uma determinada altura, se apresenta, sobressai e capta a nossa atenção, situando-nos em um nível de percepção diferenciado, deixando-nos atentos, por mais barulhento que seja o local onde estivermos.

Entre os ruídos do mundo, estes sons sobressaem e a partir deles a música começa a se configurar. Há um longo caminho que envolve questões espaciais, religiosas e outras, específicas de cada grupo humano, para a elaboração de sua música, que não é feita de um tipo específico de som, limpo ou belo, mas de sons que carregam a intenção de serem musicais e, assim, diferentes dos sons da natureza, ou seja, culturais. A seleção de alguns sons e o sacrifício de outros, que são “jogados para a grande reserva de ruídos, em favor de outros que despontarão como sons musicais doadores de ordem” (Wisnik, 2009, p. 59), é feita pelos povos de diversas culturas ao longo do tempo e, desta forma, fazem surgir ou realçar nos sons as cores de seus diversos timbres, dando-lhes intensidade e dinâmica, conferindo-lhes ritmo e, no seu encontro com outros sons, criando harmonias. Por fim, com a manipulação dos sons, em verdadeira arquitetura, insere-se nos sons a intenção da música.

O som de uma panela ou um de copo caindo no chão; de uma britadeira perfurando o asfalto; das patas em galope de um cavalo; ou todos aqueles sons que citei no início do texto, a princípio seriam barulhos que nos remeteriam a objetos ou à pessoa que os produziu e, assim, já seria possível “compreender pelo menos o esboço de uma situação, um contexto, senão mesmo um texto” (Nancy, 2014, p.17). Nestes casos, o som/barulho nos remeteria a uma imagem ou, ao menos, a uma ideia de uma

situação. Podemos dar a esses sons outra intenção quando os utilizamos em um contexto musical ou nele interferirmos musicalmente, como fizeram Nino Rota e Fellini na apresentação dos créditos iniciais do filme “Ensaio de Orquestra”.

O som produzido por qualquer instrumento ou voz, como dito, para ser musical carrega a intenção de sê-lo ou de alguma forma ser reconhecido como tal. Assim, o som produzido pelo galope do cavalo, pela britadeira ou a queda de um copo de vidro, ou aqueles que, por qualquer instrumento, os reproduza ou os imite também, quando inseridos em um contexto musical, são sons musicais. A peça *Tacet 4'33"* (1952) de John Cage, que pode ser interpretada por solista ou conjuntos orquestrais diversos, em que o(s) músico(s) faz(em) menção de atacar um acorde ou nota em seu instrumento, mas permanece(m) por mais de quatro minutos na menção de fazer soar as notas sem fazê-lo, o que faz gerar aos poucos uma manifestação ruidosa do público. Isso foge da categoria usual de obra, mas frisa a escuta impossível do silêncio na música do intérprete e a escuta possível do ruído no silêncio esperado da plateia que se torna música. Na verdade, ouve-se “apenas os sons (ruídos) externos à composição em si, a qual é meramente uma cesura prolongada” (Schafer, 2011, p.109). Tudo me leva a pensar que “quanto mais selecionamos os sons para ouvir, mais somos perturbados pelos sinais sonoros que interferem” (Schafer, 2011, p.57). Verdade que traduz o pensamento de Arthur Schopenhauer citado por Schafer (2011, p.57), com o qual concordo, que sugere que a capacidade do homem de conviver com o ruído é inversamente proporcional à sua sensibilidade para a música. Sim, a indiferença à música ou o costume aos ruídos fez o homem inventar a música de fundo, a música de elevador, da sala de espera, da chamada do celular, a não-música, na realidade, um ruído-musical ambiente.



O que entendemos, afinal, por silêncio? O silêncio seria a ausência de frequências audíveis e, portanto, negro. Filtrando todas as frequências e, por fim, o som puro – o som sinoidal – “teremos silêncio - total escuridão auditiva” (Schafer, 2011, p.59). Percebemos, assim, a grande negociação que ocorre. Sons que, em um determinado contexto ou momento histórico, são colocados ao lado dos barulhos, em outro momento, podem ser resgatados e adquirir conotação musical, assim como o silêncio, este apenas possível. Portanto, na minha leitura, é a intenção que confere ao som seu caráter musical e, por essa razão, encontramos maneiras distintas de tratar som e ruído na música dos povos: recortes de tempo (pulso), busca e realce de cores no som (timbre), nuances na afinação das notas musicais (altura), acentos e dinâmicas (intensidade). Intenções rítmicas, melódicas e harmônicas em infinitas combinações colocam os sons em diálogo e exprimem a capacidade dos povos de manipular a onda sonora e criar a sua música. Trata-se de relação dinâmica na qual o ruído é o elemento a ser dosado por ser o causador de interferência e instabilidade na música. A sacralidade da música continua a ser observada, algo que os músicos têm introjetado e que pode ser captado pela exposição do maestro que apresentei acima, talvez por ser a música desde o início um elo de ligação com a força do divino. Percebe-se também como em uma mesma cultura a maior ou menor aceitação de ruído na música varia pelos períodos históricos devido a fatores religiosos, filosóficos e políticos, sempre preponderantes no arranjo e negociação desses dois elementos.

2.6 - LABII REATUM – o som e os ritos musicais

Entoar uma única nota em uníssono; cantar em conjunto e afinar as vozes; encontrar-se na linguagem dos sons “significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo ruído do mundo, um som constante” (Wisnik, 2009, p.27). A sensação de comunhão que a música proporciona é uma experiência imensamente valiosa para o processo de integração pessoal e social. As artes, em particular a dança e a música, têm importante papel na sustentação e no fortalecimento dos grupos sociais e na compreensão das identidades pessoais. A comunicação espiritual e emocional, os movimentos políticos e diversos outros aspectos da vida em sociedade encontram na música uma porta de acesso ou um canal de reverberação. “O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão” (Wisnik, 2009, p.28). A música é arte da comunicação, talvez a mais antiga das artes, pois teve sua origem e “desenvolveu-se a partir dos principais ritmos e vibrações do nosso planeta – dos sons do vento e da água, do ar e do fogo” (Galway, 1987, p.13).

No início destas páginas, ao falar da homenagem a Paul McCartney, comentei como a música estabelece e reforça laços sociais. Em sua passagem pelo Brasil, no século XIX, Jean de Léry vivenciou a força do canto e da dança para comunhão do grupo. Experiência que o marcou e que compartilhou em seu livro:

Essas cerimônias duraram cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscentos selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música. Se, como disse, no início dessa algazarra, me assustei, já agora me mantinha absorto em coro ouvindo os acordes dessa imensa multidão e sobretudo a cadência e o estribilho repetido a cada copla: Hê, He ayre, heyrá, heyrare, heyra, heyre, uêh. E ainda hoje quando recordo essa cena sinto palpitar o coração e parece-me a estar ouvindo.²²

Canções para estimular a coragem na guerra, celebrar a conquista ou lamentar a derrota. Cânticos de louvor às divindades e de crônicas de feitos passados. Música:

²² LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. São Paulo: Martins, 1972, p. 164 e165 (*apud* KIEFER, 1997, p. 10).

forma de magia que pode levar ao transe, poderoso meio de união do grupo. Alguns antropólogos sustentam que a arte é elemento central para a evolução e sobrevivência humana, pois as práticas culturais e artísticas, de maneira original e primária, articulam as identidades coletivas que são fundamentais para formação e sustentação dos grupos sociais. A participação em atividades artísticas coletivas, em especial com música e dança, fortalece os laços sociais e a sensação de pertencimento dos membros da comunidade²³.

A música como utilidade, fixando os ritmos do trabalho coletivo e unindo todos na atividade grupal para torná-la menos árdua; funcional ao embelezar e criar a atmosfera propícia às obrigações rituais, levando o culto religioso para além da experiência e do sentimento subjetivo, antes de ser usada para fruição e simples prazer social. Como as demais artes, a música surgiu como “um auxílio mágico à dominação de um mundo real inexplorado” (Fischer, 1981, p.19) e se situa no centro das nossas experiências mais profundas²⁴. Ao trabalhar com uma dimensão de tempo não linear e lidar com o invisível, a música é capaz de negociar com o contínuo e o descontínuo, o igual e o diverso, atravessando “certas redes defensivas que a consciência e a linguagem (verbal) cristalizada” lhe opõem para tocar “em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo” (Wisnik, 2009, p.28). A música é uma arte à parte, “arte afirmativa”, sinônimo de “afirmação de existência”²⁵.

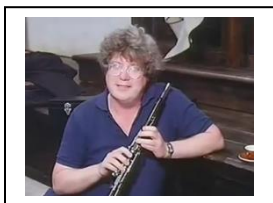
Rosa Dias explica a diferença entre as artes plásticas e a música, do visual e do sonoro, através do pensamento Friederich Nietzsche e seu entendimento dos “impulsos artísticos da natureza” (2008, p.207). Ligados aos deuses Apolo e Dionísio, da tradição grega, os impulsos artísticos emergem através dos sonhos e do estado de embriaguez independente da atuação do artista. O sonho, como imagem ideal do mundo, e a embriaguez que coloca o homem em estado natural, sem máscaras. Deuses antagônicos na mitologia grega, Apolo e Dionísio apresentam maneiras distintas de conceber a vida. Apolo simboliza a medida, a forma perfeita, harmônica e bela, e, por

²³ “Through moving and sounding together in synchrony, people can experience a feeling of oneness with others” (TURINO, 2008, p. 2)

²⁴ “Musical sounds are a powerful human resource, often at the heart of our most profound social occasions and experience”. (Turino, 2008, p. 1).

²⁵ Nietzsche apud Rosa Dias, p. 218.

meio da arte, cria um véu de perfeição através do sonho que ilude a realidade e a torna menos agressiva. Dionísio, deus do fluxo da vida, do êxtase, da fúria sexual e do caos, deus da música que espalha alegria, é festeiro, gosta de vinho e diversão, rompe através da embriaguez e da volúpia os limites e as barreiras da individuação e afirma a realidade e suas contingências longe da ilusão apolínea. A faculdade humana da “imaginação figurativa”, identificada como apolínea, está relacionada ao sonho, estado fisiológico no qual surgem formas, figuras e cenários ideais que permitem ao nosso cérebro reconfigurar sua maneira de lidar com significados e imagens do cotidiano. Esse impulso produz as artes da imagem e parte da poesia. A “potência emocional”, faculdade dionisíaca, se manifesta na linguagem musical e está associada ao sentimento místico de unidade, que é produzido pela embriaguez e nela “rasga-se o véu das ilusões para deixar aparecer uma realidade mais fundamental: a união do homem com a natureza” (Dias, 2008, p.207).



É um instrumento de elevação espiritual, desenvolve, em quem o toca, certos poderes especiais, a visão interior que dá a percepção da cor do som. Eu toco e vejo uma atmosfera dourada, luminosa, da cor do sol. Como um grande resplendor que me cega de beatitude.

É verdade, sabe? Eu também já vi. É como um rastro. **(comenta o violoncelista com um colega em voz baixa)**

Olhe, minhas mãos estão tremendo. Uma experiência sobre-humana. **(Cena 21.a, Página 159)**

Na exposição acima, o oboísta de Fellini traduz em palavras sua elevação espiritual ao fazer soar seu instrumento. Os impulsos artísticos se tornam atividade humana quando o artista, em estado lúdico, dá forma ao sonho e à embriaguez²⁶, não como um copista, mas um imitador do processo com que a natureza cria, transforma e destrói. No estado dionisíaco, o artista, aniquilado e em estado de emoção mística, joga com suas faculdades simbólicas para criar uma linguagem capaz de transformar sua “embriaguez” em arte. Despojado de si, “embriagado”, sem palavras ou imagens, cria um novo mundo simbólico, a música, que não reproduz os fenômenos que caracterizam

²⁶ Nietzsche *apud* Rosa, p. 208. “Para que a arte se torne uma atividade humana, é preciso que o indivíduo dê forma ao sonho e a embriaguez”.

as artes plásticas, mas que é “cópia imediata da vontade, que é uma força que eternamente quer, deseja e aspira” (Dias, 2008, p.207).

Dionisíaca, a música é a voz do querer, acessa a vontade e manifesta a emoção, revela o prazer e a dor do desejo. Centrada na melodia e na harmonia, elementos apontados por Nietzsche como essenciais à música, o inebriante e orgiástico mundo sonoro dionisíaco incorpora traços apolíneos do ritmo e da dinâmica, que dividem o espaço sonoro e, com estes elementos de lucidez, transformam a música essencialmente dionisíaca, que teria apenas as texturas e cores da embriaguez, ao lhe dar métrica e gradação. Invisível e impalpável, construída por sons que aparecem e desaparecem, colorida pela melodia e harmonia, a música necessita do ritmo e da dinâmica para se tornar tangível e adquirir forma. Caso a música fosse primordialmente apolínea, não teria os “elementos básicos que constituem a essência da música: o dinamismo tonal (ou o poder emocional dos tons), o fluxo unitário da melodia e o mundo da harmonia” (Dias, 2008, p.210). Dessa forma, estaria mais próxima das artes plásticas, que reproduz fenômenos e está muito distante de traduzir o querer. “A música ocupa um lugar entre as trevas e a luminosidade da aurora, entre o silêncio e a fala, o lugar do sonho, “entre a obscuridade da vida inconsciente e a clareza das representações intelectuais” (Wisnik, 2009, p.38).

Anterior a Nietzsche, Arthur Schopenhauer viveu o período de transição do classicismo ao romantismo na música. A diferença entre estes períodos está na mudança de foco do compositor, que abandona a música baseada na forma e de caráter universal para desenvolver uma música densa e emotiva, altamente marcada pelos fatos da vida, dramas pessoais, angústias, de caráter individualista e que exprima os sentimentos profundos que nele brotam, universais pelo fato de serem sentimentos humanos. Dessa forma, apesar de a música tentar refletir paixões, alegrias e dramas pessoais, Schopenhauer aponta para sua importância como meio de superação do sofrimento de viver, pois a música não expressa

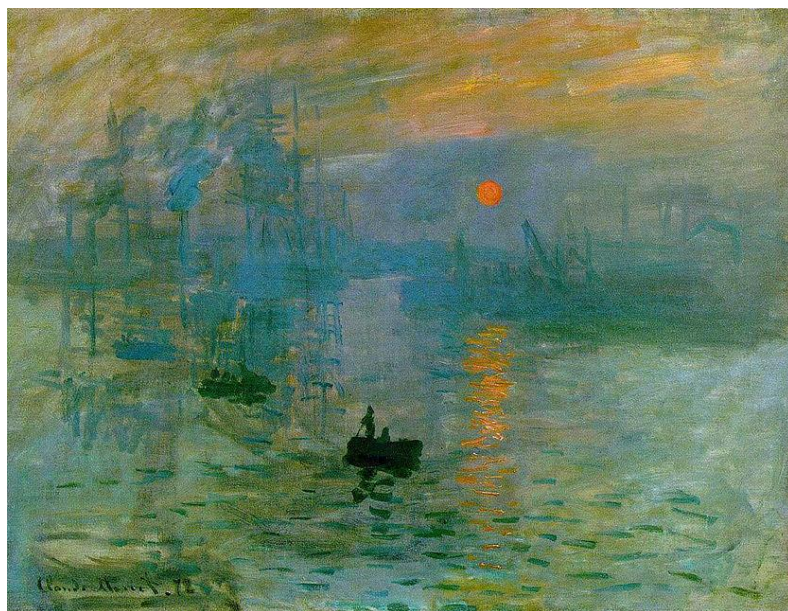
esta ou aquela alegria particular e determinada, esta ou aquela aflição, ou sofrimento, ou horror, ou júbilo, ou prazer, ou ânimo tranquilo, mas A Alegria, A Aflição, O Sofrimento, O Horror, O Júbilo, O Prazer, A

Tranqüilidade de Ânimo mesmo, como que *in abstracto*, o essencial deles, portanto sem os seus motivos²⁷.

A música, portanto, tem maior destaque entre as artes e, para Schopenhauer, “ela não é incluída na pirâmide hierárquica das artes, mas, suprema, paira sobre todas elas” (Barboza, 2001, p.125). Não se trata, assim, de exposição de ideia ou de uma cópia. Sua mensagem vai além de qualquer representação e atua no mais íntimo e profundo do homem, trazendo-lhe sentimentos essenciais e sem motivação real, sendo sentida, mais do que compreendida, como uma linguagem de clareza universal. A música é linguagem direta, não é representação que exija um sujeito, mas desperta facilmente nossa fantasia que transforma em imagem a audição, permitindo a fruição abstrata das mais variadas paixões sem que a vontade seja atingida, diz Jair Barboza (2001), ao interpretar o pensamento Schopenhauer. Esclarece que Schopenhauer tem como projeto a “compreensão daquilo que tem sua realidade para além do fenômeno” (Barboza, 2001, p.9). No caso, a metafísica do belo “investiga a essência íntima da beleza, tanto em relação ao sujeito, que possui a sensação do belo, quanto em relação ao objeto, que a ocasiona” (Barboza, 2001, p.10).

Para compreender a importância das artes em sua filosofia, e particularmente da música, Schopenhauer parte do pressuposto de que, na vida, o prazer é apenas um momento de ausência de dor – esta, provocada pela vontade, que não deixa o homem satisfazer-se de forma plena, pois sempre estará desejando algo. Então, “toda genuína vivência do belo é momento beatífico, de iluminação” (Barboza, 2001, p.10). Assim, a contemplação artística desinteressada afastará a vontade e, por consequência, o sofrimento e a dor.

²⁷ Schopenhauer *apud* Barboza, 2008, p. 126.



“Impressão: nascer do sol”, de Claude Monet (1872).

No período de sua vida, a música, que ia se transformando em romântica, ocupava, no meio das demais artes, lugar de destaque em se tratando de fantasia, linguagem direta em íntima relação com a essência das coisas que harmoniza e, ao associar-se a uma imagem ou cena, desvenda o seu sentido mais secreto. A partir do Impressionismo, a pintura aproxima-se da música ao valorizar contornos aproximados, sombras coloridas e luminosas, o instantâneo e os efeitos óticos, e sugere à música novos elementos e atmosfera para os compositores. As artes plásticas passaram a atingir o espectador em um ponto mais interior, como a música já o fazia, e criaram um espaço de mútua influência que perdura até nossos dias. A música, que transforma ou induz a imagem em forma de audição, tem, ao seu lado, as artes plásticas que sugerem música em suas formas. Talvez tenha sido sempre assim. As catedrais góticas estimularam as intrincadas construções polifônicas da Idade Média, mas, neste caso, tratava-se de uma influência em relação à estrutura formal ato de compor.

As artes plásticas do final do século XIX e início do XX abriram outros canais de comunicação com a música, fazendo Paul Klee traçar um paralelismo entre essas duas expressões artísticas e propor uma teoria da forma baseada em compassos e tempo musical, com suas subdivisões, ritmo e modulações de sons e cores, linhas melódicas em íntima ligação com a linha do desenho. Paul Klee era músico e pintor. Nesse

período de exacerbação da individualidade e valorização da figura do artista romântico, as orquestras crescem de tamanho e nasce o mito do maestro. O conflito maestro/músico ocorre mais pelo desejo da sociedade de enxergar no maestro a encarnação do poder do que por necessidade musical, pois, no momento da performance pública, algo inexplicável acontece e o espaço do confronto é ocupado pelo do rito musical.

A música é espaço de reflexão por excelência para a filosofia. A desejo de tocar em conjunto, a magia da comunhão musical e os impulsos artísticos que cada músico carrega consigo, por vezes extremamente individualista, criam dualidades que deixam o músico em eterno conflito. Diversas passagens do filme apresentam a dicotomia entre o individual e o coletivo, e o músico, sem refletir, se deixa sucumbir para, depois, como em uma espiral infinita e ainda sem refletir sobre sua função social, sucumbir novamente à estrutura que o reprime. Essa espiral é demonstrada por Fellini ao final do filme. Após a destruição do teatro (espaço de culto musical) e de todas as relações humanas que ali ocorriam, os músicos, que gritavam palavras de ordem contra o maestro e de descontentamento com a profissão:



Orquestra, terror, quem toca é traidor.
Orquestra, terror, à morte o diretor.
Orquestra, terror, quem toca é traidor.
Orquestra, terror, à morte o diretor.
Metrônomo. Metrônomo. Eis o novo maestro.
O prazo terminou, o maestro se acabou. O prazo terminou, o maestro se acabou. Viva o metrônomo. Metrônomo, metrônomo, músico autônomo. Metrônomo, metrônomo, músico autônomo. Metrônomo, metrônomo, músico autônomo. Músico, finalmente serás livre e consciente. Músico, finalmente serás livre e consciente. Não ao metrônomo. Nós decidiremos a música, o ritmo, as cadências. Acabou-se o tempo de tocar música da qual não gostamos, nós que a tocamos, queremos criá-la e regê-la. É proibido reger. Não queremos ninguém nos regendo. **(Cena 25, Página 173)**

Os músicos, então, se reúnem em torno do maestro e buscam nele a possibilidade de reencontro com a música. A música não é a da desejada libertação, mas a que permite organizar o caos instalado, o caos da não-música, da música de cada um, e uma nova submissão em torno do poder parece ser a única possibilidade de convivência daquelas pessoas/músicos tão diversas. O maestro diz: “As notas nos salvam. A música nos salva. Agarrem-se às notas. Sigam as notas, uma após a outra como minhas mãos as forem indicando” (Cena 27, Página 182). Posteriormente, quando os músicos se encontram novamente em comunhão através da música, o maestro se permite apresentar seu lado ainda mais ditatorial, fruto do sistema que retira a magia da profissão, em especial nos ensaios, e tenta tornar instrumentos, os músicos.



2.7 - SANCTE IOANNES – o som entre o real e o lúdico

O filósofo Evgen Bavcar desenvolve um trabalho excepcional de fotografia que, para mim, pareceu impossível (absurdo?) ser realizado por uma pessoa com deficiência visual. Bavcar é e se diz ser cego, não suportando a ideia da definição “deficiência visual”, segundo ele (2000), cegueira e deficiência visual são coisas diferentes. Concordo. Ele não tem qualquer deficiência. Ele é cego. Suas fotos revelam conhecimento e paixão e me fizeram pensar sobre a (suposta) impossibilidade de relacionar som e imagem, algo com que sempre me confronto. Bavcar, filósofo, estuda a relação do verbo com a imagem, para ele inseparáveis, “uma vez que a imagem condiciona o texto e vice-versa. Ou por outra, logo que nós não dispomos mais de imagens, é o verbo quem nos fornece novas possibilidades” (Bavcar, 2000, p.9).

No mundo dos sons musicais, quando se toca uma música, não surgem imagens que sejam minimamente comuns a um grupo de pessoas. A música não é descritiva, como dito acima, não é referencial. As imagens possíveis são aquelas com as quais a música está diretamente associada, seja ligada à cena de um filme ou a todo o enredo do filme, percorrendo-o como *leit motif*, por exemplo. Mesmo no poema sinfônico, cujo apogeu ocorreu no século XIX, as imagens que venham a surgir estão relacionadas diretamente ao poema ou à obra literária em que se baseou o compositor que traduziu em sons a(s) emoção(ões) que o texto nele provoca, pois, com a música, ele não consegue descrever suas imagens. Assim, no mundo que privilegia o visual, a música apresentaria desvantagens em relação às demais artes, pois não há como apresentar na música instrumental correspondências inequívocas entre som e imagem.

Na ressonância, no envio e na recepção, os sons não carregam signos para a nossa compreensão *sensata*, relacionam-se em si e carregam significados de outra ordem, da ordem do *sensível*. Aqui, posso me aproximar do filósofo cego, a sensação que o som provoca é de algo entre a imagem e a intuição, e é assim que imagino que Bavcar tem em sua mente as imagens das fotos que revela, mas não pode ver. Suas fotos são sonoras. Para fotografar sua sobrinha correndo no campo, ele pediu para que ela usasse um sino cujo som o ajudaria a localizá-la. Ele diz no documentário “Janela

da Alma”: “na verdade, fotografei o sininho, mas este não pode ser visto. Trata-se, então, de uma fotografia do invisível”²⁸.



Fotografia do documentário “Janela da Alma”

Os músicos, por sua vez, trabalham com sons que não podem ser vistos, apenas a audição os capta. Maurice Halbwachs, no livro *A Memória Coletiva* (1990), diz que eles ouvem os sons e procuram compará-los a noções essencialmente sonoras, relacionando-os entre si em modelos puramente auditivos e situando-os em discursos musicais. Acrescento que, além de relacionar os sons a modelos mentais e a discursos musicais, a música é ambiente das intenções e emoções, daí não haver modelos puramente auditivos e discursos musicais fechados nos quais o músico possa se basear. Alguma outra sensação os direciona.

Durante seus anos de estudos, o músico procura tornar algo que, inicialmente, não se vê e não tem forma, em algo “palpável” e “visível” – claro, em outra dimensão. Ao encostar seus lábios no bocal de seu instrumento, ou os dedos e o arco, extensão de sua mão e braço, nas cordas de um violino, o músico aos poucos vai desenvolvendo a percepção do som que vai produzir e, em milésimos de segundos, faz os ajustes necessários para que o som soe o mais próximo possível de seu desejo. Ele antecipa o

²⁸ JARDIN, João e CARVALHO, Walter. **Janela da alma**. Em <https://youtu.be/eG2jaYa9JfM> . Acesso em 07 de janeiro de 2017.

som. Antecipando o som ainda no silêncio, ele não o ouve, vê ou toca, mas o sente de alguma outra forma.

A reflexão de Bavcar sobre a relação verbo-imagem me parece impossível de ser transposta para o mundo dos sons se não procurarmos nos ajustar a uma nova ordem sensorial, sensível à escuta. Para ele,

não podemos conceber uma arqueologia da luz sem considerar a escuridão, e sem elucidar o fato de que a imagem não é apenas alguma coisa da ordem do visual, mas pressupõe a imagem de obscuridade ou das trevas (Bavcar, 2000, p.10).

Poderíamos dizer, a partir de suas palavras, que o som musical seria o “lugar em que surge uma gênese primeira da imagem”? O “espaço do invisível”? Ou que “o artista (aqui, o músico) é sobretudo o mediador entre as trevas do verbo, [...], e a evidência concreta da imagem, tal como realizada na arte através de um ou outro suporte material”? Seria possível traçar uma relação entre o som e a imagem em uma articulação próxima à da relação verbo e imagem sugerida por Bavcar?

Nietzsche diz ser a música uma “arte afirmativa” e passa a criticar Richard Wagner quando este lhe nega sua natureza e vida para submetê-la a questões psicológica e morais e torná-la “serva da dramaturgia” (Dias, 2008, p.218). Sim, as artes se influenciam mutuamente, mas não se deve associar diretamente, no nível do sensível, a música a qualquer arte cujo suporte seja concreto e palpável. Sabores e odores lhes são mais próximos. A música poderia, então, ser comparada à arte da culinária ou à fabricação de perfumes, cujos produtos são de difícil definição quando postos em palavras por quem os sente ou saboreia. A diferença sublinhada por Nietzsche entre a música apolínea e a música dionisíaca, agora, se torna clara. Ao se musicar uma poesia ou uma obra da literatura, a palavra (o verbo, segundo Bavcar) está muito próxima à imagem e à forma, tornando a música apenas veículo, instrumento de divulgação da letra, apolínea. Apesar de todo potencial harmônico e melódico empregado, a música, neste caso, serve para sublinhar e realçar a poesia. Mesmo assim, como disse Schopenhauer, a música desvenda a essência das coisas que harmoniza e o seu sentido mais secreto. Sem prosa ou poesia em que se basear, a

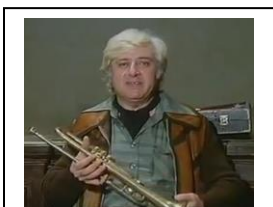
música instrumental é a música dionisiaca. Não referencial e, por isso, capaz de atingir esferas sensoriais que nenhuma outra arte é capaz, pois única como cada arte o é.

E ao som? Haveria, em oposição, o silêncio total? Também já antecipei que, mesmo no silêncio de um local preparado para não penetrar qualquer som, o ouvido iria aos poucos procurar e escutar o som do coração, do sangue que flui nas veias, dos movimentos involuntários de diversos órgãos ou do movimento da mastigação e da respiração. Abstraindo, sem ser radical, há o silêncio possível, aquele em que nenhum som é relevante para tirar-nos de nossos pensamentos e concentração.

Wisnik diz

que a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal”, ou seja, “não há som sem pausa [...]. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso pareça, permeado de silêncio (2009, p.18).

Portanto, na relação aqui proposta, som e silêncio seriam complementares ou, mais que complementares, seriam uma única coisa. O som e o silêncio se relacionam com sensações e intuições, não com imagens. Assim, o mais próximo que me aproximo de Bavarcar nesta reflexão e o mais longe que consigo vislumbrar na relação do som com a imagem, é de alguma “sensação de imagem” que o som musical provoca ao chegar “ao espaço do invisível, este do verbo (som e silêncio), e à noite que precede o dia das figuras conhecíveis (sensações)” (2000, p.10).



O trompete é um instrumento apaixonante, formidável. Não falo de suas possibilidades instrumentais, que são milagrosas. Com o trompete pode-se fazer tantas acrobacias musicais. O extraordinário é que este instrumento permite exprimir nosso íntimo. É mais forte na alegria, na tristeza, no silêncio.

Para mim, o trompete é uma espécie de passaporte para alcançar outra dimensão. Quem toca o trompete, entende o que eu digo. É um estado de plenitude, onde tudo é mais intenso, mais exagerado, e somos tantos a tocar o trompete, todos juntos. **(Cena 11, Página 144)**

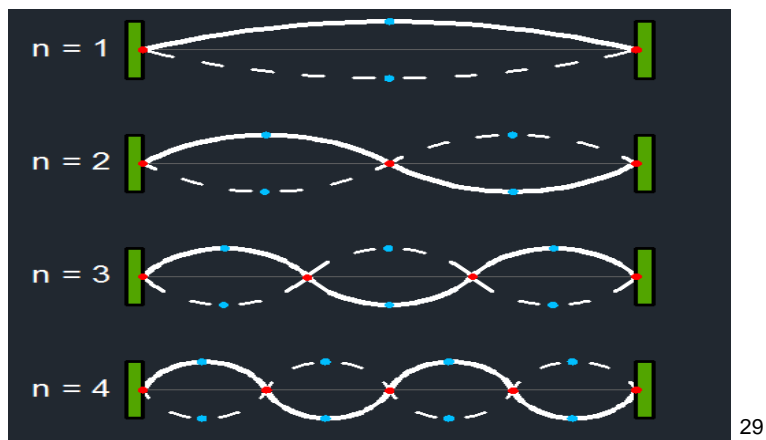
A leitura de Walter Benjamin me permite falar do espiritual que, para mim, é a consciência do indivíduo ter em si um universo só seu que se expande constantemente com suas experiências sensoriais. A música é uma linguagem que permite acessar e

transmitir um universo de experiências espirituais e sentir sensações de difícil tradução. Veio-me à mente a abertura de “Romeu e Julieta”, de Tchaikovsky, onde os trompetes e demais metais têm participação ativa na hora do duelo, verdadeiras espadas sonoras, afiadas. Cortes sonoros que me causam uma espécie de calafrio. A suspensão dos meus batimentos cardíacos é o mais próximo que eu consigo exprimir sobre aquilo que eu sentia ao tocar ou ouvir algumas das passagens dessa música. Sensações não transmissíveis em palavras e que as palavras e imagens não são capazes de produzir.

Fellini, através de seu trompetista, nos revela a possibilidade de expressão do nosso íntimo pelo som do instrumento e como as sensações – alegria, tristeza e silêncio – são por ele potencializadas, mais intensas e exageradas, fazendo o músico alcançar, em estado de plenitude, outra dimensão. Como Bavarcar, que fotografa o que lhe é invisível e, por vezes, se utiliza da única coisa capaz de revelá-lo para si, como o som do sininho, o músico se utiliza também do som, não para tornar visível, mas para tocar o que é e deve permanecer invisível em nós.

2.8 – **SUBDOMINANTE** – as relações no som em si e na escala

A escuta atenta do som por músicos de todos os tempos permitiu a percepção de que cada som melódico carrega em si uma série de outros sons. A chamada *série harmônica* é um fenômeno físico/acústico no qual a vibração de um som em uma determinada frequência fundamental faz ressoar “internamente outras frequências que são seus múltiplos, frequências progressivamente mais rápidas” (Wisnik, 2009, p.59), ou seja, a partir da nota/frequência inicial são produzidas outras notas mais agudas, incorporadas à nota base que, juntas, compõem cada som que ouvimos. “Cada som já é uma formação harmônica implícita, um acorde oculto” (Wisnik, 2009, p.60). A série harmônica, e as relações intervalares que ela contém, é o paradigma natural que as culturas utilizaram para a organização das escalas e, conseqüentemente, de sua música.



29

A partir das notas internas que compõem cada som e dos intervalos³⁰ que formam entre si, as escalas foram surgindo como fruto de arranjos dos sons que compõem cada nota. Podemos imaginar a corda de um violão ou de um violino que soa diferente e mais aguda a cada vez que é repartida ou encurtada quando a pressionamos junto ao braço do instrumento. Se a repartirmos em uma determinada proporção e ordem, teremos as notas que compõem cada som e chegaremos ao caráter numérico da série harmônica, conhecido e estudado desde a Grécia de Pitágoras. Wisnik explica: “se temos um som melódico emitido pela vibração de uma corda inteira, o primeiro harmônico (a oitava) resultará da vibração de $1/2$ da corda, o segundo harmônico de $2/3$, o terceiro de $3/4$, o quarto de $4/5$, o quinto de $5/6$ ”³¹, e assim por diante. Então, intervalos de oitava, quinta, quarta, terça maior, terça menor, segundas maiores e menores soam conjuntamente, sendo que os primeiros harmônicos se destacam mais, quando uma nota fundamental é tocada em qualquer instrumento.

Os primeiros harmônicos formam intervalos maiores (oitava, quinta e quarta), consonantes e mais facilmente audíveis. Progressivamente, os intervalos da série harmônica ficam menores (terças e segundas), mais dissonantes e de difícil audição. Cada intervalo, separadamente, tem características próprias, culturais, mas faz-se

²⁹ Figura que representa o comportamento da onda estacionária com duas extremidades fixas. A nota fundamental

($n = 1$) e os três primeiros harmônicos.

³⁰ Intervalo é a distância que separa dois sons melódicos.

³¹ Wisnik, p. 62. Desde a Grécia antiga as propriedades do som ao estudadas. Pitágoras, no Ocidente, foi o primeiro a apontar o caráter numérico das frequências sonoras. Para maiores informações, sugiro a leitura do capítulo “Introdução à Música”.

importante conhecê-las. Na música ocidental, não me arrisco a generalizar, a oitava, que em relação à nota fundamental tem o dobro do número de vibrações, ou seja, trata-se da mesma nota mais aguda, é um intervalo considerado neutro, sem valor dinâmico e afetivo. A quinta e a quarta, intervalos que somados formam a oitava, trazem dinamismo, diferença e movimento na relação com a nota fundamental. Na música tonal, os intervalos de terça, maiores e menores, definem, quando em relação com a nota fundamental, o modo da escala e atribuem-lhe cores afetivas e sentimentais. Um intervalo importante por sua dissonância e forte instabilidade, o trítone que divide a oitava ao meio, mereceu atenção especial dos compositores, em especial na Idade Média e Renascença, e sua inserção e resolução faz parte da dinâmica da música até hoje.

Interessante o pensamento sustentado por Jacques Chailley de que

a música do Ocidente se desenvolve ao longo da série harmônica, incorporando a cada fase um novo patamar que, incluído como dissonância ou como consonância parcial num período, torna-se consonância no momento seguinte³².

Assim, os intervalos da série harmônica são gradativamente admitidos na música e incorporados aos acordes – inicialmente, como dissonância para, depois, os poucos, o ouvido se habituar, amenizando suas tensões. Wisnik, com clareza, explica:

a energia que move o processo de expansão das alturas, na sua marcha evolutiva, advém da queima periódica de intervalos portadores de certo grau de tensão, sacado da série harmônica, e que perdem, pelo uso, o seu efeito tensionante, passando, então, para o território das consonâncias, com a entrada consecutiva de seu sucessor (2009, p.116).

A escala de cinco notas, pentatônica, modal, é encontrada em todos os continentes e foi formada a partir de intervalos de quintas sucessivas. Se tomarmos a sequência de quintas³³, dó-sol sol-ré ré-lá e lá-mi, e a ordenarmos em forma de escala,

³² Chailley *apud* Wisnik, 2009, p. 116.

³³ O intervalo de quinta é obtido a partir de uma nota qualquer seguindo na escala ascendente ou descendente até a alcançar a quinta nota inferior ou superior. Assim, tendo as notas dó-ré-mi-fá-

teremos dó-ré-mi-sol-lá, base da música modal, em que cada uma das cinco notas pode ser ponto de referência para as demais notas,

pois a circularidade está inserida na sua própria estrutura: nela, cada nota pode ser indiferentemente o princípio, o fim ou o meio de um motivo melódico, todas podem estar num ponto qualquer do caminho (como nota de passagem), ou então soar já como nota final, que encerra e conclui o motivo. (Wisnik, 2009, p.79)

Outro exemplo: se pegarmos estas mesmas notas e as dispormos a partir da nota *lá* – ou seja, *lá-dó-ré-mi-sol* – e acrescentarmos uma nota entre o *ré* e o *mi*, o *ré* suspenso, teremos a escala de *lá* menor blues, *lá-dó-ré-ré#-mi-sol*, sendo o *ré#* a “blue note”, nota dissonante característica da escala empregada no blues, no jazz³⁴ e no rock para composição e improviso. Por ser resultado de relações intervalares consonantes de quintas que induzem ao movimento, a escala pentatônica surgiu de forma espontânea no meio de povos de todo o planeta. Por outro lado, as características tímbricas de cada som são resultado da capacidade do instrumento ou da voz de realçar as notas da série harmônica do som que produz. São marcantes na música étnica as texturas produzidas por timbres vocais anasalados, extremamente agudos ou graves, multifônicos vocais ou instrumentais, em uma trama que demonstra a curiosidade humana em relação ao som e as possibilidades infinitas de produzir suas variações tímbricas. A música modal está presente na cultura dos povos de todo o planeta. Diferentes entre si, cada povo guarda características em sua música que a torna única e de fácil identificação entre as demais.

A distinção entre música modal e música tonal é importante para compreendermos, grosso modo, a música que se faz no mundo. As notas da escala modal circulam em torno de um eixo harmônico fixo, a tônica, que, como o solo imóvel, sustenta a circulação das outras notas movimentadas por ritmos que rebatem “com suas acentuações deslocadas os tempos e os contratempos do pulso” (Wisnik, 2009, p.113). As escalas modais, tradicionalmente, são associadas a rituais e lhes são atribuídos poderes terapêuticos. O caráter estático e não evolutivo da música modal

sol-lá-si-dó dispostas em escala, partindo da nota dó, a quinta superior será sempre a nota sol, e a quinta inferior ao dó será sempre a nota fá.

³⁴ Dave Brubeck compôs “Take Five” sobre uma escala de blues como esta.

está associado justamente ao poder mágico e funcional que as sociedades tradicionais conferem à música e a suas escalas, não admitindo o som sem significação. A tradição árabe e indiana codificou minuciosamente suas músicas em função dos inúmeros matizes encontrados nas escalas. Na música oriental, a oitava é dividida em até vinte e quatro intervalos desiguais, o que dá origem a escalas em maior número que as encontradas no ocidente. A música do Oriente, as músicas étnicas de todos os continentes, a música peruana e, no Brasil, a música feita no nordeste, mesmo utilizando instrumentos temperados, como o piano ou o acordeom, são exemplos, entre inúmeros outros, de utilização de escalas modais que conferem à música de uma região marcas características e desempenha o papel de manter viva a tradição.

A escala base da música europeia³⁵, a diatônica de sete notas, se diferencia da modal, cujo arquétipo entre as diversas escalas existentes, “dotado de considerável universalidade” (Wisnik, 2009, p.78), é a escala pentatônica, o que faz que a relação entre suas notas seja um paradigma de fácil reconhecimento. A presença de mais duas notas faz com que a escala heptatônica traga em sua formação intervalos tensos, dissonantes, que a enriquecem, mas também desestabilizam. Assim, esses intervalos precisaram ser compreendidos e utilizados gradativamente ao longo de séculos pelos compositores para poderem ser aceitos na música ocidental. A música, desta forma, foi se configurando através de movimentos cadenciais de tensão e repouso, resultado da incorporação gradativa de intervalos cada vez mais dissonantes que exigiam resolução. O sistema de afinação na música ocidental também foi modificado, ou seja, as nuances microtonais que ajustam a relação frequencial que caracteriza um determinado intervalo foram eliminadas, as diferenças mínimas, mas de grande poder expressivo, desapareceram e “o espaço de uma oitava passa a ser dividido em doze semitons rigorosamente iguais” (Wisnik, 2009, p.93). Este sistema – chamado de “temperado” e que tem como marco o “Cravo bem temperado”³⁶, composto no início do século XVIII

³⁵ Refiro-me à escala diatônica da música europeia que foi se configurando a partir de Bach, presente também na música popular e clássica da sociedade dita moderna, sem esquecer que a música tradicional, tanto na Europa quanto nas Américas, nunca deixou de utilizar a escala pentatônica e modal.

³⁶ Obra composta em dois volumes entre os anos de 1722 e 1744. Por sua importância, foi chamado por Hans Von Büllow de “Velho Testamento da Música” (Carpeaux, 1977, p.84).

por Johann Sebastian Bach – é resultado do desenvolvimento da música ocidental que foi se direcionando ao longo dos séculos para o tonalismo.

“Instaurado o novo quadro sonoro, a antiga crença no poder dos modos passou a ser considerada mera superstição pela Europa ilustrada e racionalista” (Wisnik, 2009, p.93). A passagem do sistema modal para o tonal na Europa acompanha a “transição secular do mundo feudal ao capitalista e participa, assim, da própria constituição da ideia moderna como progresso” (Wisnik, 2009, p.113). A racionalidade criou a música tonal e a tornou intrinsecamente diferente da modal que era caracterizada pela circularidade e por escalas coloridas pelo microtonalismo.

Do canto-chão gregoriano à música contemporânea, som e ruído (que também engloba a tensão provocada pela dissonância dos intervalos melódicos) tiveram diferentes tratamentos pela cultura musical europeia desde o século VII. Como a língua que, com poucos fonemas, constrói infinitas palavras e, delas, frases, as melodias existentes são compostas por um número reduzido de notas, cujo conjunto mínimo é chamado de escala, “com a diferença de que a música passa diretamente da ordem dos sons para a das frases” (Wisnik, 2009, p.71), sem passar pela ordem das palavras. As frases musicais, como as gramaticais, precisam fazer sentido e não ferir as expectativas do ouvinte – ou, ao menos, não ferir demasiadamente algumas regras culturais em um determinado contexto histórico.

Gadamer continua e lembra que Rousseau enaltecia a inocência e a pureza simples da natureza, corrigindo Kant que “fundou o princípio da moralidade na autonomia da razão ética, que é igual para todos” (Gadamer, 1983, p. 12). Aqui, neste ponto, fica evidente a manipulação dos sons da natureza por regras culturais. A música, em particular, e as demais artes passam a ser cultuadas pela sociedade burguesa em razão da separação da organização técnica da vida, da civilização, da arte – ligada à cultura e a algo interior. A arte, por seu valor estético, não é mais funcional. Em pretensão tom apolítico e olhar desinteressado, como queria Schopenhauer, a arte se torna uma espécie de “redenção dos aspectos terríveis da vontade cega que penetra e domina toda a natureza” (Gadamer, 1983, p.9).

2.9 – DOMINANTE – a arquitetura sonora do Ocidente

A cultura grega foi fundamental para a evolução do teatro, literatura, artes plásticas e filosofia no Ocidente. Na evolução da música europeia, sua importância é indireta. Apenas recentemente, no final do século XX, pesquisas realizadas foram capazes de descobrir e esclarecer a notação musical que se fazia na Grécia Antiga. Até o imperador Constantino ter instituído o cristianismo como religião oficial do Império Romano no século IV, a Igreja Católica crescia na clandestinidade. Sua liturgia e cânticos não tinham unidade, pois “los jefes de comunidades eran libres de improvisar en muchos casos, lo cual motivo diferencias entre las Iglesias locales, e incluso muchas herejías” (Corbin, 1976, p.86). Com o cantochão, música antiga melhor documentada da tradição ocidental³⁷, o Papa Gregório I (590-604) unificou o canto litúrgico da Igreja Romana que, então, já dominava na Europa e devia ser a voz da Igreja. Acredita-se que suas melodias guardavam “fragmentos dos hinos cantados nos templos gregos e dos salmos que acompanhavam o culto no Templo de Jerusalém” (Carpeaux, 1977, p.15), influenciadas pelos cantos das sinagogas, visto ter o cristianismo surgido como um ramo do judaísmo, apesar de que “no lo podemos considerar como un herdero directo del repertorio de la sinagoga. Innumerables influencias modificaron su aspecto musical” (Corbin, 1976, p.83), pois os cânticos também foram influenciados pelos diversos dialetos das comunidade que compunham o Império Romano.

A transmissão da música era oral, fruto de tradição comum a judeus e cristãos, posteriormente a muçulmanos, de decorar seus textos e livros sagrados com o uso da música. Rezas e evangelhos eram recitados em fórmulas musicais, que assinalavam a pontuação e acentos através da entoação, e a alternância do canto do pregador e participação da congregação da Missa evitavam a interpretação individual ao “dar objetividade às palavras que podiam muito facilmente cair no sentimento subjetivo” (Raynor, 1981, p.26).

Este canto não fazia parte de uma corrente musical, não era uma invenção artística, mas a reprodução da música recebida de gerações anteriores, fiel a um

³⁷ A notação musical teve início no século IV, bastante rudimentar até que no século IX, quando Aureliano de Reomé confronta teoria e prática e escreve o primeiro tratado de música.

“prototipo al que son atribuidas virtudes de eficacia altamente respetable. No debe cambiarse ni una sola nota” (Corbin, 1976, p.85). Como música de culto e ritual, não admitia improvisos e erros que pudessem invalidar a celebração. Assim, não é difícil compreender o porquê de não haver espaço para dissonâncias e suas resoluções, então entendidas como bárbaras e contrárias à contemplação interior. Na liturgia medieval, os “diabolus in musica” – contidos nos ritmos dançantes, nos timbres múltiplos e nos intervalos de quarta aumentada ou quinta diminuta, o trítono – deveriam ser recalcados e a melodia gregoriana, subordinada totalmente ao texto, cantada sempre em uníssono, independentemente do número de integrantes do coro, com movimentação rítmica simples como em um imenso recitativo. Proibições eram impostas pela Igreja para que a música exaltasse a perfeição divina através de sons e intervalos harmônicos. Música para se dirigir a Deus, música que “pertence, histórica como teologicamente, a um outro mundo: é a música dos céus e de um passado imensamente remoto”, diz Otto Maria Carpeaux (1977, p.16).

A presença da Igreja Católica como força religiosa, política e militar, que ditou as regras de conduta na Europa e em suas colônias até a Revolução Francesa do século XVIII, justifica que apenas essa instituição “possuía os recursos e meios intelectuais para o ensino que possibilitou não apenas a notação de melodias, mas também a codificação de técnicas e algumas normas de estilo” (Raynor, 1981, p.26). Os documentos que permitem compreender a fase inicial da música europeia com maior precisão são provenientes dos registros feitos pela Igreja, detentora dos meios de codificação e notação por toda a Idade Média. Os mais antigos documentos levam ao canto gregoriano (cantochoão) como ponto de partida, referência inaugural da história da música ocidental que caminha para a música barroca e clássico-romântica dos séculos XVII a XIX, seguindo pelo XX com a música neoclássica e moderna. O Coral Gregoriano, como conhecemos, mantido pela Ordem dos Beneditinos³⁸, é atribuído a Johannes Diaconus, que viveu no século IX, e os cânticos, ainda entoados, são “a mais antiga música ainda em uso” (Carpeaux, 1977, p.16). A essa música religiosa – sem

³⁸ Os monges do Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro mantém a tradição em suas liturgias.

dissonância e conflito de vozes, serva da filosofia e sem finalidade em si³⁹, homófona que procurava a ligação com o divino – aos poucos se incorpora elementos da música secular.

Registros feitos por volta do ano 1000 demonstram o interesse dos musicistas eclesiásticos por instrumentos, ritmos ligeiros de danças populares. A polifonia em cânone cantado em até seis vozes pelo povo, documentada em manuscrito do século XIII, também começa atravessar o muro que separava a música do culto da música popular. A “força subversiva” vem, portanto, da canção popular e à homofonia do canto Gregoriano misturam-se gradativamente, em polifonias, “os barulhos animados das músicas populares, suas percussões, cantos e danças, que nunca se calaram na história humana” (Wisnik, 2009, p.41). A interpenetração das músicas permitiu a difusão do conhecimento musical da época e possibilita, atualmente, o estudo das técnicas e estilos da música secular em fins da Idade das Trevas, justamente pelas codificações e registros realizados, então, pelos músicos da Igreja Romana.

Os trovadores da Idade Média, cujas canções foram preservadas em manuscritos espanhóis, franceses e alemães, foram fundamentais na circulação e divulgação da música pelos países da Europa. Os poetas, autores das canções, eram nobres, vassalos feudais, soldados poetas e clérigos, cujo talento colocava “el poeta plebeyo al nivel del señor, y las nobles damas probaban el arte de las *coblas* o de la canción” (Machabey, 1976, p.93). O canto Gregoriano, considerado o marco inicial da tradição musical ocidental, sintomaticamente, “zerada” pelo canto litúrgico católico, no plano das manifestações rítmicas pulsantes e das diferenciações timbrísticas” (Wisnik, 2009, p.41), gradativamente, começa a negociar com a polifonia, o que gera problemas técnicos que precisam ser trabalhados pelos compositores para serem aceitos pela Igreja. Uma nova fase inicia-se na música medieval, verdadeira aventura musical, que sobrepõe linhas melódicas à base monódica do canto Gregoriano. Inicialmente, o canto litúrgico passou a ser acompanhado por uma segunda voz, chamada de “organal”, em intervalos de quarta descendente e em total dependência da primeira voz, sem

³⁹ Corbin, 1976, p. 84. “La música no es más que <<la sierva de la filosofía>>, una de las disciplinas que forman el pensamiento; no es una finalidad em si”.

diversidade rítmica – verdadeiros blocos sonoros rudimentares que podem ser explicados pelo sistema, ainda deficiente de notação musical ou por um início de experimentação sob rígida observação da Igreja. Neste ponto, começamos a sentir que a elaboração da música, mesmo rudimentar – na realidade, uma diafonia – já era obra de um estudioso da música de seu tempo, provavelmente um monge, mas ainda incógnito.

A *Ars Antiqua* é a música que surge a partir do século XI e experimenta maior liberdade, acompanhando o crescimento das cidades, a fundação das Universidades e os demais movimentos artísticos e filosóficos da época. Traz movimentação e direcionamento diferentes à segunda voz e alguma ornamentação com notas mais breves. A polifonia se elabora e torna-se extremamente complexa em número de vozes e construção, pois o período polifônico é longo, atravessa o século IX até o século XVI como a principal forma composicional. Nos séculos XIII e XIV, com a *Ars Nova* e um novo sistema de notação que permitia distinguir a duração das notas, pôde-se diversificar o movimento melódico das vozes. Nesse ponto, foram elaboradas, com precisão matemática, regras de contrapontos pelo Bispo Philippus de Vitry e outros teóricos para “coordenar várias vozes diferentes sem ferir as exigências do ouvido por dissonâncias mais ásperas” (Carpeaux, 1977, p.18).

A chamada música antiga, que engloba toda a Idade Média e a música dos séculos XV e XVI⁴⁰, tem seus maiores nomes entre os mestres “flamengos”, músicos da região da Bélgica e do norte da França, que constituíam o Ducado de Borgonha, então uma região altamente desenvolvida e com grandes nomes na pintura e na arquitetura. Há influência da arquitetura gótica e da pintura na produção musical de mestres como Guillaume Dufay (c. 1400-1474) e Johannes Ockeghem (c. 1430-1495), mestres de coro das catedrais da região. “A ciência contrapontística dos mestres <flamengos> constrói catedrais sonoras, de complexidade sem par em qualquer época posterior” (Carpeaux, 1977, p.20). Os compositores começam a ganhar notoriedade e a música, com este nível de elaboração, já não admite amadores, mas pessoas dedicadas

⁴⁰ Carpeaux critica, pois os primeiros historiadores da música na época do romantismo, “nessa perspectiva confundem-se a Idade Média, a Renascença e parte do Barroco. Mas, na verdade, a Idade Média propriamente dita já não faz parte da grande época na qual predomina a polifonia vocal”. (1977, p. 19)

exclusivamente ao estudo das regras composicionais dos requintados contrapontos e, aos gênios como Josquin Des Près (c. 1450-1521), sua manipulação e superação. As vozes do coro são escritas com independência, o que dá horizontalidade à música, dificuldade de compreensão solucionada pela execução por músicos profissionais. A superposição melódica exige

regulagem, em cada ponto do percurso, dos acordes e desacordes entre os intervalos, as tramas das consonâncias e dissonâncias, o que equivale a dizer o acerto “vertical” das notas simultâneas com vistas à produção de tensões e repousos que definem seu valor harmônico. (Wisnik, 2009, p.118)

Lentamente, a música vai se tornando vertical e a questão da harmonia emerge, levando ao sistema tonal – que é definido com clareza no início século XVIII com Johann Sebastian Bach, ao final do período Barroco. No Classicismo, o jogo dominante/tônica, tensão/repouso foi exaustivamente usado e, no Romantismo, a resolução da dissonância em um acorde estável era adiada como forma de provocar toda uma gama de sensações que a expectativa de resolução pode causar no ouvinte. Por outro lado, no século XX, com o “ouvido” já acostumado às longas expectativas de resolução da dissonância e mesmo sua não resolução, ocorre a valorização do ruído na música ocidental como elemento de estética contemporânea, utilizado com claras intenções políticas pelos compositores.

Os sons musicais; a paleta de “cores” possíveis retirada dos acordes e de seus encadeamentos; o ritmo e suas variações, combinações e movimentos que podem sugerir “cores afetivas e sentimentais” ou soar “como um erro que quer ser corrigido por igualamento”⁴¹, são arranjos sonoros que, ao longo da história, demonstram a negociação da música com consonâncias e defasagens, pulsos instáveis e estáveis, sons em atrito com o ruído em dosagem regulada pelas culturas, relação dinâmica que lida com fatores políticos e religiosos.

⁴¹ WISNIK CITA, RESPECTIVAMENTE, OS INTERVALOS DE TERÇAS MAIORES E MENORES E O INTERVALO DE SEGUNDA MENOR (2009, P. 64 E 65)

2.10 - **TÔNICA** – música, um conceito possível

A intenção deste capítulo era me envolver e envolver o leitor com o mundo dos sons, conhecer a suíte (ou dança) com eles construída e, após uma cadência subdominante/dominante, resolver este capítulo na tônica, nota fundamental, formulando um conceito de música. Falei de som e, ao abordá-lo de diferentes ângulos, procurei elementos para compreendê-lo e saber como e por que ele nos atinge, desde sempre, de forma tão profunda e significativa. Segui um caminho que me levou na configuração das escalas e, em poucas linhas, tracei a evolução da música erudita ocidental (europeia), sublinhando sua constante negociação com o som e o ruído através dos séculos. Utilizei a palavra música próxima à sua compreensão mais imediata, disponível em dicionários, nos quais ela é conceituada como a arte da ordenação rítmica dos sons no tempo, elaborada com intuito estético. É um conceito simples. Nossa sociedade já a distanciou de sua função mágico-social inicial, mas a música jamais deixou de induzir uma atmosfera de magia e ter função social, mesmo que ao longo dos séculos os apresentasse em doses variáveis. Hoje, para mim, não há a possibilidade de rotular ou hierarquizar a música que se faz no mundo.

A Filarmônica de Viena, que toca uma sinfonia de Gustav Mahler no Musikverein; um trio pé de serra que canta baiões de Luiz Gonzaga em um forró em chão de terra batida no Juazeiro; um canto indígena em um ritual na aldeia no Xingu são experiências únicas e valiosas que carregam a essência da música como encantamento e magia. A forma de cantar e revelar a gama de timbres e nuances que a voz é capaz de produzir; a enorme quantidade de instrumentos feitos de todo tipo de material que emitem sons diferenciados por suas “cores”; as escalas criadas e utilizadas ao longo de séculos são elementos que nos permitem reconhecer a capacidade que todos os povos têm de fazer sua música, um estilo ou um período da história da música. A evolução, ou modificação, na música ocorre pela coexistência e recíproca interpenetração da música popular com a música erudita. Impossível ser diferente, pois a música não cabe em uma moldura, é som que atravessa paredes e invade os ouvidos sem pedir permissão. Daí, músicas extremamente elaboradas surgirem dos mais variados redutos e, conceituar a música de culta, clássica, étnica,

erudita, popular, exótica, torna-se problemático e limitador. Adjetivos carregam significados que podem reduzir ou exacerbar o valor de uma música. O uso de rótulos ajuda apenas para apontar que as músicas provêm de fontes diferentes da sociedade e se transmitem, em geral, de maneiras diversas. Por terem cada qual seu valor intrínseco e reconhecido pelo músico, se atravessam constantemente e se influenciam mutuamente.

La habituación a estas músicas exóticas es tal que en la actualidad ya no se duda en presentarlas al público en su total desnudez, desprovistas de cualquier arreglo o armonización; tampoco se duda en admitir que la música de ciertas sociedades rurales, al mismo tiempo que permanece como fuente de inspiración para los compositores occidentales, puede poseer paralelamente su propia existencia y su correspondiente valor. (Marcel-Dubois, 1976, p.8).

Grosso modo, a música é uma coisa só. Não existe nem o folclore nem a música erudita. É uma coisa só. É um fenômeno acústico. Um fenômeno que foi organizado de diversas maneiras. A música oriental tem uma organização completamente diferente da nossa [...]. Agora, a rigor, a música é uma organização dessa barulheira que está aí, que a gente faz, dos bichos, as árvores, que os rios fazem, o mar, essa barulheira toda. Daí, desde o homem pré-histórico, o homem das cavernas, foi se formando. Aí quando chegam as civilizações muito organizadas, a civilização grega, eles sistematizam, eles hierarquizam essa barulheira toda em alturas definidas. O lá é um número tal de freqüências, o mi é um número tal de freqüências, o si bemol é um número tal de freqüências. Antes ninguém pensava nisso. Mas os gregos sistematizaram isso de tal maneira organizado no que chamavam modos, são escalas [...], mas tudo foi inventado. Não é que a música seja isso. Isso foi inventado. Poderia ser [exemplifica com sons aleatórios em diversas alturas]. Poderia ser isso também, e até pode ser em uma tribo indígena isso aí. A música tal com a entendemos e a herdamos da cultura afro, indiana, européia [...]. Tinha um filósofo greco-romano, Boésio, ele dizia que quem inventou a música foi Pitágoras. Interessante. Porque o Pitágoras foi realmente o líder dessa sistematização da música. Então, a música é uma organização de sons, altissimamente erudita, nada de popular. Altissimamente erudita. É dela que deriva o popular. O grande teórico francês, Vincent d'Indy, professor do século XIX pro XX, [...] dizia claramente, "a música popular é música erudita adaptada às necessidades do povo". O Bartok que foi um dos maiores compositores do século XX, que tinha muita preocupação e amor pelo folclore da terra dele, fez uma pesquisa exaustiva, [...] comprou um gravador, andou pela Bulgária, Hungria, România, gravando tudo, pesquisando o que era aquele folclore, de onde vinha tudo aquilo. E sabe de onde vinha tudo aquilo? Da altíssima aristocracia.

Não existe uma arte natural do povo. A arte do povo provém da alta cultura.⁴²

A música, antes de ser arte, era funcional, utilizada para “incentivar o trabalho, para despertar o espírito patriótico, para provocar o instinto da disputa e da luta” (Medaglia, 2008, p.9). As missas a cinco vozes de Palestrina, cantadas na Capela Sistina, eram belas e inebriantes, sua sonoridade cristalina encantava a ponto de preocupar as autoridades da Igreja com a possibilidade de o conteúdo religioso dos textos passar despercebido aos fiéis. A música poderia também ser definida como um instrumento/arte para enfeitiçar, induzindo “o homem a todos os tipos de manifestação e sensações da alma” (Medaglia, 2008, p.9). Havia um deslizamento constante entre as diversas funções que a música possui, apenas “com a chegada da Renascença, o som foi elevado à categoria de ‘arte’ [...] tratado como objeto de pura beleza, de encantamento ‘abstrato’, estabelecendo uma relação direta com nossa alma e emoção” (Medaglia, 2008, p.9), ou seja, reconhecer a música como arte é algo recente na história da humanidade. A música é sempre mais do que conseguimos exprimir e, quando conseguimos defini-la, definimos apenas alguns de seus aspectos. Como arte, permite que obras como a de John Cage, *4'33 Tacet*, que propõe quatro minutos e trinta segundos de silêncio possível aos músicos e ao público, se insira na categoria de música. Nesse e em outros casos, cada vez mais, a obra de arte vai se tornando aberta e ambígua. Umberto Eco diz que a arte

tende a sugerir não um mundo de valores ordenados e unívoco, mas um leque de significados, um campo de possibilidades, e para chegar a isto requer-se cada vez mais uma intervenção activa, uma escolha operativa por parte do leitor ou do espectador.⁴³

O conceito de música tem de ser revisto constantemente para incluir novas formas de lidar com som, ruído e silêncio.

⁴² Gilberto Mendes em entrevista para “Ácidos Trópicos – uma livre criação sobre a obra de Gilberto Mendes”. Em: <http://youtu.be/MBLmk3Cljvk>. Acesso em 30/07/2016.

⁴³ Eco (1972, p. 273) *apud* Luis Melo Campos.



Então, o que deseja saber? Se a música é parte do mundo? Eu pergunto, a música existe? Não! Então o mundo não existe mais. Só sobraram os hábitos. [...]. Que sentido tem a música nos dias de hoje? O senhor pensa que os aqui vêm sabem o que é a música? Eles só acham que estão mais inteligentes porque sentem uma agitação no ventre e isso parece importante. Com Beethoven, eles se tornam cavaleiros, cavalgando contra o inimigo. Eles quase se levantam e correm pra fora. [...]. Então, dizemos assim, a música é o mundo. Quando conduzo sintome o dono do mundo, sinto-me como um rei. [...] Lembro que na primeira vez que subi ao pódio minha maior impressão foi o silêncio diante de mim. Dou o sinal inicial e para a minha grande emoção vejo que o som da orquestra está ligado à minha batuta. Sua voz nascia da minha mão, que quebrava seu silêncio e a devolvia a ele. E essa voz se erguia como as ondas do mar quando eu levantava o braço como a asa de um pássaro e se afastava até silenciar quando eu o abaixava. [...], lembro-me de Koplensky, meu grande mestre, na época eu era seu primeiro violino. Quando ele subia ao pódio, o silêncio era absoluto. Ele olhava em torno, com uma expressão ausente, mas nós sabíamos que já conhecia cada linha da partitura. Ele era a própria música. E nós o seguíamos felizes, trêmulos para cumprir o rito de transubstanciação, para mudar vinho em sangue e pão em carne. [...]. A música é sempre sacra, cada concerto é uma missa. Lá estávamos nós, encantados. As preocupações esquecidas. Aguardando o primeiro movimento da batuta, éramos uma só coisa, um só alento. Nós e os instrumentos unidos numa força vital. Então, ele dava o sinal. Nada era mais belo que a sua autoridade. Nós estremecíamos à simples idéia de que um erro podia arruinar o doce ritual. Uma grande comoção e uma imensa felicidade. Nós sentíamos que nossa alegria se transmitia ao público que não se movia, ficava imóvel, sem respirar. Nunca olhávamos o maestro. Não era necessário. Ele estava lá, nós sabíamos, nós sentíamos. Ele estava dentro de nós. Havia tanto amor entre nós e o maestro. **(Cena 23, Página 162)**

Tentar obter um conceito de música daqueles que com ela convivem diária e profissionalmente é ainda mais complicado. Pedi para os meus entrevistados, à época da pesquisa para a minha dissertação de mestrado, que definissem *música* para mim. Todos diziam saber o que era música, mas não conseguiam exprimir em palavras e, para não me deixar sem resposta, resumiam dizendo que a música é a arte de combinar sons. Não é raro pedir para um músico conceituar música e ele não saber como. Todos têm dificuldades em conceituá-la. Viver na música como vivem José Botelho, Noel Devos e Odette Ernest Dias⁴⁴ – todos com mais de oitenta e cinco anos, apenas para citar nomes de peso no ambiente musical brasileiro que ainda atuam e têm

⁴⁴ Estes três músicos foram estudados por mim e são centrais na minha dissertação de mestrado.

ao menos setenta e cinco anos de atividade contínua de estudo, ensino e atuação musical – e não saber definir claramente o que é música é muito curioso.

Para os músicos, a música extrapola em muito qualquer definição que se possa registrar em um dicionário. A música é emoção e física, força e suavidade, penetrante e superficial, tudo e nada. Sem fronteiras ou muros que a contenha, a música é uma linguagem

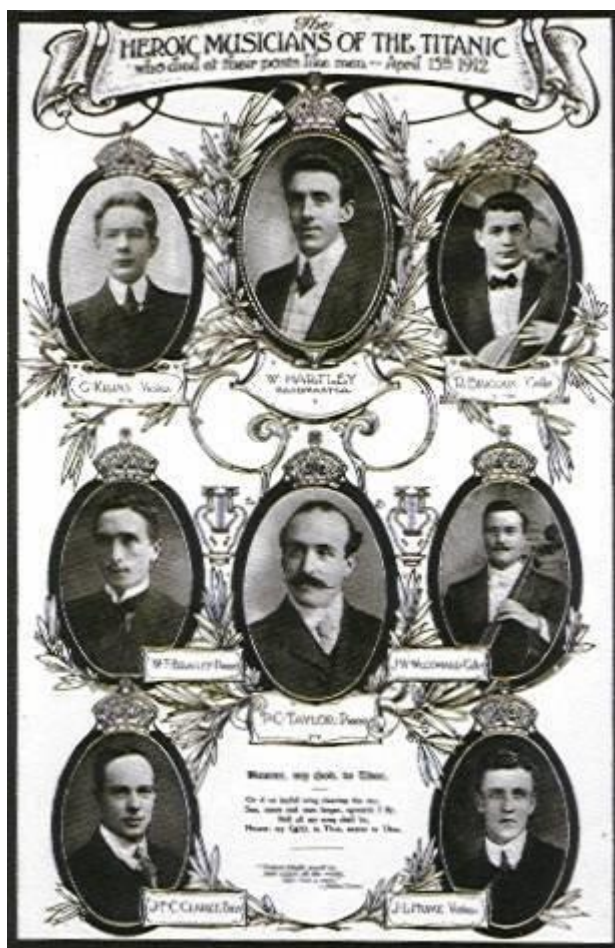
em que se percebe o horizonte de um sentido que, no entanto, não se discrimina em signos isolados, mas que só se intui como uma globalidade em perpétuo recuo, não verbal, intraduzível, mas, à sua maneira, transparente. (Wisnik, 2009, p.30).

O maestro de Fellini a entende como algo que surge da ligação de sua batuta com a orquestra. Diferentemente dos músicos que têm contato físico com seus instrumentos e utilizam sua potência muscular e pulmonar para produzir o som, o maestro tem o domínio, enquanto no pódio, de fazer nascer do silêncio a música e fazê-la retornar ao silêncio com movimento de suas mãos.

Assim, cabe-me apenas buscar uma definição um pouco mais elaborada, capaz de estimular aqueles que não têm a música como atividade principal e meio de vida a pensar a música de forma mais profunda – tarefa difícil, pois, como dito, é quase impossível obter essa definição, mesmo de músicos. A música poderia ser conceituada como a arte de combinar sons em estruturas melódicas e rítmicas em que se percebe um sentido, este intraduzível em palavras. É um conceito permanentemente aberto.

3. SOCIEDADE DE MÚSICOS⁴⁵

O mundo está em crise e o país à deriva, mas a Música tem o condão de tornar mais suaves os nossos pesadelos – assim como fez Wallace Hartley, regente da orquestra do transatlântico Titanic, que não parou a valsa enquanto o navio afundava. (Dourado, 1999, p.13).



Músicos integrantes da orquestra do Titanic⁴⁶.

Em todas as sociedades, épocas e lugares, a música e os músicos estão presentes. Os sons musicais são recursos humanos poderosos e integram os membros do grupo social através dos ritos, festividades, cerimônias, no trabalho coletivo, na

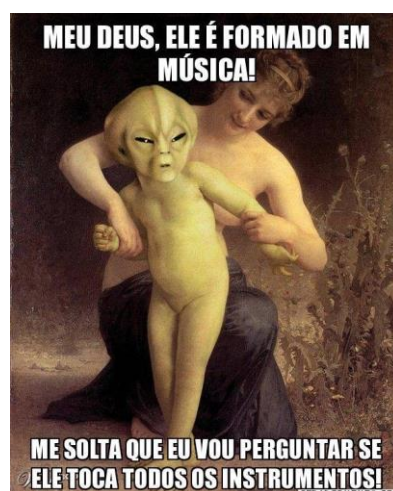
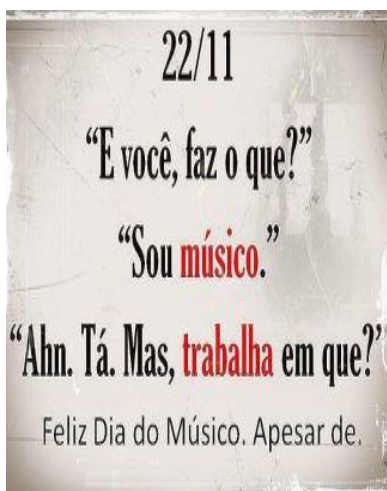
⁴⁵ “Sociedade dos Músicos”, expressão utilizada por Maurice Halbwachs (1990, p.161-187) no texto “A memória coletiva dos músicos”.

⁴⁶ Wallace Hartley (regente), Roger Marie Bricoux (cello), Theodore Ronald Brailey (piano), John Wesley Woodward (cello), John Frederick Preston Clarke (contrabaixo e viola), John Law Hume (violino), Percy Cornelius Taylor (piano) e Georges Alexandre Krins (violino).

guerra, estando "no centro das nossas ocasiões sociais e experiências mais profundas"⁴⁷. A música, desde sempre, é uma força de união, avassaladora, presente no pacto com o grupo. Thomas Turino diz que Gregory Bateson

notes that the arts are a special form of communication that has an integrative function – integrating and uniting the members of social groups but also integrating individuals selves, and selves with the world⁴⁸.

Atualmente, em especial na sociedade moderna urbana, a música está associada a lazer, sendo um produto de consumo. Sua função de formação e sustentação dos grupos sociais, fundamental para a sobrevivência dos grupamentos humanos e articuladora da identidade coletiva, está aparentemente associada às sociedades tradicionais. Digo aparentemente, pois sua função e presença na origem e manutenção dos laços sociais, ainda hoje, se realiza em qualquer sociedade. No entanto, apesar de sua importância, mesmo se considerada apenas produto de consumo e diversão na sociedade moderna, o trabalho do músico é pouco compreendido. Há até quem não reconheça como trabalho a atividade do músico. Essa noção falseada da realidade impregna também os próprios músicos.



⁴⁷ “Musical sounds are a powerful human resource, often at the heart of our most profound social occasions and experience” (Turino, 2008, p.1).

⁴⁸ TURINO, 2008, p. 3. Em tradução livre: “Ele percebe que as artes são uma forma especial de comunicação que têm uma função integrativa – integrando e unindo membros de um grupo social, mas também integrando a própria pessoa, e ela com o mundo”.

“A música não se justifica apenas pelo prazer que proporciona; ela nos ajuda a satisfazer diferentes necessidades e maneiras de sermos humanos” (Silveira, 2012, p.34). Apesar da afirmação de Adorno, que enxerga a música e as demais artes como forças humanas que criam e fortalecem nossa humanidade, não há hoje consciência minimamente construída sobre sua função social, mesmo entre músicos profissionais. Diferentemente da maioria das profissões, em que a pessoa direciona seus estudos a partir da idade adulta para adquirir o conhecimento que lhe permita atuar na medicina, arquitetura, direito, magistério, engenharia etc., o músico elege a música e não a profissão – em geral, desde muito jovem, antes de ter consciência da música como atividade profissional. Assim, sua relação fundamental é com a música, formando desde o início uma relação ética com seu desenvolvimento musical, antes de atentar para seu desenvolvimento profissional, se é que este processo pode ser desvinculado.

Theodor Adorno nos diz que

mesmo quando advoga por alguma causa, a música, ensimesmada, fala, sobretudo, de si mesma: ‘Ainda que a música possa efetivamente apregoar algo, permanece duvidoso, porém, para que e contra quem ela toma a palavra’” (Adorno, 2011, p.31)

A música, portanto, apresenta desvantagem em relação às demais artes e profissões, pois “buscar na música correspondências unilaterais e, sobretudo, inequívocas entre produto artístico e ideologia traduz-se como tarefa frustrada e infecunda”⁴⁹. Durante séculos, o elemento intelectual inerente à concepção e à execução da obra de arte não foi reconhecido. O trabalho do artista era associado à atividade meramente manual ou lúdica, podendo estar aí a origem da confusão na avaliação da profissão e em julgamentos precipitados de toda ordem que os músicos observam durante a vida profissional.

A atividade do músico, portanto, é ambígua. Em outras palavras, “o músico é um suspeito” (Silveira, 2012, p.33). Como me disse Odette Ernest Dias⁵⁰, durante uma entrevista para minha pesquisa de mestrado, sua atividade está associada ao prazer e

⁴⁹ Flo MENEZES *apud* ADORNO (2009:31)

⁵⁰ Marie Therésé Odette Ernest Dias é flautista, pesquisadora e professora aposentada da Universidade de Brasília (UnB).

o prazer associado ao pecado. O músico, portanto, habita ambiente de sons sem clara definição ideológica e sua profissão é facilmente associada ao lazer, divertimento e ludicidade, o que leva o próprio músico a não (re)conhecer sua importância fundamental na sociedade.

Afinal, o que desperta o interesse por música e por sua execução? O que há de especial em produzir um som através de um instrumento? O que leva o músico, aluno ou profissional, a isolar-se para estudar por horas seu instrumento, colocando a música como ponto central de sua vida, frequentando concertos, ouvindo música, comprando o melhor instrumento e material possível, disponibilizando seu tempo livre, de lazer, também para a música? Logo cedo, percebemos que cada etapa superada para o domínio técnico do instrumento, cada música aprendida, é logo substituída por outra e pelo desejo de mais domínio e conhecimento. São diversos os caminhos que levam alguém a adquirir conhecimento musical e tornar-se profissional em uma orquestra sinfônica. Percursos variados, constante caminhada que leva cada músico, à sua maneira, a abrir seus sentidos e permitir a vinda à luz do ser do som, que anteriormente chamei de sonoridade, criando uma relação ética com seu som, instrumento e com a música e, sempre através do som, desenvolvendo as habilidades técnicas necessárias para o ofício e a construção da sua identidade musical.

Fellini apresenta seus músicos. Entre ansiosos, autoritários, românticos, fúteis, politizados, todos mantêm relação intensa com seus instrumentos:

A pianista fútil e sedutora:



“O piano é como um rei no trono, não se move”. Cecco que disse isso. “É preciso andar até ele, inclinar-se, aproximar a banquetta. É uma fera mitológica”. Também são palavras dele. “Na verdade, ele é ameaçador. Uma sala com um piano é a sala dele. Ele é um instrumento da realeza”.
(Cena 4, Página 138)

A flautista ensandecida:



Pois ela não amansa as feras selvagens? E Apolo, não despertava os mortos com a flauta?
Quanta conversa!
É um instrumento de feitiçaria solar e lunar.

Não vai dizer que todos os flautistas são loucos?

Sim, é verdade, dizem isso. Quiçá que de tanto soprar o vento acaba indo para o cérebro dos pobres flautistas? Na verdade, todos esperam que façamos algo estranho. Não sei por quê? **(Cena 5, Página 139)**

O trombonista ativista, revolucionário:



O trombone é um instrumento único com a sua voz grave que sempre harmoniza com doçura. Mas pode ser muito cômico, basta lembrar os palhaços do circo quando esguicham água e emitem sons estranhos.

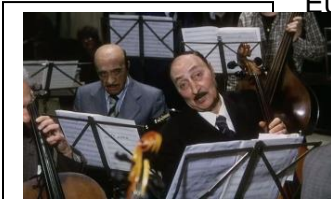
É também o instrumento dos anjos.

É verdade. Já notou que nos quadros da Renascença os anjos sempre tocam o trombone?

E ser recebido pelo Pai Eterno ao som de trombones não é inspirador?

Para mim, a voz do trombone é a voz de uma criatura solitária, gosto de ouvi-la à beira-mar, no inverno, quando não há ninguém. **(Cena 6, Página 139)**

O violoncelista sedutor:

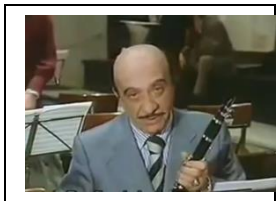


Eu diria que o violoncelo se parece com o amigo ideal. Sim, o amigo verdadeiro. Discreto, fiel. O que o violino não é. O violino pode seduzi-lo, fasciná-lo, mas o engana. É feminino.

Porque para nós o instrumento mais viril da orquestra é o violino.

Mas voltando ao violoncelo, só digo que é um instrumento que nunca te trairá. Uma vez que ele o escolha, será sempre seu companheiro. **(Cena 9, Página 142)**

O clarinetista orgulhoso:



Sim, lógico. A clarineta. Bem, a clarineta me tirou da neblina da minha cidade, Gasoldo no Vale do Pó. Do final de agosto até abril do ano seguinte, não se vê a cidade, ela desaparece. Desaparece o campanário, a escola,...

E daí? O que...

Eu explico. Tocando a clarineta, comecei a viajar pelo mundo e cheguei até o grande Toscanini que me disse: "Bravo, meu jovem, finalmente ouço um belo som de clarineta". **(Cena 10 / Página 144)**

O trompetista filósofo:



Para mim, o trompete é uma espécie de passaporte para alcançar outra dimensão. Só quem toca o trompete, entende o que eu digo. É um estado de plenitude, onde tudo é mais intenso, mais exagerado, e somos tantos a tocar o trompete, todos juntos. **(Cena 11, Página 145)**

O tubista saudosista, melancólico:



Então, vamos falar do meu instrumento. O fato de ninguém o querer me comoveu. Pobre tuba. Ficava ali sozinha como um cão vadio. Se parecia comigo. Triste, solitária como eu, desajeitada como eu. Eu pensei que devíamos ficar juntos e assim fiz. Foi a coisa certa, era o destino. Agora não posso mais deixá-la. Somos muito amigos. Nos momentos de melancolia ficamos na janela, ela e eu, olhamos a lua e tocamos um solo de Verdi. **(Cena 20.a, Página 158)**

O desenvolvimento do ouvido e da memória musical, importantes para a percepção dos sons e sua manipulação; a aquisição de vocabulário específico e a compreensão dos signos da música, demonstrando fluência na leitura da partitura e conhecimento de solfejo rítmico e melódico; a familiarização com o repertório são conquistas gradativas que levam o músico a ser aceito e reconhecido pela classe e desenvolver seu sentimento de pertencimento, participando e contribuindo para a memória da classe. Para os que desejam ou, de alguma forma, se encaminham para a profissão de músico de orquestra, o percurso passa, na grande maioria das vezes, por instituições que carregam e transmitem longa tradição no ensino. Neste trajeto, os professores de instrumentos têm importância ímpar, seu relacionamento com o aluno, em geral, é intenso e contínuo, atravessa anos. É ele o primeiro a perceber o desenvolvimento e o potencial técnico e artístico do aluno e, direta ou indiretamente, conduz e apresenta o novo músico à “sociedade dos músicos”.

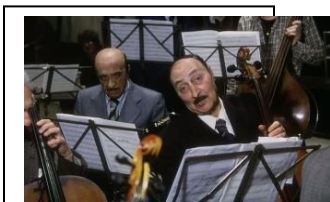
Retrocedendo à Idade Média, existiam guildas de músicos cujos aprendizes eram submetidos a “um sistema de instrução não essencialmente diferente daquele pelo qual um aprendiz de alfaiate se qualificava como mestre do ofício” (Raynor, 1981, p.70), havendo normas de conduta, tempo mínimo de estudo e provas para ascender na hierarquia da profissão. Percebemos, assim, que vem de longa data a existência de

instituições dirigidas ao aprendizado da música cujo ensino é chancelado por músicos-professores reconhecidos pela comunidade. O professor qualificado pode pertencer à verdadeira linhagem musical, aquele que adquiriu, detém e transmite conhecimento elaborado através de gerações sendo, por vezes, possível recuar no tempo e rastrear vários nomes na história que são seus antepassados musicais diretos. Outro ponto importante neste lidar com o som é saber que o músico vive em constante questionamento. O estudo diário, na maioria das vezes, isolado em seu quarto; a cobrança pessoal que se nota no aluno, logo no início de sua vida musical, quando estuda para apresentar sua lição ao professor e não consegue de imediato tocar a música ou exercício sugerido, alcançar uma nota aguda em seu instrumento ou produzir sonoridade que lhe agrade; sem mencionar a comparação, espécie de competição com os outros colegas, o medo de errar, são pontos relevantes que se ligam na construção de seus laços com a música.



Uma nota falsa no trompete é o fim do mundo.

Fiquei doente. Não durmo. Minha pressão subiu. Tornei-me sonâmbulo. Acordaram-me no portão de olhos fechados e de pijamas, tocando o trompete. Vivo com esta angústia de errar. **(Cena 11, Página 145)**



Como uns idiotas em estudar tanto. Passando toda a vida no conservatório. Vocês têm razão. Não precisamos de maestro. Não precisamos de música, de nada. Vamos largar tudo e pôr um anel no nariz como fazem os selvagens. **(Cena 25, Página 168)**

Música é performance. Comparações acontecem e, não raro, surgem músicos que definem novo patamar no tocar, virtuosos que transcendem e aparentam estar em um nível além de sua época para serem alcançados e superados pela geração seguinte. Outros fatores, familiares ou psicológicos, também induzem o músico a fortalecer laços afetivos com seu instrumento e com a música. Fellini é feliz ao apresentar seus músicos. Conhecedor da alma humana, seus personagens não são

caricaturas. Estes músicos da ficção podem surgir em qualquer ambiente de ensaio. Suas falas me soam possíveis. Suas vidas reais.

Neste ambiente dinâmico, a compreensão da música como manifestação da individualidade deve ser relativizada, pois se trata de uma atividade que exige estudo qualificado, construção de redes sociais e comprometimento com a comunidade dos músicos. Caminho de construção que tem seus métodos, escolas e músicos de referência. Atividade que desenvolve características particulares, requerendo do músico comprometimento e comportamento ético para com a música, com os músicos e com o conjunto, comportamento fundamental para o convívio em grupo e desenvolvimento artístico de todos. O músico deve ser compreendido como artífice e como profissional.

3.1 A PERCEPÇÃO e a EDUCAÇÃO MUSICAL

A fluência em uma arte ou esporte, na habilidade do médico durante uma intervenção cirúrgica, na oratória ou no momento da explanação do professor em sala de aula requer concentração, raciocínio elaborado, domínio das emoções, movimentos precisos, percepção diferenciada e aguçamento dos sentidos. Algo admirável, a arte de professores, médicos, músicos, atletas, pintores, bailarinos, enfim, daqueles a quem chamo de artistas. Isso porque desenvolvem seus sentidos e habilidades, executando movimentos, produzindo conhecimento e arte para além do ordinário. O talento revelado nos trabalhos de artistas como Hildebrando de Castro, que transfere para o espaço de uma tela, em proporções e perspectivas, seu olhar diferenciado na percepção requintada das linhas e cores, é formidável e, para mim, inimaginável e inalcançável. Sua arte me encanta assim como me encantam as performances daqueles que dominam o espaço e suas dimensões com giros e arcos realizados em diversos eixos e alturas, raciocínio que flui sem entraves, movimentos precisos do corpo e nuances de voz que parecem suspender ou desacelerar o correr do relógio para que sua arte seja completada com perfeição e possa ser admirada como verdadeiras pinturas.

“Ao transformar a natureza, o homem se transforma, desenvolvendo habilidades, criando necessidades, tornando complexa sobremaneira sua atividade vital, isto é,

constituindo-se como ser prático” (Abrantes e Martins, 2007, p. 315). Aptidão pessoal e/ou a convivência em um determinado meio social ou profissional. O interesse focado e a continuidade fazem com que esses artistas desenvolvam, de forma extraordinária, sua percepção e seus sentidos; dominem seu corpo, seus movimentos; e, dessa forma, captem a atenção e admiração do público.

Por ser menos explícita, algo interior à pessoa, a habilidade de percepção dos sons musicais é pouco compreendida – às vezes, sequer notada. Os sons não se fixam na memória da maioria das pessoas sob a forma de uma lembrança auditiva significativa, apesar de estarem presentes em cada instante de nossas vidas e continuamente estimularem, em diversos graus, a percepção auditiva de todos nós. A escuta diferenciada dos músicos é adquirida ao longo dos seus anos de vivência e interesse pela música, permitindo-lhes a emissão e manipulação dos sons em composição de linhas e harmonias coloridas, cujas proporções e perspectivas melódicas se expandem no ar em desenhos de sensações. Sensações de imagem, e não a imagem em si, como comentei anteriormente ao falar das fotografias sonoras de Bavar.

Em determinado momento do filme de Fellini, a harpista (Clara Colosimo) lembra a pergunta que uma criança lhe fez: “para onde vai a música quando você pára de tocar?”. Sim, é uma questão. Semelhante à pintura, enquanto está sendo realizada em esboços de figuras e formas, mas diferente em relação ao resultado final, que jamais é entregue em um suporte material capaz de contê-lo. É uma questão pensar para onde vai a música após ser tocada. Mesmo podendo ser repetida e reproduzida inúmeras vezes em CDs e DVDs, lembrada e cantolada, a música apresenta-se, flui no tempo, dissipa-se no ar e deve ir para algum lugar da emoção.

O músico ouve os sons e procura compará-los a noções essencialmente sonoras, modelos puramente auditivos e discursos musicais. Essa afirmação de Halbwachs (1990), indiretamente, aponta para a dificuldade e quase impossibilidade de se relacionar sons musicais a algo que não seja o sonoro ou musical. Através de constante comparação e crescente relação com os modelos auditivos e discursos musicais predominantes no ambiente em que se desenvolvem musicalmente, os

músicos são treinados para a percepção de intervalos, linhas melódicas e cadências harmônicas.

A prática humana [...] encerra sempre a relação entre o singular particular e o universal, sendo um fenômeno histórico, posto que as propriedades humanas subjetivas e objetivas que a comportam resultam de amplas e complexas relações do homem com a natureza. (Abrantes e Martins, 2007, p.315)

Esse comentário de Abrantes e Martins, sobre texto de P.V. Kopnin, analisa o relacionamento do homem com a realidade objetiva exterior a ele, que serve de suporte ao objeto de sua atividade. Um bom exemplo do treino auditivo e de como o ambiente musical envolve o músico, eu obtive com a observação dos sanfoneiros com quem passei a conviver nos último dois anos, com aqueles que não têm qualquer estudo formal de música, sequer sabem os nomes das notas que tocam, e que se mantêm interessados apenas na música nordestina e suas variações, reunidas no forró pé-de-serra, baião, xote, xaxado e arrasta-pé. Eles têm esses modelos rítmicos, melódicos e harmônicos muito bem definidos em seu inconsciente, conseguindo rapidamente atuar e variar nesses discursos musicais. Esses músicos, através da prática constante e do convívio no meio, adquiriram fluência nos modelos auditivos e nos discursos musicais que vão lhes proporcionar conforto e serão permanentemente sua referência. Trata-se de um conhecimento prático, sensorial, que os introduz e os fixa em um meio musical específico. Com o convívio, porém, percebi que a falta de conhecimento teórico básico acerca de ritmo, solfejo, harmonia e cifragem dificulta a execução de outros estilos musicais e a compreensão da música como um todo. A articulação da prática com a teoria é o caminho para o amplo entendimento da música. Fatores pessoais e culturais se somam, como a facilidade de acesso a conhecimento teórico, interesse da família, grau de escolaridade – além de interferir na percepção dos sons e na atuação final dos artistas.

A música sinfônica, por outro lado, exige vivência e preparo técnico específico para a aquisição de fluência na leitura de partitura, conhecimento do repertório tradicional, prática de conjunto, desenvolvimento de sonoridade e fraseado, sem os quais não se consegue atuar a contento. Exigências que são superadas e dominadas

normalmente com estudo em uma escola de música ou com professor qualificado e convívio prolongado no meio. Regras de funcionamento das guildas do século XVII – cuja origem é ainda mais antiga, remontando às corporações de ofício da Idade Média – já previam a necessidade de instrução prolongada dos aprendizes de música para atuar em conjuntos qualificados da época:

a fim de serem adequadamente instruídos e plenamente experientes em sua arte, e mestres em muitos instrumentos, de sopro e de corda, nenhum aprendiz será autônomo até que se submeta a pelo menos cinco anos de preparo. (Raynor, 1981, p. 71)

Não conheço exceção quanto à necessidade de preparo específico quando olho para os músicos das orquestras por que passei. Claro que, entre eles, há maior ou menor conhecimento musical e suas trajetórias são variadas. Passagens por bandas civis amadoras e conjuntos de igreja são comuns entre os músicos. Nessas instituições, eles obtêm conhecimento inicial de leitura e treinamento técnico no instrumento para prática em conjunto e, em algum momento, complementam sua formação musical ao longo de suas vidas para se tornarem profissionais. Na música sinfônica, ou de concerto (dita clássica), a articulação entre teoria e prática é explícita. O conhecimento sensorial da música está misturado incondicionalmente com o entendimento teórico.

Ermelinda Paz, em seu livro “Pedagogia Musical Brasileira no século XX” (2013), traçou um panorama da educação musical no Brasil, buscando as origens dos diversos métodos e seus principais difusores, em geral ex-alunos de seus idealizadores, o que confirma a “linhagem musical” e a estreita ligação entre as gerações de músicos. São citados Villa-Lobos, Gazzi de Sá, Sá Perreira, Esther Scliar, Cacilda Borges Barbosa, Osvaldo Lacerda, Bohumil Med, Hans Joachim Koellreutter, entre diversos outros educadores que contribuíram para o desenvolvimento da metodologia do ensino de música no Brasil, resultado de elaboração ao longo dos séculos.

O pedagogo musical Émile Jacques Dalcroze (1865 – 1950), no início do século XX, inovou ao estabelecer a tônica “*eu sinto* em lugar de *eu sei*”. Essa ótica deu novo direcionamento ao ensino da música e reforçou as bases da pedagogia ativo-intuitiva, lançadas no século XVII por Comenius (1592 -1671), ao juntar teoria à prática e primar pela vivência da música como um todo, tendo “o corpo como catalisador do ritmo e de

todos os fenômenos musicais” (Paz, 2013, p.10). A partir dessa filosofia, transmitida com mais ou com menos ênfase pelo professor, o aluno e futuro profissional começa a desenvolver o entendimento da música como vivência.

As metodologias de ensino musical de Émile Dalcroze e Carl Orff (1895 – 1982), que dão ênfase à utilização consciente do corpo e aos instrumentos simples para a musicalização, influenciaram gerações de educadores em todo o mundo. No Brasil, a experiência da música através do canto, corpo e de atividades lúdicas, com a descoberta da teoria através da prática, e a aproximação com os ritmos e a música brasileira foram fundamentos teóricos utilizados por Gazzi de Sá, Sá Pereira e Cacilda Borges. Ainda hoje, essa metodologia é aplicada nos programas de ensino e conhecidos pela maioria dos alunos de música, pois, segundo Ermelinda Paz, em música, só há reformulação após grande vivência, experimentação do novo e sério questionamento das ideias.

Esther Scliar (1926 – 1978) dava ênfase à criação musical através da improvisação e composição para que a teoria fosse apresentada para fundamentar o desenvolvimento prático do aluno, pois “a informação teórica só fazia sentido quando o aluno já a havia vivenciado” (Paz, 2013, p.89). Esther foi um marco no ensino de música no Rio de Janeiro. Sua didática conquistou alunos com os mais diversos interesses e linhas de trabalho. Edu Lobo, Paulinho da Viola, Paulo Moura, Egberto Gismonti, Jacques Morelenbaum são alguns dos músicos que conheceram a qualidade do ensino de Esther e sua aproximação com a música popular, conhecimento teórico que se reflete na música por eles elaborada. Críticos, educadores, intérpretes e compositores como Luiz Paulo Horta, Guilherme Bauer, Roberto Gnattali, Felicia Wang, também estavam entre seus alunos.

Outra importante forma de difusão do conhecimento musical acontece nas oficinas de música. Iniciadas em 1968 na Universidade de Brasília, há anos já estão sedimentadas em diversas cidades brasileiras, onde professores do Brasil e de diversos países são convidados para ministrar aulas técnicas e teóricas. Esse conhecimento é importante para o desenvolvimento musical de alunos oriundos de todas as partes do Brasil e da América Latina que, ao retornarem à sua cidade, levam informações e as difundem, colaborando para o desenvolvimento técnico de seus grupos.

Na cidade do Rio de Janeiro, os cursos de música, entre eles o Conservatório Brasileiro de Música, a Escola Villa-Lobos, os Seminários de Música Pro-Arte e as Escolas de Música das UFRJ e da UNIRIO, têm programas de percepção musical, obrigatórios nos cursos superiores e técnicos, que abrangem o estudo de solfejo melódico e rítmico, ditados melódicos e harmônicos, além de aulas individuais de instrumento e de prática de conjunto. Trata-se da construção do entendimento musical que vai sendo utilizado e enraizado no músico a cada vez que ele se põe diante de uma partitura, “tira” uma música de ouvido ou toca em conjunto. A literatura musical usada e o currículo exigido abrangem principalmente as composições dos períodos barroco e clássico, além de métodos para o desenvolvimento técnico do final do século XIX e primeira metade do século XX, algo de música brasileira, em especial dos compositores nacionalistas, e pouquíssima literatura de peças contemporâneas. Dos alunos, é exigido conhecimento e domínio das obras do repertório mundial e brasileiro que são executadas nas audições durante o curso e em diversos concursos que distribuem prêmios, instrumentos ou convites para atuação como solistas em concertos e, outras vezes, para ingresso em orquestras profissionais.

Outras questões importantes foram discutidas em um fórum na internet por professores de música quando da determinação da diretoria da OSB para utilizar a Orquestra Sinfônica Brasileira Jovem (OSBJ) em substituição da orquestra profissional, no período da crise de 2011. Luis Carlos Justi⁵¹ comenta os conflitos, pedagógicos e políticos, que surgiram logo na criação da orquestra:

Criada na época do maestro Yeruham Scharovsky, a Orquestra Sinfônica Brasileira Jovem já nasceu num berço cheio de conflitos. Época de vacas magras, quando os salários dos músicos da orquestra adulta atrasavam por meses. Não foram, no entanto, somente estes os conflitos que marcaram o parto da então jovem orquestra jovem. Antes, a determinação dos objetivos de uma orquestra jovem no cenário musical carioca e brasileiro foi motivo de apaixonadas discussões. Bons tempos quando, pelo menos, se discutiam assuntos relevantes. Uma corrente, da qual eu era um dos poucos defensores, via uma orquestra

⁵¹ **“Mensagem de Luis Carlos Justi, professor de oboé da UniRio, oboísta do Quinteto Villa-Lobos”**. Fórum de discussão da crise OSB no Facebook em 4 de março de 2011 às 17:51. Luis Carlos Justi foi oboísta da OSB durante 20 anos; coordenador da OSBJ por dois anos; é Doutor em Música, professor de oboé e música de câmara da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, oboísta do Quinteto Villa-Lobos há 26 anos.

jovem como uma “escola” onde os jovens se apresentariam com um repertório condizente com o nível médio de desenvolvimento técnico-musical, trabalhados e liderados por um maestro com idade e experiência suficientes para ensiná-los (e não para aprender com eles). A outra corrente defendia uma “seleção” entre os melhores jovens músicos para fazer deles uma orquestra de “elite”. Mesmo durante o período em que atuei como coordenador da OSBJ fui voto vencido quanto a todos os quesitos que privilegiavam o aspecto pedagógico do trabalho com os jovens, aqui incluído a questão de não se pagar a bolsa em dinheiro, mas em cursos de especialização em música, línguas, materiais didáticos e técnicos (cordas, palhetas, partituras, livros), de tal forma que tudo o que fosse entregue aos jovens revertesse única e exclusivamente para eles. Voto vencido, instaurou-se uma orquestra jovem onde uma bolsa de estudos era disputada para pagar pequenas despesas para uns, para ajudar no orçamento familiar para outros e, do lado da orquestra, como uma moeda em troca da dedicação e aceitação sem discussões das determinações superiores.

[...]

Voltando à OSBJ, qual a preocupação pedagógica com os jovens músicos? Talvez um repertório que pode levá-los a um estresse precoce, ou a uma tendinite? Ou uma seqüência de provas e concursos fora de prazo, chamadas de “audições internas” onde jovens são sumariamente “demitidos” no meio do período para que outros “melhores” ocupem seus lugares, não se dando aos excluídos sequer a chance de melhorar? Seria este processo porventura parte da citada “pedagogia”? Os jovens fazem provas pelo menos duas vezes ao ano, e alguns são chamados no meio do semestre para “provas internas”.

Agora temos a nova notícia de que a OSBJ vai substituir a OSB em todo o primeiro semestre do ano sob a alegação de que eles terão solistas e regentes renomados? Como ficam os alunos que estão ainda em período de estudos e agora se veem constrangidos a assumir um papel profissional prematuro com uma remuneração de bolsa de estudos? Quanto tempo eles terão para o estudo de seus instrumentos e da música de um modo geral, quando assumirem a obrigação de concertos – que caberiam à orquestra adulta – numa agenda que conta, além dos ensaios normais, alguns “extras” para dar conta do recado? E como fica o aspecto simplesmente trabalhista desta relação? Que espécie de ética a direção da OSB está ensinando a esses jovens? Alguém está considerando isso? [...]

Será que a OSBJ não deveria estar tocando com solistas da própria orquestra num processo de incentivo ao estudo em vez de substituir de forma barata a orquestra adulta que, tudo prevê, vai ser implodida pelo seu maestro a título de “avaliação de desempenho”?

[...]

Pior que isso tudo, agora levam a OSBJ para um caminho que, sob a falsa alegação de lhe conferir qualidade, simplesmente explora o potencial dos jovens para tapar um buraco enquanto se reformula a orquestra adulta.

Onde estão os educadores musicais do Rio de Janeiro, os professores universitários, os pedagogos, aqueles que ensinam os jovens que tocam na OSBJ? Todos concordam com esse cenário, ou é simplesmente mais fácil não se indispor com a Direção Musical que domina a mídia e a cabeça dos outros senhores do Conselho Curador da OSB? E quanto a estes, também é mais fácil simplesmente financiar e não discutir? Será que todos eles já se informaram suficientemente sobre quem e o que eles estão provendo? E os patrocinadores, assinam, sem discutir, essa “pedagogia” aplicada aos jovens? E quanto ao dinheiro público?

O professor e violinista Paulo Bosisio⁵² defende que

A ideia de que a OSB-Jovem, onde também tenho alunos, possa por um espaço de tempo suprir a ausência da OSB profissional, é absurda. Aquela orquestra jovem deveria estar cumprindo a missão de orquestra escola, como foi a antiga Orquestra Juvenil do Teatro Municipal, sob a regência do maestro Hack, que ofereceu ao cenário sinfônico carioca os seus melhores músicos profissionais. Para ter este perfil, deveria trabalhar com um repertório compatível com o nível existente, o que definitivamente não é o caso.

Vemos a toda hora, na internet, meninos e meninas prodígios, em especial os orientais, submetidos a estudos prolongados do instrumento de mais de dez horas diárias para dominarem repertório não condizente com sua estrutura infantil, como podemos ler neste fragmento:

Nelson Freire franze a testa ao ver um garoto de 14 anos trancado em um quarto para estudar dez, doze horas por dia, submetido a um treino de expectativas e metodologia chinesas. Com suor, os obstáculos de um Rachmaninoff podem ser todos transponíveis, mas a vida que se perde trancado em um quarto jamais será recuperada. E o que é a interpretação de um artista senão a expressão das experiências que ele vive, o impacto das emoções que o atingem?⁵³

⁵² **“Mensagem do violinista Paulo Bosisio”**. Fórum de discussão da crise OSB no Facebook em 4 de março de 2011 às 19:22. Paulo Bosisio ocupa a Cadeira 08 na Academia Brasileira de Música.

⁵³ **“O que os jovens que estudam 12 horas por dia vão transmitir? O estudo?”** - Pianista, às vésperas de tocar Bach, Beethoven, Villa-Lobos e Chopin em Ilhabela, fala ao Estado sobre sua relação com as partituras e se diz preocupado com jovens que passam horas à frente do instrumento, sem se 'abastecer' de vida. Em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,nelson-freire-o-que-os-jovens-que-estudam-12-horas-por-dia-va-transmitir-o-estudo,10000097047> . Acesso em 13/01/2017.

O músico pode ter maior ou menor facilidade para a música, mas, para todos, há a exigência de estudo prolongado do instrumento e de outras matérias para o desenvolvimento artístico e a formação da percepção do mundo musical. O descaso pedagógico citado acima, quando músicos jovens têm de se submeter à rotina de profissionais, antes de adquirirem maturidade física e psicológica, é algo preocupante – assim como a tendência de se exigir uma exuberância técnica precoce dos músicos jovens em detrimento de um estudo que vise a interpretação mais elaborada e o conhecimento da música como um todo.

3.2 A QUESTÃO DA TÉCNICA

O desenvolvimento artístico é um caminho que o músico abre e alarga ao longo dos anos de sua atividade. Sua escolha artística o conduz, normalmente, a inúmeros caminhos possíveis. Essa formação, a princípio, o habilita a um determinado estilo musical, mas não o capacita imediatamente a percorrer outros caminhos, nos quais cada ambiente musical tem sua linguagem própria, seus artistas, grupo de músicos, orquestras ou conjuntos de referência. Para situar e refletir sobre a dificuldade de transpor fronteiras e atuar em ambiente rítmico, melódico e harmônico diverso daquele no qual o músico é forjado e se identifica, citei anteriormente o exemplo do flautista Altamiro Carrilho que, ao atuar no ambiente da música clássica, trazia consigo um forte sotaque do choro e da música popular, ficando na fronteira entre os estilos e jamais cruzando-a totalmente. Essa constatação que fazemos é destituída de qualquer sentido de reprovação. Altamiro foi um grandessíssimo músico, mas decidi utilizar este exemplo para falar sobre a técnica.

A técnica, de maneira ampla, é entendida como um meio para um fim e uma atividade do homem. É o que entendemos por concepção instrumental da técnica, “pois estabelecer fins, procurar e usar meios para alcançá-los é uma atividade humana” (Heidegger, 2012, p.11). Assim, ocorre na atividade do músico em relação com seu instrumento e com a própria música. O domínio da sonoridade, afinação e digitação no instrumento; a busca pelo conhecimento estilístico complementado por estudos de harmonia, improvisação e história da música; as exigências para que o músico se

profissionalize; todo esse conhecimento e vivências podem ser englobados na palavra *técnica*. É uma construção de vida que, consciente ou inconscientemente, o músico exige de si durante sua carreira profissional. Mesmo quando tem uma visão mais limitada, ao focar apenas em um ou dois desses aspectos, ele procura o seu desenvolvimento técnico, enquanto instrumento e meio, para atingir um fim. Por outro lado, embora correta, a concepção instrumental da técnica é por demasiado limitada.

Heidegger questiona a compreensão instrumental da técnica e pergunta: “supondo, no entanto, que a técnica não seja um simples meio, como fica a vontade de dominá-la? (Heidegger, 2012, p.12) Essa questão amplia o horizonte para diferenciar a técnica de sua essência e contraria postulados tidos como evidentes de que a técnica é teoria aplicada que pode ser controlada segundo a vontade do sujeito que a utiliza. Questão que também nos propõe e nos prepara para a busca de um relacionamento livre, “capaz de abrir nossa Pre-sença à essência da técnica” (Heidegger, 2012, p.11), forma de desvelamento que conduz à verdade, nos ajudando a compreender melhor a relação do músico e a técnica que o habilita à profissão e lhe confere identidade musical.

Para tanto, retomando o pensamento heideggeriano iniciado na seção 2.4, exploro a relação entre *tekné*, *poiesis* e *aletheia*. No meu entender, a compreensão dessa relação pode fornecer pistas para uma melhor compreensão do caráter de singularidade dado pelo músico em sua execução. É na investigação desse caráter de singularidade que poderemos compreender as diferenças nas interpretações de uma mesma música a cada vez que é executada por um músico e como sua bagagem musical aflora em sua forma de tocar, conferindo o que chamo de sotaque quando ele se aventura por outros caminhos musicais e estilísticos.

O pensamento de Martin Heidegger sobre o que seria a essência da técnica começa a tomar forma com a apresentação da palavra *veritas* (verdade), traduzida do grego *aletheia*, pelos romanos. A verdade (*veritas*) ocorre na produção, entendida como modo de desvelamento (desencobrimento), “enquanto e na medida em que alguma coisa encoberta chega ao des-encobrir-se” (Heidegger, 2012, p.16). Portanto, a possibilidade de toda elaboração produtiva repousa na verdade (desvelamento) – esta, a essência da técnica. Tendo em mente que é no desvelamento que o artista abre as

possibilidades para a elaboração produtiva de sua arte, podemos questionar, com Heidegger, qual o caráter da instrumentalidade e, assim, refletir sobre a relação do músico com a técnica.

Baseado na doutrina das quatro causas (*materialis*, *formalis*, *finalis* e *efficiens*), que remonta a Aristóteles e **trata da vigência das coisas**, ou seja, como elas se apresentam como fenômenos, Heidegger desenvolve seu pensamento através do exemplo da confecção de um cálice de prata para explicar que “onde se perseguem fins, aplicam-se meios, onde reina a instrumentalidade, aí também impera a causalidade” (Heidegger, 2012, p.13). Causa entendida como aquilo que tem um efeito como consequência, mas também como fim com que se determina o meio utilizado. Assim, as quatro causas são quatro modos, entre si coerentes, que deixam que algo venha a **viger**, ou seja, **aparecer**. Em Heidegger, **deixar-viger** é uma expressão que evoca a essência grega da causalidade, modo de desvelamento da verdade, o que Platão chama de pro-dução ou *poesis*.

Heidegger explica os quatro modos de deixar-viger, dando o exemplo do artesão que des-encobre (desvela) os modos de deixar-viger de um cálice de prata com finalidade ritual⁵⁴. Para nos aproximarmos do mundo da música, sugiro que transformemos o exemplo de Heidegger, do cálice de prata para fins rituais, em uma flauta de prata com finalidade musical. A flauta transversa de prata não é um utensílio musical apenas devido ao formato e ao material de que é feita. A prata e o perfil (forma) respondem, cada um a seu modo, por esse utensílio da música, mas a flauta não se deve apenas à prata (*materialis*) ou à sua forma característica (*formalis*). O que a define como instrumento para determinado fim é a sociedade que, através do artesão (luthier), a circunscreve previamente como utensílio musical (*finalis*). "Com este fim, porém, o utensílio não termina ou deixa de ser, mas começa a ser o que será depois de pronto" (Heidegger, 2012, p.14). Em minha reflexão, cada causa – material, formal, final e a eficiente – são co-responsáveis pelo manifestar da flauta, mas falta fazê-la soar, o que seria a abertura de sentido que poria à luz o ser deste ente. Então, a flauta começa a ser o que será depois de pronta e finalizada como instrumento, sendo que o fim que lhe está reservado só será alcançado quando ela for levada à plenitude através da música.

⁵⁴ Heidegger, 2012, p. 14. Este exemplo se baseia no exemplo dado por Heidegger.

O artesão/luthier, que seria aquele que responde pela integração do utensílio pronto (*efficiens*), não é o responsável por utilizar o cálice em sua finalidade sacrificial, no caso, apenas a religião, através do sacerdote, pode circunscrevê-lo como utensílio – ritual, assim como somente a música, através do músico, circunscreve a flauta de prata como instrumento para a música. Este fim ou finalidade é compreendido não como meta ou propósito, mas o fim último é aquele alcançado a cada vez que o instrumento é levado para além dos quatro modos que o permitiu viger (aparecer) e atinge sua plenitude. Como dito anteriormente, é na relação com o *Dasein* que os entes, antes simples dados ou instrumentos, se revelam. A flauta se revela no som, e o som será somente fenômeno quando o *Dasein* o revelar como sonoridade, pois ele mesmo não tem como se pôr à luz. É o músico quem leva o instrumento à plenitude, uma vez que esta emerge a partir de uma determinada relação de sentido do músico com a flauta. Vale frisar, aqui, que nessa relação existe uma singularidade que está para além do mero domínio técnico, no sentido estrito da palavra – é um saber-fazer em que técnica, prática e vida não se dissociam.

Uma pro-dução (desvelamento) não é apenas a confecção artesanal e nem somente levar a aparecer e conformar, poética e artisticamente, a imagem e o quadro. Também o surgir e elevar-se por si mesmo, é uma pro-dução. Pois o vigente tem em si mesmo o eclodir da pro-dução. Enquanto o que é pro-duzido pelo artesanato e pela arte, por exemplo, o cálice de prata, não possui o eclodir da pro-dução em si mesmo, mas em um outro, no artesão e no artista (Heidegger, 2012, p.16).

Com essa explicação, percebemos, por fim, que técnica é conhecimento, prática e teoria, e conhecimento descobre aquilo que não se produz em si e por si mesmo. A eclosão da pro-dução como exposição da verdade, no caso da música, que não produz a si mesma, está no artista e no seu entendimento da técnica, não como simples meio, mas como essência e forma de des-encobrimento.

Assim, os modos do deixar-viger, as quatro causas, jogam no âmbito da pro-dução e do pro-duzir. É por força deste último que advém a seu aparecimento próprio, tanto o que cresce na natureza como também o que se confecciona no artesanato e se cria na arte (Heidegger, 2012, p.16).

A flauta de prata não é autônoma, a princípio. Ela não é uma obra de arte para ser admirada como acabada. Apenas nas mãos do flautista, ela des-encobre sua disponibilidade para a música. A disponibilidade não é a mera provisão, algo ou um objeto disponível para uso, o ser-para, mas designa “o modo em que vige e vigora tudo que o desencobrimento explorador atingiu”(Heidegger, 2012, p.21). Qualquer instrumento musical “se des-encobre como disponibilidade à medida que está dis-posto a assegurar a possibilidade” (Heidegger, 2012, p.21) da música. Pensado enquanto disponibilidade, um instrumento musical não basta em si mesmo, não tem autonomia. Devemos considerá-lo a partir da essência da técnica a que pertence e de sua possibilidade para a música. A técnica que o músico deve buscar não se realiza na flauta de prata (ou em qualquer instrumento musical), pois esta não reside no material, forma ou meio utilizado, nem apenas no dedilhado ou na sonoridade extraída do instrumento musical, mas aquela alcançada no desencobrimento da plenitude através da música, a partir de algo que passa a viger como instrumento das mãos do luthier e que se configurava inicialmente apenas como possibilidade para, ao final, se realizar como verdade nas mãos do músico.

Na relação do músico com a flauta, que trouxe como exemplo, ocorre sempre um desvelamento (ou des-encobrimento), *aletheia*. Embora a técnica do luthier dê a forma da flauta, é a técnica do músico que lhe confere utilidade e plenitude. Se seguirmos o pensamento heideggeriano e o sentido de técnica a partir de sua raiz grega *tekné*, o que deverá sobressair na execução do músico não é a instrumentalidade em si mesma, mas o perfil artístico, *poiesis*, em cada execução a que ele se propõe. Por isso, cada artista é único, assim como o som que produz. Entendendo a *tekné* e sua relação com a *poiesis*, posso afirmar que na execução de uma música não se trata somente de tocá-la “corretamente”, supostamente correspondendo ao que seria a representação mais direta da partitura. O desvelamento da música como fenômeno, *aletheia*, envolve um *savoir faire* que convoca o músico a imputar um toque pessoal.

Roberto Novaes de Sá destaca que o questionamento e busca de Heidegger pela essência da técnica, enquanto modo de desvelamento da verdade, apresenta-se como horizonte de sentido para o mundo contemporâneo. O conhecimento, então, é pensado em bases distintas daquelas sobre as quais a filosofia evoluiu desde a

antiguidade clássica e “deixa de ser uma função que pertence ao homem, ainda que de modo essencial, para tornar-se uma dimensão do seu ser” (Sá, 2002, p.349). Ser uma dimensão do ser do homem significa que o conhecimento é uma elaboração posterior de algo já pré-compreendido por ele e que

a técnica não é precedida pela teoria, sendo sua mera aplicação, como pretendem as perspectivas epistemológicas que privilegiam a dimensão representacional do saber em detrimento da pré-compreensão e dos saberes tácitos, isto é, não temáticos. (Sá, 2002, p.349)

Essa “compreensão” (Verstehen) de que Heidegger fala, para nós, se revela na música pela habilidade técnica e artística do músico de atuar no ambiente artístico que escolheu ou em que estava inserido mesmo sem nenhum conhecimento teórico formal. A esse saber tácito, que faz parte da memória coletiva de um determinado grupo, o artista vai adquirindo, ao longo de sua carreira, formal ou informalmente, conhecimentos sobre intervalos, escalas, cadência harmônica, que são, “em alguma medida, elaboração posterior daquilo que já se abriu de forma não temática à pré-compreensão. Não se interpreta para compreender, só é possível interpretar porque já se compreendeu” (Sá, 2002, p.349).

3.3 SIGNOS NA SOCIEDADE DOS MUSICOS

O aluno⁵⁵, ao iniciar seus estudos, é apresentado e deve familiarizar-se com novos signos para que possa entrar no mundo dos sons e da música. Normalmente, o estudo do instrumento é feito através de um processo no qual o professor toca a música ou o exercício e o aluno é orientado a reproduzir o que escuta com seu próprio instrumento. Trata-se de um processo de reprodução sonora que treina o ouvido e a percepção do aluno, estimulando-o a ficar atento a nuances de afinação, timbre e sonoridade. O professor também faz uso de palavras/expressões para transmitir ao aluno ideias de interpretação, sugerindo um ambiente sonoro baseado em sensações e imagens – melancolia, tristeza, alegria, e escuridão, nublado, ensolarado etc. – ou sugerindo a expressão de alguma qualidade que o aluno deve procurar retirar ou expor

⁵⁵ Aqui me refiro ao estudo formal de música em uma escola ou conservatório de música.

em seu som, palavras como puro, brilhante, seco, redondo, quente, timbrado, noturno etc. A relação aluno-professor, na música, é íntima. Em geral, as aulas são individuais e se estendem por um longo período – às vezes, por anos –, permitindo a produção e a transmissão do conhecimento de uma geração à outra e a criação conjunta de um vocabulário que, ao mesmo tempo, é comum à classe e único àquela relação. Nesse processo, o aluno, além de aprender novas palavras e significados, aprende simultaneamente o sistema de notação musical e as convenções. Inúmeros são os signos utilizados pela classe.

Maurice Halbwachs (1990) entende o conhecimento da partitura como uma memória sabedora (*mémoire savante*) que simboliza a memória coletiva (*mémoire collective*) dos músicos, criando laços e dando homogeneidade ao grupo, sendo, portanto, traços distintivos fundamentais desta sociedade, os sons musicais e sua materialização na partitura. Apreendido o sistema de notação musical e o conhecimento utilizado para a leitura e assimilação de uma música, mesmo que o músico a toque de cor e nunca mais utilize a partitura para executá-la, Halbwachs diz que o grupo e suas convenções ainda exercem ação sobre ele e que este contato não é mais interrompido, pois a partitura permanece lá, invisível e internalizada. Isto explica como podemos aprender de cor grande número de trechos, bastando que tenhamos um modelo que os represente esquematicamente como palavras que, quando combinadas, passam a representar uma ideia, no caso, musical. Halbwachs diz que “nada teria mudado (se todos tocassem de cor na orquestra), já que os pensamentos se harmonizam e porque as partituras têm somente o papel de simbolizar o acordo entre os pensamentos” (1990, p.167). Na sociedade dos músicos que atuam em orquestras sinfônicas, o conhecimento do sistema de notação musical e de suas convenções é uma obrigação imposta aos que nela desejam ingressar.

A partir do pensamento proposto acima por Halbwachs e de seu texto “A memória coletiva dos músicos”, procuro, através de Charles Sander Peirce⁵⁶ (1839 – 1914), compreender como os estudantes de música adquirem o conhecimento dos signos que os habilita a se tornarem membros da comunidade, da sociedade dos músicos. A herança semiótica está fundamentada em dois pólos clássicos: o dos “sinais

⁵⁶ “Peirce Divested for Nonintimates” in Sign in Society de Richard J. Parmentier (1994, p.3-22).

indicativos” da tradição estóica e o dos símbolos convencionais da tradição aristotélica. Peirce reúne estes pólos para explicar o processo de aquisição de conhecimento e sua ligação com as estruturas de comunicação e diz não haver incompatibilidade entre a manipulação dos sinais indicativos e a mediação da comunicação através dos símbolos convencionados, pois sempre há a utilização de todo o conhecimento acumulado pelos membros da sociedade em um determinado momento para, progressivamente, relacionar objetos a formas (verbais, gráfica, gestuais etc.) que os representem.

Um parêntese: essa ideia de conhecimento prévio para elaborar e convencionar sinais lembra aquilo de que falamos anteriormente, com Heidegger, sobre a elaboração posterior do que já foi pré-compreendido. Então, o surgimento desses signos sempre ocorre a partir de algo com que as pessoas já estão familiarizadas e o processo parece infinito, pois qualquer coisa pode funcionar como signo adaptado quando aceito pelos demais – “pictures, symptoms, words, sentences; books, libraries, signals, orders of command, microscopes, legislative representatives, musical concerts, performances of these”⁵⁷, exemplos citados por Peirce, ou seja, “whatever is adapted to transmitting to a person an impression that virtually emanates from something external to itself”⁵⁸, sabendo que a compreensão de uma forma de representação é sempre uma nova representação do mesmo objeto.

A música, entendida como forma de linguagem, desenvolveu vocabulário próprio e sistema de notação baseado em signos para poder ser transmitida, guardada e, assim, evoluir. Como dito, os signos sempre surgem a partir de algo com que as pessoas já estão familiarizadas. Portanto, o conhecimento acumulado pelos músicos ao longo dos séculos permitiu que percebessem que na música se trabalha basicamente com as alturas das notas e sua duração. A partitura nada mais é do que um gráfico (pentagrama) em que se desenham as notas, dispondo-as na pauta de acordo com sua altura em relação a uma nota central, definida pela clave utilizada; e a duração das notas, definida pelo pulso e pelo compasso utilizado. Esse sistema é uma linguagem

⁵⁷ Tradução livre: “quadros, sintomas, palavras, sentenças, livros, livrarias, sinais, ordens de comando, microscópio, representantes legislativos, concertos musicais, performances”. Peirce *apud* Parmentier (1994, p.3).

⁵⁸ Tradução livre: “qualquer coisa adaptada para transmitir a uma pessoa uma impressão que emana virtualmente de algo externo a ele”. Peirce *apud* Parmentier (1994, p.3).

como outra qualquer, convencionada por acordos elaborados através dos séculos entre os músicos para que as notas musicais pudessem ser representadas em um suporte material e lidas por todos que venham a se submeter a “um adestramento difícil que substitua nossas reações naturais e instintivas por uma série de mecanismos dos quais encontramos o modelo totalmente fora de nós, na sociedade” (Halbwachs, 1990, p.172).

Na concepção de Peirce, a semiótica deve ser pensada como um processo constante de desenvolvimento de conhecimento e da comunicação, no qual o signo, por alguma razão ou elo, por ele chamado de “*ground*” (fundamento), se torna a realização mediata do objeto. Há dois vetores: o que parte do objeto para o signo (*vector of determination*) e o que parte do signo para o objeto (*vector of representation*), que, quando propriamente relacionados, tornam possível o conhecimento do objeto através de signos. No entanto, não se trata de uma simples flutuação objeto-signo, pois os vetores determinação e representação são complexos. O primeiro flui do objeto através do signo para alguma representação mental mais profunda, a que Peirce chama de “*interpretant*”. O intérprete não se confunde com o *interpretant*, visto que este se traduz como “the translation, explanation, meaning, or conceptualization of the sign-object relation in a subsequent sign representing the same object”⁵⁹ (Parmentier, 1994, p.5), ou seja, trata-se de outra representação (mental) do objeto. Nessa concepção, desenha-se um diagrama triádico cujos vértices são: o signo (*representamen*), o objeto e o *interpretant*; nela o signo é uma representação de um objeto para um interpretante, mas Peirce⁶⁰ observa que um signo não funciona como signo a não ser que seja compreendido sob esse viés. O intérprete deve ter noção de que objeto e *representamen* estão em uma relação mútua de determinação e de representação para compreendê-lo como signo, sendo o fundamento (*ground*) a base dessa interpretação. Na relação signo-objeto, o objeto, de alguma maneira, “determina” o caráter do signo e atualiza-o. O objeto música determinou o caráter do signo.

⁵⁹ Tradução livre: “a tradução, explanação, significado, ou conceituação da relação signo-objeto em um signo subsequente representando o mesmo objeto”.

⁶⁰ Peirce *apud* Parmentier (1994, p.4) - “a sign does not function as a sign unless it be understood as a sign”.

Pensando na representação gráfica que permite ao músico tocar a música ali escrita, de início, qualquer pessoa que se detenha diante de uma partitura verá que há um desenho, que chamamos de linha melódica. Esse desenho – como a linha do contorno de uma montanha, mas que na música sempre caminha e deixa o que já foi tocado para traz para procurar o que vem adiante – permite conhecer a dinâmica do direcionamento das notas. A melodia da música pode permanecer em uma mesma região ou tessitura, ou seguir para a região grave ou aguda do instrumento, caminhar em degraus, dar saltos ou durar no tempo, alongando-se. Através da partitura, o iniciante com um mínimo de orientação perceberá, pela disposição das notas, para qual região do instrumento se direciona a melodia, sua duração; se a melodia passa por notas próximas umas das outras ou se apresenta muitos salto. A partitura, a meu ver, é um desenho cuja lógica qualquer pessoa pode rapidamente compreender e o estudante/profissional, ao longo de sua carreira, pode desenvolver uma incrível fluência em sua leitura e destrinchá-la em infinitas nuances. Villa-Lobos, genial, escreveu “New York skyline melody”⁶¹, passando para a partitura o desenho sugerido pela linha que se obtém com o contorno dos arranha-céus de Nova Iorque.



⁶¹ Heitor Villa-Lobos. “New York Skyline Melody”. Em: <https://youtu.be/TiF80x7KfC8>. Acesso em 15/11/2016.




VILLA-LOBOS: NEW YORK SKY LINE MELODY - GRÁFICO DERIVADO DA
VERSÃO DE 1957. (C. KATER, 1982)



Para explicar o *ground* (fundamento) da relação signo-objeto, Peirce comenta a habilidade do golfista em perceber a força e a direção do vento e utilizar esse conhecimento para direcionar a sua tacada. O golfista se familiariza com o objeto (o vento) e, ao lançar ao ar um pouco de capim, compreende o fundamento que envolve a relação vento/capim para ler o signo (capim) que lhe permite definir a direção e a força para a sua tacada. Peirce chama essa percepção e utilização do signo de "indexicality" (indexicabilidade), pois há uma relação física e indexical do vento com a grama, permitindo ao golfista fazer associações e conceber a tacada quase que visualizando o efeito que o vento exercerá sobre a bola. Há, ainda, a semelhança formal entre a direção do vento e a direção do capim, que Peirce chama de "iconicity" (iconicidade), pois o signo (capim) imita a direção do vento. Há certos signos, porém, cujo fundamento (*ground*) entre objeto e signo só existe se interpretado semioticamente. Peirce exemplifica esse caso com a palavra *book* (livro em inglês). Trata-se de um signo linguístico representando uma classe de objetos que têm páginas impressas, amarradas juntas, com uma capa e que são encontrados em livrarias. Não há qualquer conexão física para transmitir o vetor determinação do objeto para o signo e não há fundamento, a não ser uma convenção aceita por todos os falantes da língua inglesa, para ligar o som da palavra *book* a essa classe de objetos. Para esse fenômeno, Peirce conceitua um signo complexo, o símbolo, para explicar que não haveria qualquer relação entre esse signo e objeto, a não ser que uma convenção estabeleça essa

⁶² Foto de Nova York e as linhas dos seus arranha-céus como partitura de Heitor Villa-Lobos.

relação. Então, “a symbol is, thus, a fully ‘conventional’ sign that ‘represents its object solely by virtue of being represented to represent it by the interpretant which it determines’”⁶³. Podemos distinguir os signos em três tipos: o **ÍCONE**, que imita a coisa através da semelhança à coisa representada; o **ÍNDICE**, que, por associação ou conexão, representa a coisa; e o **SÍMBOLO**, que é estabelecido por convenção.

A linguagem e a escrita musical, a meu ver, articulam signos dos três tipos. As claves de sol () , fá () e dó () na terceira e quarta linhas, são as claves mais utilizadas atualmente. Inicialmente, são **símbolos** convencionados para definir as notas musicais e suas alturas no pentagrama. Como exemplo, a nota dó 3 na clave de sol fica sobre a primeira linha suplementar inferior ao pentagrama. A mesma nota na clave de fá, na primeira linha suplementar superior, e na clave de dó na terceira, na terceira linha do pentagrama⁶⁴. Mas também são **índices** que provocam no músico profissional uma associação imediata ao instrumento do qual se utiliza. Quando um músico de orquestra vê uma partitura escrita na clave de dó na terceira, imediatamente a associa aos violistas e ao som e características do instrumento, pois estes são os únicos que a utilizam no grupo. Ao verem uma partitura escrita em clave de fá, a associação é feita aos instrumentos graves da orquestra – contrabaixos, fagotes, violoncelos, tuba e trombone. Para os instrumentos agudos – flautas, oboés, clarinetas e violinos – é utilizada a clave de sol.

Pierre Boulez definia a música como sendo “ao mesmo tempo uma arte, uma ciência e um ofício”⁶⁵. José Luiz Martinez aplica as categorias de Peirce aos três elementos da definição de Boulez:

Em seu aspecto de primeiridade, a música se justifica como uma arte, pois diz respeito principalmente ao propósito estético, entre eles, a admirabilidade em si mesma. A secundidade da música remete ao seu aspecto de ofício, isto é, à sua práxis, a música só existe quando é executada. Enquanto terceiridade, a música é uma ciência tanto quanto

⁶³ Tradução Livre: “Um símbolo é, então, um signo totalmente ‘convencional’ que representa um objeto em virtude apenas por ser representado para representar o objeto para o *interpretant* que o determina”. (Peirce *apud* Parmentier, 1994, p.6).

⁶⁴ A notação em claves diferentes se impõe em razão dos instrumentos apresentarem extensões diferentes, uns iniciando em notas mais graves e outros, em mais agudas. Se houvesse apenas uma clave, a leitura seria prejudicada pela quantidade excessiva de linhas suplementares (inferiores ou superiores) necessárias para dar conta de toda a extensão alcançada pelos instrumentos.

⁶⁵ Boulez *apud* Martinez (1999, p.5)

envolve aprendizado, conhecimento musical, desenvolvimento contínuo e a existência de uma comunidade de músicos, ouvintes e musicólogos. (Martinez, 1999, p.5)

Podemos dizer que a primeiridade (“*firstness*”) estaria no domínio do imaginário, a secundidade (“*secondness*”) no domínio do real e a terceiridade (“*thirdness*”) no domínio do simbólico ou, segundo Lauro Frederico Barbosa Silveira (1989, p.76), no âmbito da potencialidade, da faturalidade e da generalidade. O músico, portanto, circula nestes três domínios e sua linguagem deve dar conta de todo o aparato de ideias e necessidades que neles surgem.

Ao longo da história da música, os compositores, em algum momento, procuraram evocar ideias e representar musicalmente uma cena, imagem ou estado de espírito. A chamada “música programática” (ou descritiva), termo utilizado apenas para a música instrumental, se diferenciava da “música absoluta” por esta não pretender fazer qualquer alusão ao mundo exterior, pois a música se completava em si mesma. Como exemplo de música programática, Vivaldi, no período barroco, compôs as “Quatro Estações” para descrever musicalmente as estações do ano; e Beethoven, com a sua “Sexta Sinfonia”, a “Pastoral”, o campo e a vida dos camponeses. No período romântico (séc. XIX), eram comuns os poemas sinfônicos. Enquanto **signo**, a música programática é **indexical** e **icônica**. Ao ouvirmos inicialmente a “Sexta Sinfonia” de Beethoven, somos invadidos por artifícios sonoros que nos induzem e remetem ao ambiente do campo. Beethoven sugere musicalmente a sensação da grama das colinas sendo soprada pelo vento; animais pastando; camponeses em suas vidas simples e boas; a vinda da tempestade e a calma em seguida; a alegria da dança camponesa.

Precisamos entender que a música é uma construção no tempo, ou seja, não se tem noção do todo a não ser após o término da execução. Então, os signos sonoros sugeridos por Beethoven são **índices** que surgem, no transcorrer da execução, e nos induzem (fazem associar) às imagens e sensações propostas pelo compositor. Mas, por já conhecê-los há muito tempo, os trechos da “Sinfonia Pastoral” de Beethoven, para mim, também são **ícones**, pois, de imediato, mesmo antes de o primeiro acorde de cada seção, a música já me reporta ao campo e a todas as paisagens e sensações que este lugar pode me provocar, em razão de se assemelhar, sonoramente, ao que espero

da vida campestre idealizada musicalmente, como os ícones devem se aproximar ao objeto representado.

Outra interessante investigação da função dos signos na aquisição do conhecimento e na estruturação mental dos músicos é a da utilização das cifras musicais. As cifras são utilizadas principalmente na música popular e por instrumentos harmônicos (piano, violão, guitarra, cavaquinho, acordeom etc.). Utilizam-se letras e números para indicar acordes musicais. Por exemplo, o acorde de dó menor com sétima menor é “cifrado” Cm7. Cifras são, portanto, signos de notação musical que indicam ao executante o acorde que ele deve usar em determinado momento da melodia. Inicialmente, pode-se dizer que as cifras são **símbolos**, pois são signos convencionados, mas, junto às cifras, o músico tem de agregar o seu conhecimento musical para utilizá-la dentro do estilo musical adequado – por exemplo, se bossa-nova, samba, rock, choro etc. Portanto, há a associação da cifra a outros fatores e o músico precisa conduzir as “vozes” e baixos de seu instrumento para atingir o estilo do ambiente sonoro e rítmico desejado, o que faz com que o signo cifra se aproxime da noção de **índice**. Embasado na teoria de Peirce, compreendo que, na sociedade dos músicos, profissionais e amadores, os signos são mais que objetos e sons representados e interpretados no dia a dia do músico. Os signos ajudam na estruturação mental única, própria da linguagem dos sons que povoa as suas vidas.

3.4 A ORQUESTRA

Maurice Halbwachs pouco utiliza o termo “memória social”, porém é possível distinguir a noção de social da noção de coletivo em seu texto “A memória coletiva dos músicos”. Segundo Gerard Namer (1987), Halbwachs apresenta a memória social (*mémoire populaire*) como a memória da sociedade em sentido amplo e a memória coletiva (*mémoire collective*) como aquela na qual emergem as lembranças do grupo e pressupõe laços mais estreitos e homogeneidade. Como comentei acima, no caso dos músicos, a memória coletiva se traduz em uma memória sabedora (*mémoire savante*), simbolizada no sistema de notação musical utilizado pelo grupo – distinção fundamental para compreender a sociedade dos músicos das orquestras sinfônicas, caracterizada

pelo ambiente de sons e pela partitura. A memória social é origem e consequência da memória coletiva. Portanto, há um constante deslizamento do social para o coletivo, do amplo para o particular e, no caso, da sociedade para a orquestra.

O processo de individuação e o desenvolvimento da cultura urbana burguesa europeia, ocorrida a partir do século XVIII, estimularam o desenvolvimento e a estabilização da formação atual da orquestra sinfônica. Nesse processo, com a diminuição do poder da Igreja e da aristocracia, a sociedade começa a aceitar a diferença entre o individual e o social, e o ser humano passa a ser visto como entidade autônoma e a ter suas habilidades valorizadas (Elias, 1994). “A Igreja, a corte monárquica e o palácio do aristocrata perdem (progressivamente) a função de mecenas que encomenda obras ao artista” (Carpeaux, 1977, p.131), quadro que permitiu aos compositores, solistas e regentes, até então servos da aristocracia, alcançarem gradualmente notoriedade e importância social. O compositor passa a escrever para um público desconhecido que espera novidades. Agora, profissionais livres, músicos e compositores necessitam que sua arte circule por teatros de diferentes cidades europeias, para tanto, os grupos orquestrais urbanos começam a ser padronizados para poder cumprir as exigências estilísticas e divulgar a música de compositores de toda a Europa para um público maior e diversificado que nada encomendou. “By the 1730s and 40s the ‘orchestra’ – by that time called by its own name – was recognizable as an institution in most parts of Europe”⁶⁶. Portanto, a padronização da orquestra sinfônica e a codificação da música na partitura permitiram a circulação das obras e seu acesso a um público que já tinha, pelos meios de comunicação que se desenvolviam, notícias da genialidade de diversos compositores e músicos que surgiam por toda parte da Europa e queria ouvi-los.

No Brasil do início da colonização, os padres jesuítas,

assustados com o caráter selvagem da música indígena – trombetas com crânio de gente na extremidade, flautas de ossos, chocalhos de cabeças humanas, etc. – trataram de iniciar os catecúmenos nos segredos do órgão, do cravo e do fagote, que melhor se adaptavam à música sacra. (Azevedo, 1956, p.10)

⁶⁶ Em tradução livre: “Pelos décadas de 1730 e 1740 a ‘orquestra’ – nessa época chamada por seu próprio nome era reconhecida como uma instituição na maior parte da Europa”. (Spitzer e Zaslav, 2004)

Assim, pode-se dizer que a música erudita (ou de concerto) e a cultura ocidental estão presentes em terras brasileiras desde o início da colonização. Dom João VI (1767 – 1826), quando da transferência da corte portuguesa para o Brasil em 1808, se surpreendeu com os compositores geniais, músicos e cantores que em nossa terra eram capazes de executar obras autorais e de compositores europeus. A vinda para o Rio de Janeiro de companhias italianas para longas temporadas musicais no Segundo Império que, por vezes, deixavam “por aqui música e instrumentistas” (Andrade, 1980, p.168), músicos e vozes célebres, permitiu que músicos brasileiros atuassem ao lado de virtuosos estrangeiros em concertos de câmara e sinfônico. Por sua vez, a língua do Brasil e seus ritmos eram cantados por compositores nacionalistas. Apesar de toda movimentação musical do século XIX, o Brasil não dispôs de corpo sinfônico permanente até os anos 30 do século XX⁶⁷, década em que foi criada a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1931 – OSTM)⁶⁸ pela Prefeitura do Distrito Federal, cuja principal função era a de acompanhar óperas e balés. A Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), surgida em 1940 no Estado Novo de Getúlio Vargas, configurando-se a orquestra sinfônica privada mais antiga do Brasil, é uma sociedade civil dedicada a concertos de música sinfônica.

Ao lado da orquestra de Fellini, a trajetória da OSB será aqui utilizada para complementar a compreensão da função do músico na construção e manutenção de uma orquestra e aproximar sua história recente à narrativa felliniana. A OSB é fruto de um momento político e cultural no qual a sociedade do Distrito Federal precisava ter um conjunto de qualidade que bem representasse o país e mostrasse ao mundo que o Brasil se desenvolvia em todos os setores. Karabtchevsky⁶⁹ comenta o ambiente institucional da orquestra no momento de sua fundação:

A OSB é uma grande orquestra, formada no Brasil pela visão de José Siqueira com o apoio maciço da classe musical carioca e o aproveitamento e acolhimento de músicos refugiados do nazismo,

⁶⁷ O livro **Orquestra Sinfônica Brasileira: 1940-2000**, (CORREA, 2004) foi a mais importante fonte de consulta para esta seção.

⁶⁸ Mais informações no site oficial: <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/orquestra.html>

⁶⁹ Maestro questiona: 'Que patrocinador gostaria de unir sua instituição a uma orquestra esfacelada? Em: <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2011/04/04/maestro-questiona-que-patrocinador-gostaria-de-unir-sua-instituicao-uma-orquestra-esfacelada-924158966.asp>. Acesso em 08/04/2011.

recém-aportados ao Rio de Janeiro. Foram muitos, e foi por eles que a orquestra adquiriu a forma democrática de ser que a tornava exemplar.

A Orquestra Sinfônica Brasileira é, sobretudo, fruto do esforço comum de José Siqueira (1907 – 1985)⁷⁰ e de músicos que desejavam fundar uma orquestra para apresentar o repertório sinfônico tanto de compositores nacionais como de estrangeiros. A importância desses músicos e daqueles que os sucederam na fundação e manutenção da orquestra, em época de crise por tantas décadas, é relativizada periódica e ciclicamente. Maestro e direção da OSB apresentam posturas diferentes em relação a seus músicos, valorizando-os ou considerando-os meros empregados, de acordo com o momento de fartura ou escassez financeira pelo qual passa a instituição. A crise institucional pela qual a OSB passou em 2011 ainda se estende aos dias atuais, pois a solução encontrada deixou feridas que precisam ser saradas. A falta de discussão e entendimento das diferenças tornam as crises cíclicas, assim vemos acontecer no filme quando o maestro de Fellini retoma o controle da orquestra após a total ruptura institucional sem qualquer elaboração por parte dos músicos, mesmo daqueles mais envolvidos politicamente. Ficção e realidade não se distinguem.

A orquestra é um local de relações complexas, partilha, de ouvir o outro e de disputas – em especial, relacionadas ao espaço de poder ocupado pelo maestro. Bruno Latour, no ensaio “La société comme possession – la preuve par l’orchestre” (2011), estuda as formas de relação com a propriedade na sociedade. Latour diz haver “au moins deux sens différents de cette propriété: le premier qui renvoie à l’espace et le second au temps”⁷¹ (2011, p.1). Dois regimes totalmente diferentes: o espacial, que delimita zonas de interesse e fronteiras claras, protegidas pelo Estado, no qual a noção de propriedade se reporta ao interior de uma zona exclusiva; e o temporal, partilhado, onde em algum momento a pessoa se posiciona no exterior, mas em situação de relaxamento e de atenção, e em outro momento ocupa o interior, tomando plena posse de sua porção de tempo sem qualquer resistência do outro. Para compreender melhor, expressões como “*c’est à moi*” (“é meu”) ou “*c’est à toi*” (“é teu”) não designam apenas

⁷⁰ Maestro e compositor nacionalista.

⁷¹Tradução livre: há “pelo menos, dois diferentes sentidos dessa propriedade: o primeiro que nos conduz ao espaço (espacial) e o segundo, ao tempo (temporal)”. (Latour, 2011, p 1)

zonas espaciais exclusivas de propriedade delimitadas como que por uma raia e garantidas por um título de propriedade. Essas expressões “peuvent aussi servir à cadencer une action commune dont les phases successives exigent que des acteurs coordonnent leurs interventions dans un dispositif d’ensemble qu’ils ont préalablement répété”⁷² (Latour, 2011, p.2). Usando como epígrafe a definição de sociedade de Gabriel Tarde⁷³, Latour nos define sociedade como: “a possessão recíproca, sob as mais variadas formas, de todos por cada um”.(2011, p.1)

O conceito de Tarde e o pensamento de Latour ficam claros quando percebemos que a música ou a peça de teatro acontecem e se completam no tempo, “lugar” partilhado por atores e músicos de forma variada. Na orquestra sinfônica ou em um conjunto, por exemplo, o músico sabe o momento em que deve atuar como solista ou tocar no *tutti*⁷⁴, sabe valorizar e expor as suas frases musicais e reconhece o momento de apoiar harmonicamente ou de fazer o contracanto para colocar em evidência as frases dos outros músicos. Durante todo o tempo de atuação nos concertos e ensaios, músicos e atores, mesmo nos momentos em que têm pausa e aparentemente não atuam ou tocam, estão alertas, atentos uns aos outros e ao conjunto para poder intervir no momento apropriado. Esta atenção recíproca e ao conjunto, como definido por Tarde, faz com que atores e músicos possuam o todo e por este sejam possuídos mesmo enquanto esperam a vez de atuar e dizer “c’est a moi”. Desse modo, em relação ao tempo e ao espaço ali delineado, todos são reciprocamente possuidores uns dos outros e do todo, em uma articulação dinâmica para alcançarem o resultado final que pertence a todos. No entanto, como fica a possessão recíproca quando, entre os músicos e a música, há a intermediação do maestro?

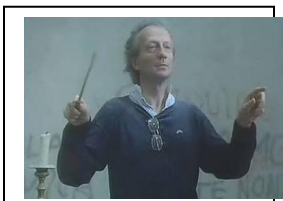
Uma peça importante: o maestro, como profissional habilitado responsável pela execução das partituras, foi se sedimentando a partir de meados do século XIX quando os compositores passaram a escrever de maneira mais complexa e para conjuntos

⁷²Tradução livre: “podem também servir para cadenciar uma ação comum, na qual fases sucessivas exigem que os atores coordenem suas intervenções dentre de um conjunto previamente ensaiado” (2011, p.2)

⁷³ Gabriel Tarde apud Latour: “Qu’est-ce que la société ? On pourrait la définir de notre point de vue : la possession réciproque, sous des formes extrêmement variées, de tous par chacun.”

⁷⁴ Tocar no *tutti* significa tocar no conjunto, quando as vozes têm a mesma importância e nenhuma sobressai às demais.

cada vez maiores. O maestro é uma figura destacada da orquestra, mas não a integra, mesmo que pertença a seus quadros. Este sentimento de não-pertencimento parece consolidado e é destacado por Fellini:



Às vezes, quando conduzo, sinto-me ridículo, quase morto, sinto-me um fantasma. Não, não quis dizer isso. Cancele tudo, por favor. Hoje em dia não se perdoa nada, deve-se ser sempre otimista, sempre inteligente. Então, dizemos assim, a música é o mundo. Quando conduzo, sinto-me o dono do mundo, sinto-me como um rei. Quer saber verdadeiramente como eu me sinto? Eu me sinto como um sargento impostor que deve sempre dar pontapés no traseiro dos outros. Mas agora, com essas leis absurdas, é proibido ser um sargento. [...] Não olho para os músicos, eu não os vejo. E às vezes seus rostos são insuportáveis. Se eu pudesse, colocaria um biombo diante deles. Parecem cães ferozes. Me olham com seus olhos... Não, cancele isso ou atiram nas minhas pernas. O tempo de grandeza acabou. [...] Agora somos todos iguais e eu devo me assemelhar ao primeiro violino com suas mãos de açougueiro. O que fazer? Eu desabafo minha raiva comprando casas. **(Cena 23, Página 162)**

A relação músico-maestro tem todos os ingredientes para ser tumultuada e tornar por demasiado tenso o ambiente de trabalho na orquestra. Misto de amor e ódio, admiração ou mera necessidade que facilmente faz surgir tensões. “Quando trabalho com um regente medíocre, fico pensando: temos de enfrentar dois dias disto, e eu tenho de criar uma atmosfera agradável para a orquestra...” (Lebrecht, 2002, p.16), disse a Lebrecht um *spalla* de orquestra. Os músicos de orquestra reconhecem rapidamente o bom regente e o medíocre.

Um mau regente é a maldição da vida cotidiana de um músico; e um bom regente não é muito melhor. Ele dá ordens que são redundantes e ofensivas, exige um nível de obediência desconhecido fora do exército e pode ganhar num concerto tanto quanto todo o resto de sua orquestra. [...] O mito começa com a muda submissão deles próprios. Músicos de orquestra são uma espécie calejada que se derrete ao brandir de uma varinha de condão. (Lebrecht, 2002, p.10)

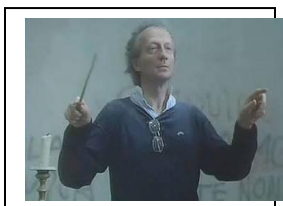
A mítica do “grande regente” é uma criação artificial “*para um propósito não musical e fomentado por necessidade comercial*”, diz Norman Lebrecht (2002, p.10), uma ficção para preservar e promover a atividade musical entre tantos entretenimentos.

O absolutismo do maestro, verdadeira “encarnação do poder aos olhos dos todopoderosos” (Lebrecht, 2002, p.11), é invejado, daí os maestros serem cortejados e receberem presentes e honrarias da elite mundial e chefes de Estado que, em troca, querem “compartilhar de parte da magia indefinível do maestro, os aspectos lendários de seu mito” (Lebrecht, 2002, p.12), entre eles o da posse da “*chave da vida e do vigor eterno*” e “rumores de voracidade sexual” (Lebrecht, 2002, p.11).

A relação maestro-orquestra envolve, portanto, interesses além dos musicais, além daqueles das salas de ensaios e concertos. A criação do mito, e sua manutenção por forças não diretamente ligadas à performance do conjunto, faz com que as forças que incidem na relação músicos/maestro sejam pouco equilibradas e pendam, em geral, para o lado do maestro. Na realidade, a orquestra é o conjunto de músicos que a compõem, o maestro se sente peça exterior e assim é considerado, pelos músicos, alienígena necessário que considera a orquestra seu instrumento.

Difícilmente se questiona, entre músicos, o fato de o prestígio público do regente superar, de longe, a habilidade de reprodução musical da maioria. No mínimo, há um descompasso entre o prestígio público e o efetivo trabalho artístico. O dirigente não deve sua fama, ou, pelo menos, não unicamente, à capacidade de apresentação das partituras. Ele é uma *imago*, uma imagem de um poder que incorpora visivelmente enquanto figura de destaque e mediante uma gestualidade impactante. (Adorno, 2009, p.218)

Fellini consegue, com clareza, expressar o sentimento de estranheza e de não pertencimento na voz de seu personagem:



[...] O senhor disse “maestro” isso não faz mais sentido. Um maestro é como um padre que precisa de uma igreja com seus crentes e fiéis. Quando a igreja desmorona e os fiéis se tornam ateus, [...] Entre eu e meus músicos só existe desconfiança. A dúvida que corrói a crença. Daí a falta de estima, o desprezo, o rancor e a raiva por algo que se perdeu e não será mais encontrado. E assim tocamos, unidos somente por um ódio comum. Como uma família destruída. (**Cena 23, Página 164**)

Portanto, o trabalho do músico sinfônico é diferenciado. Há um intermediário entre ele e a música. Dirigida por um maestro – que procura equilibrar sonoramente o conjunto, comunicando aos músicos, através de gestos e intenções, a concepção e o

dinamismo que deseja imprimir à obra –, a orquestra pode ser compreendida como o instrumento do maestro. Um instrumento emprestado, na realidade, pois a orquestra não deixa de ser o conjunto de músicos que constroem uma complexa rede ao longo de anos de convivência, que acaba por ligar todos os envolvidos – músicos, solistas, *spalla*, maestro, inclusive, críticos e público. É nesse ambiente complexo, regido por signos específicos, sons, timbres e estilos musicais – em que todas as vozes são fundamentais e pulsam a um só tempo – que a música se materializa na ação dos músicos, em um sentimento de propriedade compartilhada naquele palco (espaço) e naquele momento (tempo), que mais fortemente ocorre a sensação de pertencimento à “sociedade de músicos”.

3.5 ÉTICA NAS RELAÇÕES PROFISSIONAIS

As ponderações sobre o regente, a orquestra e a relação entre os dois justificam-se, não apenas em função da relevância social de seu papel na vida musical, mas, sobretudo, porque elas formam em si algo semelhante a um microcosmo no qual as tensões da sociedade ressurgem e deixam-se estudar concretamente. (Adorno, 2009, p.217)

Problemas inerentes ao ambiente de trabalho dos músicos profissionais, as relações interpessoais e a criação do mito em torno da figura do maestro, guardadas as proporções entre ficção e realidade, aproximam a crise ocorrida na OSB em 2011 ao desenrolar da narrativa de Federico Fellini, no filme “Ensaio de Orquestra”. Tanto a crise real como o filme remetem a um período de total ruptura entre maestro e músicos, que impossibilita a música, para então ocorrer algum tipo de composição entre as partes que permita novamente que a música surja da relação músico-maestro. Estes momentos de crise e as soluções encontradas revelam a tensão existente no interior das orquestras sinfônicas e as diversas formas de retorno à música e ao conjunto. A falta de reconhecimento por parte da direção da contribuição do músico para manutenção e sobrevivência da orquestra, considerando-o peça cambiável, passando facilmente de “professores de orquestra” a “empregados”, demonstra como o mundo da música sinfônica é baseado em uma verticalidade precária e deveria procurar reconstruir-se no reconhecimento da vulnerabilidade de todos em uma nova

modalidade de laço social, sugerindo a necessidade de criação de nova ordem baseada em relações horizontais.

As orquestras passam por crises financeiras, artísticas ou de identidade. A Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) passou por diversas desde a sua fundação em 1940 e as soluções sempre contaram com alguma forma de participação e de colaboração dos músicos, mesmo que a direção, com o passar do tempo, esqueça a importância do músico para a sobrevivência da instituição. Alguns exemplos, colhidos em conversas com colegas da OSB, aposentados ou ativos, me fizeram compreender a participação do músico em assuntos artísticos ou administrativos e a expectativa de reconhecimento de seu esforço pela diretoria da orquestra. Segundo um músico⁷⁵, Fiordaliza Guimarães (Dona Fifi), violinista fundadora da OSB, chegou a pagar contas atrasadas da orquestra com recursos de sua família. O mesmo informante lembra, ainda, a boa vontade do arquivista da orquestra, o imigrante alemão Fritz⁷⁶, e acredita que ele trabalhava mais pelo amor à orquestra do que pela pequena (ou nenhuma) remuneração que recebia. Em uma das crises financeiras dos anos 1960, segundo diversos depoimentos, apesar dos atrasos constantes e da falta de pagamento dos salários, os músicos partiam para trabalhos como professores ou músicos em outros conjuntos e orquestras, após ensaiarem no auditório da Rádio MEC das 7:00 às 9:00 da manhã para manter a agenda de concertos programados.

Em 1966, a OSB deixa de ser uma Sociedade Civil e torna-se uma Fundação dotada de bens para a sua manutenção e de verbas para o pagamento dos músicos. Nessa nova fase, instituída durante a ditadura militar, no período presidido por Humberto Castelo Branco, há maior distanciamento entre a diretoria da orquestra e os músicos. Mas, no final dos anos 1990, apesar do distanciamento, os músicos sugeriram mudanças e redução de seus salários como forma de contornar uma grave crise. Concertos foram realizados para angariar fundos para os colegas mais necessitados e a agenda foi mantida, apesar dos atrasos nos salários e de todos os problemas para manter a orquestra em funcionamento. A articulação dos músicos, nessa crise, foi fundamental para negociação de parceria com a Prefeitura do Rio de Janeiro, que

⁷⁵ Informações obtidas durante minha pesquisa para a dissertação de mestrado. Este músico atuou na OSB entre os anos de 1952 a 1969.

⁷⁶ Preuss seria o sobrenome, mas não pude confirmar.

garantiria verba pública anual para a orquestra poder honrar os custos de sua folha de músicos e funcionários.

Apesar desse histórico de envolvimento dos músicos nas soluções das diversas crises pelas quais a OSB passou desde a sua fundação, no início de 2011, a Fundação Orquestra Sinfônica Brasileira (FOSB) e seu maestro titular, Roberto Minczuk, impuseram uma “avaliação de desempenho” a todos os músicos de seus quadros sob o argumento de moldar a orquestra a um padrão internacional. Essas audições não distinguiam os músicos que haviam ingressado na OSB por audição em anos recentes – já sob a direção do maestro – dos músicos com longa história e contribuição à orquestra, ou mesmo, dos solistas reconhecidos nacional e internacionalmente por sua capacidade técnica e artística. Para impor novas diretrizes e apoiar seu diretor artístico e maestro, a direção da Fundação (FOSB) demitiu sumariamente 33 músicos de seus quadros que não aceitaram se submeter à avaliação⁷⁷ nos moldes impostos pela direção e buscou músicos no exterior para substituí-los. Uma longa crise institucional se instalou na orquestra, muito discutida pela comunidade musical e amplamente divulgada na mídia.

Em entrevista à revista *Veja*, Minczuk disse que a avaliação não foi pensada para castigar os músicos, e sim para oferecer-lhes uma chance real para que evoluam e até ganhem destaque, com o objetivo de aproximar a OSB de um padrão de excelência internacional.

"Só com algo assim esses profissionais poderão sonhar com algum protagonismo no cenário da música erudita internacional", afirmou Minczuk, que está à frente da OSB desde 2005 e é maestro também da Filarmônica de Calgary, no Canadá.

O violinista Luzer David, que estava na orquestra há 23 anos e foi demitido, diz que a avaliação foi uma agressão e que sua implantação foi vista como uma maneira de o maestro se livrar dos desafetos”.

Submeter os músicos, alguns com 40 anos de orquestra, a uma prova, é como falar a um médico com 40 anos de experiência que ele tem que fazer um teste para continuar, diz.

⁷⁷ Ver “Descompasso na OSB”, Segundo Caderno de **O Globo**, dia 23 de fevereiro de 2011.

Último Segundo: “OSB inicia nova fase dividida em duas e com músicos recontratados”, em <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/osb+inicia+nova+fase+dividida+em+duas+e+com+musicos+recontratados/n1597194836461.html>. Acesso em 13/10/2011.

David afirma que havia uma total falta de diálogo com o maestro e que os demitidos estão entrando na Justiça pedindo reintegração na orquestra e a reversão da justa causa.

O violinista Nayran Pessanha, 60 anos – e que entrou para a OSB aos 22 –, questiona o projeto de excelência internacional anunciado por Minczuk.

"Acho que temos que primar por ser uma orquestra brasileira, com nossas características próprias. Foram 70 anos de trabalho em que a OSB consolidou uma sonoridade própria, fabricada e burilada com o tempo. Se de repente você se desfaz de 40 e tantos músicos, você destrói tudo, a orquestra perde aquela sonoridade que tinha. Acho isso um crime", diz.⁷⁸

Os argumentos do maestro se chocam com a percepção dos músicos de autoritarismo na imposição das audições. Aproximar a OSB de um “padrão de excelência internacional”, oferecer aos músicos “uma chance real” de evolução e destaque, contra o entendimento de que a avaliação é “uma agressão” e que sua implantação é “vista como uma maneira de o maestro se livrar dos desafetos”, além de atentar contra as características próprias e a sonoridade da OSB que foram consolidadas em 70 anos de conjunto, sonoridade “fabricada e burilada com o tempo”.

Três foram os marcos principais dessa crise, situações inéditas na história das orquestras no Brasil (e no mundo). No dia 9 de abril de 2011⁷⁹, no Theatro Municipal, os músicos da OSB Jovem (orquestra de estudantes) se negaram a substituir os músicos profissionais da OSB e, em protesto, se retiraram, deixando o maestro Roberto Minczuk no palco sob vaias e sem orquestra para reger. Após seis meses de conflitos e negociações, com a união dos músicos demitidos, pressão de toda a comunidade de músicos e apoio, inclusive, de músicos e sindicatos estrangeiros, em setembro de 2011, um acordo coletivo de trabalho reintegrava os músicos demitidos aos quadros da

⁷⁸ BBC Notícias Brasil: “Em crise Orquestra Sinfônica Brasileira faz testes com novos músicos”, em, http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/05/110516_musica_osb_testes_jdc.shtml. Acesso em 15/12/2016.

⁷⁹ O Globo: “Músicos da OSB Jovem protestam contra Minczuk e abandonam o palco do Theatro Municipal”, em <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2011/04/09/musicos-da-osb-jovem-protestam-contraminczuk-abandonam-palco-no-theatro-municipal-924199407.asp>. Acesso em 20/05/2014.

FOSB, mas em um novo conjunto orquestral: a OSB Ópera & Repertório (OSB O&R)⁸⁰, que seria mantido por dois anos, até 31 de agosto de 2013. Entre as exigências dos músicos, o novo conjunto não seria regido em qualquer hipótese pelo maestro titular da FOSB, Roberto Minczuk. Por fim, em abril de 2014, após expirar o acordo que mantinha em funcionamento as duas orquestras, a OSB O&R foi extinta e os 36 músicos afastados foram reintegrados à Orquestra Sinfônica Brasileira, com os mesmos salários dos músicos que se submeteram às audições e sem a obrigação de tocar sob a batuta de Roberto Minczuk.

Posições de repúdio às audições vieram de diversas partes do mundo. Sindicatos internacionais, maestros, músicos reconhecidos pela comunidade manifestaram sua opinião e descrença no método escolhido pela FOSB para alcançar um padrão de excelência internacional. O oboísta Alex Klein repudiou as audições e fez um histórico da participação efetiva dos músicos na criação de condições de para que orquestras, como a Filarmônica de Berlin e a Orquestra Sinfônica de Chicago, se tornassem modelos.

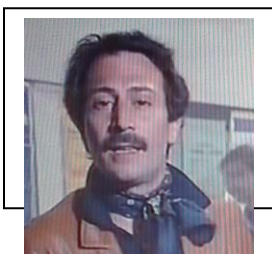
To justify these auditions, much is said about the need to raise the level of our orchestras to international standards. Ironically, there is no precedent of great international orchestras going through internal auditions to reach that level. Instead, the major orchestras in the world reached a high plateau after the onset of labor movements that gave support to the musicians, giving them job security and reasonable working conditions that foster this high standard.

The Berlin Philharmonic began its journey as a significant leader among orchestras of the twentieth century after a movement in 1882 when 54 musicians complained about working conditions and formed a new group, leaving behind their conductor. And Chicago became a leading international orchestra after the departure of Fritz Reiner and the formation of its musician's committee which defended the labor rights of its members. In fact, Chicago's first international tour was only in 1971, eight years after the departure of Reiner, a period in which the Musician's Committee established the foundations for better working conditions⁸¹.

⁸⁰ Último Segundo: "OSB inicia nova fase dividida em duas e com músicos recontratados", em <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/osb+inicia+nova+fase+dividida+em+duas+e+com+musicos+recontratados/n1597194836461.html>. Acesso em 20/05/2014.

⁸¹ "Open letter to the Music Director of the Brazilian Symphony Orchestra, Roberto Minczuk". Por Alex Klein, sexta, 4 de março de 2011 às 01:12. Carta divulgada em fórum de discussão no Facebook.

Tanto a crise como a solução encontrada revelam a tensão existente no interior das orquestras sinfônicas que, nesse caso, extrapolou os limites do palco e chegou a um público nada acostumado a associar música a tensão e disputa de poder. Revela, ainda, a configuração de forças que tenta manter e alimentar o mito da figura do maestro – diretores, conselheiros, mantenedores e parte do público – e, por outro lado, coloca em evidência o músico de orquestra que se equilibra entre o sentimento de pertencimento ao grupo, a necessidade de manutenção de seu emprego e o controle da tensão com o maestro. A percepção dos músicos de Fellini é variada ao comentarem a figura do maestro:



Sobre o maestro? Acho que ele é bom, um pouco histérico, mas dentro dos limites. (a colega ao lado discorda)



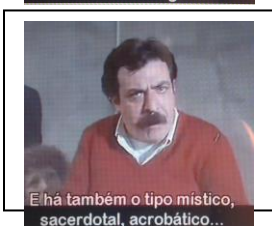
Não precisamos de maestro. Basta um belo metrônomo. Tic tac tic tac.



O público deveria ouvir a música junto conosco, dentro da orquestra, porque ouviria de outra maneira diversa, como uma batalha em um filme e uma verdadeira guerra.



Alto, ascético, atormentado, autoritário e magnético. Assim é o grande maestro.



E há também o tipo místico, sacerdotal, acrobático e aquele que gosta de agir como um domador de leões.



Ele tocava harpa, violino, tambor, bumbo, até fagote. Era muito divertido.

[...]



Eu quero que meu maestro olhe para mim. Se não me olha, eu fico com ciúmes. **(Cena 19, Página 154)**

A história da participação dos músicos para a manutenção da OSB, desde sua fundação, não foi levada em consideração quando da exigência de audição de todos os músicos, da diretoria e de seu maestro, contratado em 2005, período em que a orquestra experimentava estabilidade em razão do apoio institucional da Prefeitura do Rio de Janeiro, articulado pelos próprios músicos. A iniciativa da audição de todos os músicos foi interpretada como uma tentativa de afirmação do poder do maestro e da FOSB. Diante dessa postura autoritária, eclodiu uma reação dos músicos com o modelo que indicava o início de uma administração ainda mais verticalizada. A união dos músicos impossibilitou a demissão em massa e, após o período de cisão da OSB em duas orquestras, os músicos chamados de dissidentes ou revoltosos foram reintegrados. Solução encontrada pelas partes para evitar o esfacelamento da orquestra. Segundo Debora Ghivelder:

Abre-se um novo capítulo na história da orquestra, que sobreviveu — não sem marcas profundas — à crise de 2011. A volta dos músicos ao corpo principal se dá de maneira inédita: eles não precisarão se submeter a avaliações, terão o direito de não tocar com o regente titular, Roberto Minczuk, e terão seus salários equiparados aos dos demais instrumentistas.⁸²

A reintegração dos músicos chamados de dissidentes ou revoltosos, por sua vez, criou grande embaraço aos músicos que não resistiram ao abuso do maestro e se

⁸² O Globo: “Orquestra Sinfônica Brasileira e OSB Ópera & Repertório promovem fusão inédita”, em <http://oglobo.globo.com/cultura/orquestra-sinfonica-brasileira-osb-opera-repertorio-promovem-fusao-inedita-12485694>. Acesso em 20/05/2014.

submeteram às audições, um misto de sentimento de vergonha e de traição por parte da direção tomou conta do grupo, como me confidenciou um dos músicos da OSB.

A mitificação da figura do maestro tem impedido discussão mais profunda sobre sua função na orquestra e colocado em segundo plano o trabalho do músico. O ambiente da orquestra ainda é muito verticalizado e, ao maestro, é atribuído poder, não claramente delimitado, que facilmente pode criar situações de extremo desgaste físico e emocional aos músicos e mexer na complexa rede de sociabilidade, pois a dinâmica da orquestra não se restringe a um grupo de músicos tecnicamente habilitados, conduzidos pelo maestro, para executarem uma obra. A memória dos músicos, que compõem e atualizam a memória da classe e de suas instituições, é um instrumento fundamental para subsidiar o embate político que se apresenta e se renova a cada crise que se abate sobre o meio musical.

Apreendi com meu pai, João Geronimo, a olhar músicos como Botelho, Svab, Silvínea, Vidal, meu grande Mestre Daltro e tantos outros que construíram a nossa OSB, como exemplos de profissionais e, acima de tudo, como exemplos de seres humanos. Não tenho palavras para descrever minha tristeza ao ver o Mestre Virgílio, aos 78 anos, boa parte deles dedicada à música e às orquestras brasileiras, receber uma carta de advertência por uma falta, antes mesmo de essa falta ocorrer!!! Esse mestre deve ser reverenciado por nós músicos e pelo público dessa grande Orquestra. No curto período em que integrei a OSB, tive a enorme honra de dividir estante com Virgílio e professor Vidal. Jovens músicos do Brasil, tais mestres devem ser olhados com amor, reverência e respeito. Coloco meus dias de trabalho com esses músicos no mesmo patamar de importância das aulas que tive com Augustin Dumay, Eugene Fodor, Boris Belkin, Domenico Nordio, Ole Bohn, Leon Spierer e Menahem Pressler, entre outros.⁸³

A OSB pós-crise é uma orquestra com nova configuração. Não se trata de uma nova ordem na qual o conflito deu origem a nova relação de forças, mas de uma ordem que pode vir a reconhecer a vulnerabilidade das partes e a fragilidade de uma hierarquia verticalizada e a tentar estabelecer novos parâmetros de convivência. O compartilhamento do mesmo destino fortalece vínculos de amizade e favorece relações horizontais baseadas na confiança e na co-participação, verdadeira “comunidade de

⁸³ Homenagem a um Mestre por **Gustavo Menezes**, sexta, 11 de março de 2011 às 21:13. Carta divulgada em fórum de discussão no Facebook.

destino” entendida como o “grupo de pessoas (que) pode reunir-se, sem lideranças ou certezas prévias, para discutir ou construir seu próprio destino”⁸⁴. A reintegração dos músicos afastados mostra que a articulação que culminou na solução encontrada pelas partes possibilita pensar em outra forma de organização da orquestra.

Surgem novas formas de exercer a política e de fazer laço que prescindem do modelo verticalizado, espalhando-se em linhas que não se posicionam em relação ao poder do Estado, nem tampouco se colocam sob o vértice de grandes líderes ou ideias transcendentais. Movimentos como *Occupy Wall Street* e os acampamentos na Praça do Sol, na Espanha, desconsideram as lideranças e as hierarquias, e privilegiam na cena política as relações horizontais. (Gondar, 2012, p.204)

A ideia do reconhecimento da “vulnerabilidade presente em todos nós”, proposta pela filósofa norte-americana Judith Butler, prescinde de figuras de autoridade e de garantia (o pai, o líder e o Estado) nas novas formas de politização, na qual “cada um de nós se constitui politicamente em virtude da vulnerabilidade social de nossos corpos – como lugar de desejo e de vulnerabilidade física, como lugar público de afirmação e de exposição”⁸⁵. Músicos, maestro e direção, ao reconhecerem a vulnerabilidade de todos, poderiam estabelecer parâmetros mais solidários e justos, o que impossibilitaria situações de exibição de poder e crises como a que aqui foi exposta. A sociedade dos músicos (Halbwachs), a possessão uns pelos outros (Latour) e a comunidade de destino (Ferenczi) se revelam sempre com mais força nos momentos de crise.

⁸⁴ A noção de comunidade de destino é proveniente das ciências sociais e se opõe à ideia de comunidade de origem. Enquanto esta última se sustenta nos laços de sangue, laços dados de uma vez por todas, a comunidade de destino se refere ao fato de que um grupo de pessoas pode reunir-se, sem lideranças ou certezas prévias, para discutir ou construir seu próprio destino (Bosi, 1995). *Apud* GONDAR, Jô. **Ferenczi como pensador político**. CPRJ, Rio de Janeiro, v. 34, n. 27, p. 193-210, jul./dez. 2012.

⁸⁵ BUTLER *apud* GONDAR (2012:206)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa desenvolvida nos três últimos anos chegou a seu término. A resposta à pergunta proposta foi influenciada por mudanças ocorridas no ambiente político brasileiro e internacional, que marcaram profundamente o ânimo do pesquisador ao longo desse processo. A crise política, econômica e de identidade, que vem corroendo as expectativas de progresso nas instituições e de melhoria das condições de vida de todos os brasileiros, se infiltra no pensamento do pesquisador e o torna pessimista também quanto ao destino da música sinfônica. Matérias que informam o atraso nos salários dos músicos da OSB ou que explicitam a situação de penúria da orquestra – “mergulhada numa crise financeira que culminou no cancelamento de 12 concertos de suas séries de assinatura no ano passado, a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), que anunciou em setembro ter um rombo orçamentário de R\$ 15,5 milhões...”⁸⁶ – demonstram que atividade sinfônica no Brasil está em frequente situação de instabilidade. Acusada de irregularidades na aplicação de verbas do Ministério da Cultura, o Ministério Público Federal pede a suspensão de repasses financeiros até o esclarecimento das acusações pela administração da orquestra⁸⁷. Logo no início de 2017, nos deparamos com a notícia do cancelamento da 35ª Oficina de Música de Curitiba, curso de férias importantíssimo para a formação de milhares de músicos e que eu frequentei por duas vezes quando aluno, e o futuro incerto dos corpos estáveis do Teatro Guaíra – Orquestra Sinfônica do Paraná e Balé Teatro Guaíra. Nesse ambiente, o músico vive e a música ocorre.

Inicialmente, o detonador desta pesquisa foi meu interesse pela crise ocorrida na OSB no início de 2011, episódio que gerou discussões no meio musical nacional e internacional e fez aflorar aquilo que pouco se percebe fora dos bastidores de uma orquestra – a disputa diária, sonora e muda, por vezes, entre músicos e maestro. Logo percebi que ficar restrito a um caso concreto e na estrutura social daquela orquestra

⁸⁶ “Com salários atrasados, OSB está sob ameaça de greve” por Eduardo Fradkin, em 27/07/2016, e “Mesmo em crise financeira, OSB prepara sua temporada” por Eduardo Fradkin, em 13/01/2017, n’O GLOBO online. (oglobo.globo.com) Acesso em 6/2/2017.

⁸⁷ “OSB perde repasses após acusações de irregularidades” por Fabio Grellet em 25/08/2015, n’O Estado de São Paulo online. (cultura.estadao.com.br) Acesso 06/02/2017.

seria um desperdício, pois eu perderia a possibilidade de explorar a relação essencial/ontológica do som com a existência e falar do som como potência política, força estruturante do músico. Então, compreender o músico e as diversas relações que se configuram a partir da apropriação do som como substância de vida e força de seu trabalho passou a ser o centro deste trabalho.

Neste caminho, estudei a presença constante do som no dia a dia do homem desde a antiguidade. Som ou ruído, escolha e inserção admitida ou não na música nas diversas épocas. O problema da escuta e a nova ordem que se estabelece ou não quando alguém propõe alterar as estruturas aceitas. A formação do músico e as relações de poder presentes em uma arte normalmente tida pelo senso comum como livre. Percebi que todos os caminhos da pesquisa apontavam para a palavra *política*. Mesmo sem aparecer, política é palavra-chave e acompanhou de perto todos os tópicos aqui desenvolvidos.

A crise na OSB, a vontade de afirmação de poder do maestro sobre os músicos – em particular, o episódio da vaia dirigida ao maestro Roberto Minczuk no Theatro Municipal do Rio de Janeiro – sugeriu-me a ligação da realidade dessa orquestra com o universo felliniano do filme “Ensaio de Orquestra”. Fellini me proporcionou personagens e diálogos possíveis que bem representam os relacionamentos e o leque humano que encontramos na maioria das orquestras. Músicos oriundos de diversas classes sociais, com formação, expectativas e personalidades distintas, entendimentos diversos de classe e da relação com seus instrumentos e colegas formam o conjunto orquestral, compondo um todo originado de uma diversidade que abstraímos quando a música é executada nos concertos. As tensões no ensaio; as disputas com o maestro e a crise ocorrida no filme e suas consequências; a destruição da famosa sala de concertos; e o arranjo final que permitiu a retomada da música; tudo contribuía para o entendimento do organismo sinfônico e da classe dos músicos que nele atuam por meio da ficção de Fellini e sua ligação com a realidade das orquestras não ficcionais, como a OSB. Não houve, durante a escrita, intenção de analisar o filme, mas, sim, fazê-lo contaminar todas as seções e capítulos como ponto de ligação e espinha dorsal para expor a relação que se projeta, como composição de uma memória social, entre o som e a formação do músico para a constituição de uma ética da música/do músico.

“Ensaio de Orquestra” torna evidente a burocracia que se estabelece como estrutura fixa que interrompe qualquer utopia do som, da música, quando diante do dinheiro, das normas sindicais, do mito do maestro e da reação diária do músico contra aquilo que quer se agigantar continuamente e tenta lhe roubar a liberdade do tocar. Sim, apesar de regras, regência, partituras, o músico tem o espaço da liberdade que sua sonoridade lhe permite, mas esta liberdade se encontra em constante cerco na estrutura das orquestras. A classe musical não sabe exatamente seu lugar, não tem um discurso minimamente homogêneo sobre sua função na sociedade moderna. Através de Fellini, apresentei o estatuto de representação das esferas de poder dentro de uma orquestra, entendendo que a importância política desse trabalho não está nestas pequenas esferas (de poder), mas na exposição da relação do músico com o som, com o seu instrumento e a orquestra enquanto comunidade de destino e local de construção da música em conjunto, apesar do conjunto.

Expôr o universo de sons de cada um de nós foi jogar luz no elemento que nos penetra por vibrações sonoras do momento de nossa concepção até nossa morte. O som é o primeiro dos elementos a nos despertar os sentidos. Ter esta noção inicial como pesquisador, e oferecê-la ao leitor, significou abrir as portas da percepção para o som que passa sem ser notado em nossos dias em razão da ecologia sonora e excessos que nos invadem os ouvidos e nos ensurdecem. Saindo do nosso universo particular, do nosso dia a dia sonoro, para o das estrelas, a teoria da “harmonia das esferas” ou “música das esferas” revelou a importância do som/música para os estudiosos e filósofos da antiguidade que intuía um cosmos sonoro onde, antes de tudo e de nós, já havia o som e existia a música. Intuição comprovada séculos depois por cientistas e equipamentos do século XX que rastrearam o universo e captaram os sons que ainda hoje ecoam da formação dos mundos. O som é, sim, o sopro criador do universo e de seus mundos.

Por outro lado, Heidegger define “fenômeno” como aquilo que se apresenta, aquilo que está ou se pode pôr à luz, e “entes” como a totalidade de tudo que é. Baseado nestes conceitos, refleti e percebi que o som não existe por si, pois tem de ser produzido a cada vez que se apresenta. Um som é fruto de vibrações provocadas por alguma forma de contato, fricção, energia transmitida através das moléculas para ser

decodificada em nosso aparelho auditivo. É assim com a explosão original do universo, com o estalar dos dedos ou com o som de uma flauta. Em geral, o som tem curta duração. Mantê-lo sempre exige mais energia. Nossa percepção auditiva se encarrega de constatar sua existência, mas o som também é percebido pela intuição e pelas vibrações que nos chegam à pele, assim foi com os antigos quando intuíram nosso cosmos musical.

Bavcar, cego, me cedeu esta visão mais ampla. Sei que o escutar é acentuado e relevante para a percepção ou estudo do ente, mas é apenas um dos sentidos utilizado para a captação dos sons, pois nossas células também vibram em sua presença. Beethoven escreveu seus últimos trabalhos totalmente surdo, os sons nesta fase de sua vida já estavam totalmente introjetados em seu ser. O som, portanto, se revela sempre a partir de uma relação com a energia que o produziu e as moléculas que o propagam – jamais mostra-se a partir de um si mesmo. Ele, por vezes, anuncia algo que não se mostra, encontrando-se naquela faixa tênue entre o fenômeno e a manifestação. Seguindo com Heidegger, cheguei à sonoridade. Na dinâmica da práxis do músico, o som seria o seu instrumento, entendendo que o fenômeno da **sonoridade** seria a possibilidade de o som manifestar-se como ente e pôr-se à luz, constituindo seu existencial para a música somente na prática de vida do músico com o som.

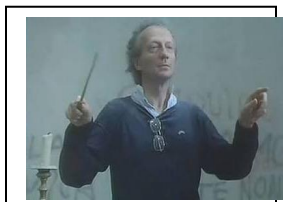
A atenção ao elemento sonoro, o som, portanto, foi fundamental à escrita desta tese. Compreendemos, ainda, que nossos ouvidos são passivos, não se cobrem, não têm membranas, os sons sempre estarão penetrando em mim e no leitor durante a leitura deste texto, independentemente de nossa vontade. O ouvido não tem de dirigir-se a estímulos, mas deles se proteger, disse-nos Adorno. A relação do som com a escuta é direta. Sensações diversas nos chegam pelos sons captados por nossos ouvidos. Situações e cenas se apresentam através do som, independentemente de sua aparição diante da visão. Ele que nos direciona, mesmo no escuro. Foi na escuta dos sons da natureza que o homem aprendeu a conhecer o ritmo e suas variações, percebeu suas alturas e timbres, criou sua música. Através da escuta, no reconhecimento dos sons e sua manipulação, o músico se torna músico. Sua relação diária com o som, normalmente, é anterior ao seu desejo de profissionalizar-se. Este entendimento é importante para situá-lo. O músico, ao chegar na profissão, já possui

longa trajetória, por vezes desde a infância, carregada de sentimentos de apropriação e de relação com o “seu som”. Em uma orquestra sinfônica, sob direção de um maestro, ocorre a adaptação a estilos e sonoridades que, por vezes, podem ser o oposto de seu desejo.

Para integrar a orquestra, cada músico estudou muitos anos, aprimorando em alto nível um talento já singular. Agora, no entanto, justamente quando vai tocar, não sobra quase espaço para a expressão individual. Pelo contrário: o bom músico precisa dar vida do modo mais expressivo às ideias do maestro, não às suas. Tem mais: para a maioria dos músicos de orquestra – exceção feita aos de função solista (como o *spalla*, a primeira flauta, o primeiro trompete, o tímpano etc.) – não há como ser ouvido individualmente. Excelentes músicos que são, sacrificam sua arte mais pessoal em nome do conjunto. Nem o maestro consegue escutar exatamente como toca um violinista da quarta fileira – a não ser quando toca uma nota errada.⁸⁸

Como diz Nistrovski, “quase não sobra espaço para a expressão individual”, mas há o espaço da sonoridade que cada músico construiu por si e lhe pertence. Fellini, com sons de sirenes, acelerações de motores de moto, freadas de carros, passagem de trem e aviões, buzinas, ruídos de trânsito tentam invadir a sala de concerto centenária (ao final, conseguem), sugerindo que, mesmo no local da sacralidade que reveste a música de concerto, a arte é constantemente assaltada pela política e poder que quase lhe destrói e aos músicos. O maestro de Fellini parece interromper o ensaio não para ajustar a sonoridade da orquestra, mas para marcar sua posição hierárquica diante dos músicos. No filme, e na realidade, tudo parece apontar para o constante embate do músico frente às interferências que tentam se apropriar de seu som e de sua música.

A orquestra começa a tocar, e logo o maestro interrompe o ensaio.



Por favor. Violinos, o que foi? Brigaram? Por isso estão tocando cada um por si? **(os músicos começam a ficar incomodados)** Talvez não sejam do mesmo partido.

Não! (gesticulando e sorrindo)

⁸⁸ Trecho do diário de Artur Nistrovski, diretor artístico da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), publicado na Revista **Piauí**, 52, jan. 2011.

Por que fica respondendo?

[...]



Atenção, por favor. **(começa a ensaiar a música, mas logo em seguida para de reger. A orquestra segue tocando. Então grita para a orquestra)** Pare! Chega! Toquem com elegância, isto aqui não é um parque de diversões. Sentimento, mas com delicadeza. Estão segurando violino, não trompetes. Droga. Flauta, é um mi bemol, não um mi natural.

[...]

[...] Clarineta...**(e canta um som exagerado)**...não. **(e canta um som mais suave)** Deve ser assim, delicado, suave....**(o clarinetista solta uma gargalhada)** Por que ri? Isto não é cômico!



Maestro, acho este trecho muito cômico.



Não creio que neste trecho o compositor tivesse intenções humorísticas. O senhor ri à toa.



Escute...**(e toca o trecho com o resto do naipe de clarinetas. Ao final, todos riem)**. Viu, meu colega também está rindo. É muito engraçado. Você é que é engraçado. Que cara! **(e continua rindo. O maestro retoma o ensaio)** **(Cena 15, Página 148)**

A ordenação dos sons em música, mesmo ou em razão de situações de caos, é o que move o músico, afinal – durante grande parte do filme e, também, na vida real. Os ensaios são locais de partilha ou embates em que os sons, silêncios e ruídos são os principais agentes. No diálogo acima, o clarinetista não cede à interpretação do maestro quanto à seriedade do trecho. Portanto, a intenção cômica estará presente na raiz de

seu tocar e na música de todos. O maestro, por sua vez, tentará impregnar de seriedade a sua interpretação diante dos músicos e do público. Vê-se, aí, a potência política presente no som, de resistência, que não há como negar ao músico. “O mundo é belo porque é variado”⁸⁹, diz um músico de Fellini, chamando atenção para a subjetividade da escuta, as nuances da sonoridade e seus possíveis efeitos.

Um colega e pesquisador na Orquestra Sinfônica Nacional (OSN), Hudson Lima⁹⁰, brindou-me com uma escrita em um de seus *posts* no Facebook⁹¹. Intitulado “Sobre ‘quebra-paus’ em Orquestra”, transcrevo e comento aqui alguns trechos:

O músico de concerto é um híbrido, por estar em uma posição limite entre o artista e o técnico acaba por assumir uma localidade sempre em trânsito. Na Orquestra, independente de sua posição hierárquica, ele funde-se e confunde-se com a massa. A massa em seu sentido mais literal designa um agrupamento de indivíduos que não são, a olho nu, sujeitos da ação, passivos de um desejo anteposto por agentes de liderança. Esse agrupamento social se diferencia da multidão, uma vez, que nesse último trata-se de um coletivo de indivíduos que se anunciam como aglomeração de pessoas anônimas bastante próximas fisicamente, sem normas ou uma organização pré-estabelecida, em uma multidão, não importa etnia, ou os capitais simbólicos em articulação visto que não há espaço para esta diferenciação. Ora, por definição ainda temos o público, que se distingue dos demais pelo seu caráter de agregado social que possui certo contato primário entre seus participantes e há uma organização estabelecida. Na multidão, a integração das pessoas é ocasional, no público é intencional, sendo que inclusive as pessoas agrupadas na forma de público possuem a capacidade de criticar, tornando sujeitos integrantes de um coletivo com capacidade de ação.

Hudson aponta a situação limítrofe do músico de orquestra que se situa entre artista e técnico e que se apresenta como uma massa: “indivíduos que não são, a olho nu, sujeitos da ação, passivos de um desejo anteposto por agentes de liderança”. Essa análise está a todo momento visível nas cenas de Fellini, em especial nas atitudes do maestro que trata os músicos como “meus músicos”, “minha orquestra”, vendo neles uma massa sonora. Hudson segue:

⁸⁹ Cena 21, Página X

⁹⁰ Hudson Lima é violoncelista na OSN e mestre em Musicologia – Etnografia das Práticas Musicais pela UFRJ.

⁹¹ Postagem no final de março de 2017.

Voltando ao balaio inicial, uma Orquestra Sinfônica passeia pelos três tipos de aglomerado social com uma grande mobilidade, embora esteja acostado na maioria das vezes no estado de massa, tem como plateia um público que somada a própria Orquestra vira multidão na adição entre os diversos agentes que ali se encontram no espaço. É com raridade que um sujeito, mimetizado – o corretor tentou ajustar para monetizado – entre seus pares possa expressar-se com nitidez enquanto sujeito de desejo, transbordando a sua singularidade para comunicar-se enquanto criativo. Possível então presumir, que a Orquestra, no tempo contemporâneo encontra uma represa prestes a eclodir, pois é sabido, que repressão gera desejo. No momento em que os aportes financeiros encontram-se escassos, as lideranças que estruturarem-se fincadas no monetário perde a força, restando apenas o capital simbólico no qual só seria viável para o sustento do líder se houvesse um vetor da cultura capaz de criar dispositivos de eliminação do desejo, conseqüentemente de eliminação do artista que mora em cada um que demanda o palco.

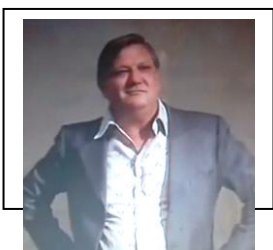
Nesse trecho, a exemplo de Artur Nistrovski, Hudson aponta para a tensão existente em toda orquestra. Mimetizado, o músico de orquestra não consegue “expressar-se com nitidez enquanto sujeito de desejo”. Represados os desejos, em algum ponto, o elo musical que os une ao maestro e à direção se rompe. Ainda na postagem do Facebook, Hudson diz:

A perpetuação da Música de Concerto, ao que parece, depende de um investimento não apenas monetário, mas também dessa potência capaz de reconstruir a massa transmutando-a em direção a ser uma multidão, não no sentido de ampliação numérica, mas sim de que cada um possa traçar a sua própria rota dentro desse agrupamento. Mas como seria possível se todos devem tocar juntos e inspirados pelos mesmos objetivos artísticos? Só é possível de um modo, criando cenários no qual cada sujeito possa manifestar-se dentro do grupo buscando sempre a divergência em uma dança constante com a convergência”. Discutir, debater, não são atos destrutivos, mas sábios perante um espectro de crise, porque só a angústia é produtiva. Conflitos latentes e não difundidos podem corromper o grupo em seu propósito, que é o de permitir que o hábito seja arte, uma manifestação viva que não pára com os cânones da História da Música de Concerto. Mas sim com a nossa convivência pacífica e bélica diária, no qual o mais importante que a nota afinada seja a busca de um pensamento afinado e infinito em seu propósito, que é o de proporcionar a todos acesso a um saber. A vaidade é sempre tola em seu narcisismo primário, mas a Música sempre será um ato revolucionário em sua essência. Os ouvidos não possuem pálpebras.

Ao final, apresenta uma solução que pode ser pensada a partir da horizontalidade proposta por Judith Butler, na qual a orquestra prescindiria de figuras de autoridade e de garantia ao reconhecer a vulnerabilidade de todos, estabelecendo parâmetros que impossibilitariam situações de exibição de poder, por serem mais solidários e justos.

Fellini reconhece a diversidade presente no ambiente sinfônico, dezenas de músicos, de diferentes origens, desejos e formação, reunidos sob a batuta de um maestro não aceito por todos como membro do conjunto e não sendo unânime o reconhecimento de sua capacidade artística. O maestro ignora os nomes dos músicos e os chama pelo nome do instrumento que toca, demonstrando impessoalidade e desejo de distanciamento. Na pausa do café, recolhe-se ao seu camarim. A *joie de vivre* do conjunto apenas aflora no concerto quando o ritual se consuma. Em algum momento, o som produzido pelo conjunto justifica o arranjo político que se compõe. É um ambiente onde confrontos ocorrem, mas a diversidade das pessoas que ali convivem não permite a concentração e o interesse de todos nas disputas. Na cena a seguir, a importante discussão sobre o cachê para a gravação do programa de televisão é ignorada por grande parte da orquestra e, na primeira oportunidade, é desviada a atenção de todos para algo lúdico nascido da convivência diária.

[Entra na sala o Administrador e olha para a orquestra se arrumando no palco]



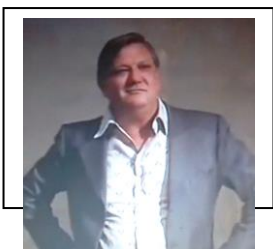
- Senhores, por favor. Um momento de atenção. Temos um hóspede ilustre, a televisão com seus operadores e diretores para filmar o ensaio de nossa orquestra. Eles também querem entrevistar alguns de vocês.

- Cuidado. Não convém que me entrevistem. Eu conto tudo, viu? (violinista)

- E o que teria para contar?

- Que você recebe dinheiro. (violinista)

(risos)



- Seu sindicalista não diz nada de pagamento por seus serviços.

- Mas não fizemos tal acordo. (pianista)

- Sr. Trincia, este é um trabalho extra.
- Não é um trabalho extra, quem disse que é?



- Nada disso. Não estamos de acordo. Teoricamente, até podíamos aceitar, mas, sindicalmente, não é correto. Este é o erro com a televisão. Que não é clara. (violoncelista)

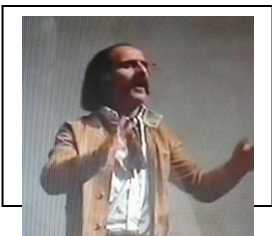


- O seu sindicalista, os representa ou não?

- Calma senhores, calma. (sindicalista)



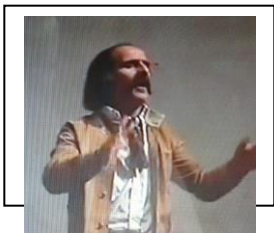
- Nós já ganhamos pouco, agora vem a televisão e não quer nos pagar? **(O primeiro tremor da sala é sentido pela organista)** Reconheço que o público gosta de música e também gosta de ver a imagem destes trabalhadores desconhecidos, mas, se isto se transforma em um programa, a televisão deve dar um presente, uma flor... (violoncelista)



- Em suma, ninguém é obrigado a dar entrevistas. Quem quer, dá e quem não quer, não dá.

Isto não é irregular?

- Não é justo.

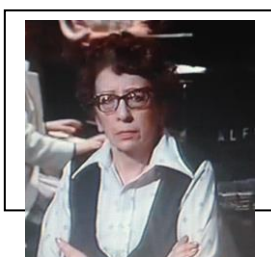


- Mas deixem-me salientar uma coisa. Qual a melhor ocasião do que esta entrevista para tornar público os nossos problemas? A remuneração que eles...

Antes de terminada a discussão sobre o pagamento pela gravação do programa, os músicos, liderados pelo percussionista, começam a tocar uma música cômica quando percebem a entrada da harpista gorda.



Que tolos. Que cabeças ocas. (os músicos riem) Tive um sonho do qual não gostei. Um cavalo no meu quarto.



-Também não gosto, mas depende da cor. Que belo modelito.



- Idiotas! (para os músicos que tocam a música cômica para ela. Os músicos riem) **(Cena 3, Página 137)**

Nota-se, portanto, uma configuração de extremos no interior das orquestras. Exige-se conhecimento musical capaz de cumprir as exigências artísticas e técnicas da partitura, conhecimento adquirido em anos de estudos, mas, por outro lado, percebe-se desinteresse da maioria dos músicos, tanto na ficção como no dia a dia das orquestras do Rio de Janeiro, por assuntos não musicais que demandem tempo e atuação política. O músico de orquestra, apesar de eventualmente negar a necessidade do maestro, sabe que tem de conviver com alguma forma de organização dos sons produzidos pelo conjunto para poder existir enquanto conjunto sinfônico, mas não se propõe a debater o assunto e encontrar uma solução.

Em “Prova d’Orchestra”, de 1978, sonoridades e harmonias se ajustam, divergências políticas acabam encobertas ou minimizadas na presença da música e, mesmo após a erupção do confronto com o maestro e o poder que ele personifica, os músicos retornam a seus postos, mesmo os mais exaltados e politicamente engajados, para assumir seus lugares definidos no interior da orquestra sob a batuta do maestro.

Vê-se, ao final do filme, um novo ciclo onde a hierarquia está bem definida, com o maestro em posição de superioridade, o que dará início a nova tensão e um futuro confronto e rompimento desta relação. Os ciclos se repetem.

Concluindo, espero ter contribuído para apresentar a memória do som, configurada a partir da explosão original e pensada enquanto potência política e força estruturante do músico e da música, enquanto a relação entre a música e existência se estrutura através de uma ética do som que o músico constrói e assimila ao longo de sua carreira, apesar de o músico, no interior da orquestra, encontrar-se mimetizado em uma posição entre o artista e o técnico.

ANEXO - ENSAIO DE ORQUESTRA (Cenas – Personagens – Diálogos)



Maestro



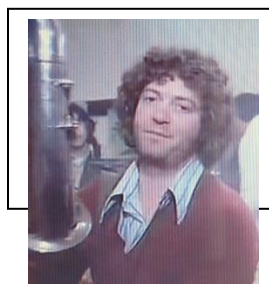
A harpa



O violoncelo



A pianista



Violino



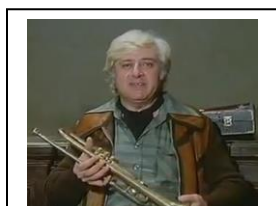
A flauta



O trompete



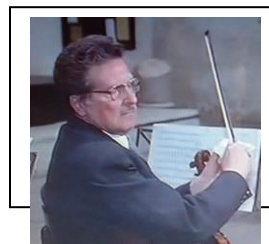
O oboé



O trombone

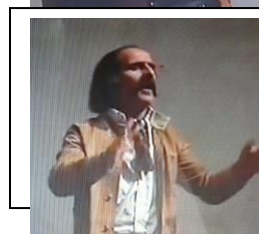
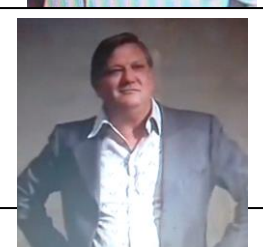


A clarineta



O copista

O administrador



O sindicalista

CENAS e DIÁLOGOS de “ENSAIO DE ORQUESTRA”, de FELLINI

Os créditos do filme começam a ser apresentados e, ao aparecer o nome do diretor, Federico Fellini, e o nome do filme, “Prova d’Orchestra”, sirenes, aceleração de motos, freadas, trens nos trilhos, buzinas, trânsito, partida de avião, buzinaço soam. Com uma escuta atenta, percebe-se o arranjo e a pulsação que o compositor Nino Rota imprimiu a estes sons/ruídos. Verdadeira composição.



CENA 1



- Oh. Oh. Coragem, tente. É uma acústica maravilhosa. Aqui era uma pequena capela, sabe? Viu?

Aquelas são as sepulturas de três papas e sete bispos. Isto aqui está cheio de mortos. Em 1781,

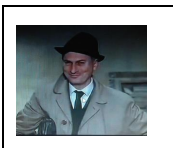
esta capela tornou-se um belo auditório para concertos vocais e instrumentais. Todas as cortes da Europa nos invejavam, sabe por quê? Pela acústica. Oh. Ouvia? O som é límpido, sem eco, ideal para ouvir música. Sem reverberação. Por aquele pódio passaram os maiores maestros. Era a sua meta. E os músicos e o público. Vinham ministros, embaixadores, sacerdotes e traziam a partitura para seguir a música. E as belas senhoras elegantes, decotadas. (uma parte de orquestra cai da estante) Mas é de propósito? O ar era perfumado, era tudo diferente. Hoje o público não é mais assim. Mas eu o estou aborrecendo com esta conversa. (ascende as luzes,

Sala de concerto vazia. Uma equipe de televisão realizará filmagens e entrevistas para um programa de televisão. O arquivista experimenta a acústica e apresenta a sala secular onde será realizado o ensaio da orquestra. Durante a apresentação da sala, o arquivista vai arrumando as estantes e as partituras, preparando a sala para receber os músicos e o maestro para o ensaio.

admira as estantes com as partituras arrumadas no palco) Está tudo pronto. É bonito, não? Mas eu sou apenas o copista, a última roda do carro. Mais um ano e me aposento. Voltarei aqui só para ouvir os concertos.

Com certeza. Eu não poderia viver sem música.

CENA 2



- Bom dia a todos. Hoje a televisão veio fazer um documentário sobre a nossa orquestra. Então, aqui estamos em um belíssimo auditório que já foi uma igreja do ano 1200. Como sabem, aqui estão sepulturas muito antigas. E aqui, à minha direita.

- Professor, isso eu já disse. (arquivista)

- Pois bem, eu sou o primeiro violino e...

[A câmera passeia entre as estantes e partituras, o primeiro violino chega para o ensaio e, olhando para a câmera, fala sobre o programa de televisão que será feito.]

2a. [Começam a chegar os outros músicos da orquestra]

- Bom dia. Bom dia. (pianista)

- Bom dia Mirella. Escute... (primeiro-violino)

- Vamos tirar o pano do piano? Pesa uns 100 quilos.

- Eu a ajudo.

- Obrigada, professor. Como vai?

- Tudo bem. Disfarce, a televisão está aqui.

- Ahhh.

2b. [O clarinetista passa um pano na cadeira. A pianista começa a esquentar, tocando escalas e trechos de música]

- Eu queria saber o que fazem com estas cadeiras. Sujas. Imundas.

2c. [Um auxiliar de palco joga para o outro as cadeiras]

- Elas podem quebrar. E continuam.

- Às quatro, vou à sauna. E não quero conversa.

2d. [Dois músicos conversam enquanto dirigem-se às suas cadeiras]

- A cobra, o leão, a pedra, são umas 30 posições. Mas tudo vem da mente, da concentração.

[Encontram outro músico]

- E o panetone?

2e. [Dois músicos ajudam um violoncelista muito idoso a chega em sua cadeira]

- Não há pressa. O senhor está indo bem.

- A mim parece que está pior do que da última vez. (comenta um quarto violoncelista em voz baixa com outro colega) Professor. Novamente conosco.

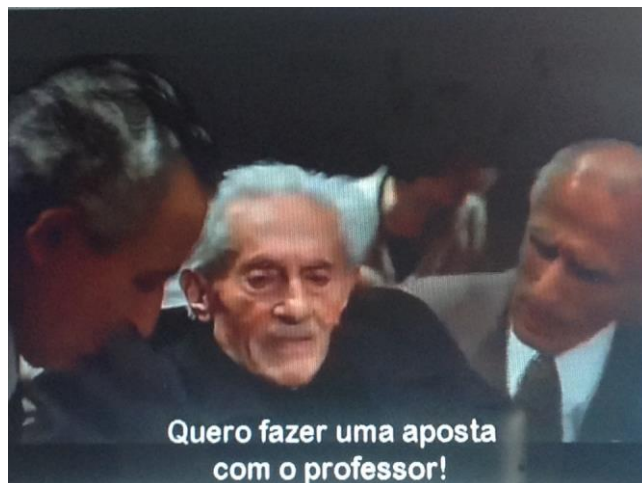
Vejo que está bem.

- Quero fazer uma aposta com o professor.

Verá que daqui a quatro meses....

- Vou lhe contar sobre meu tio Quintílio. Por 60 anos fez de tudo comeu, bebeu, transou

e uma bela manhã um derrame. Adeus Quintílio. Sabe que idade tem agora? 93. Come, bebe, lê o jornal sem óculos. Parece que nunca vai morrer.



2f. [Músicos folheiam revista com imagens de mulheres nuas]

[Um percussionista faz palavras cruzadas]

Um dos filhos de Werther. Começa com G...

[Chega um trompetista e se senta ao lado dos colegas]

- Quanta gente ordinária...

- Refere-se a você?

- O semáforo estava verde e o carro da frente não me deixava passar. Eu buzinei e disse educadamente: "Posso passar? Tenho ensaio". Ele me olha como se eu fosse uma merda e diz:

"Que ensaio? Vê-se que é um impostor".

(Risos)

2g. [Um violinista escuta a jogo de futebol em um radio de pilha]

- Você está escutando o jogo? Eu não quero, sofro demais. Professor, o que diz o seu barômetro?
- Vejamos o que diz o meu fiel amigo. (primeiro-violino)
- Tiramos o violino?
- Temos 15% a mais. É ruim para a saúde do meu violino.

2h. [Chega outro violinista]

- Professor, como está o polvo hoje?
- É uma bela batalha. O polvo não morde, só fica à espreita...
 - Que filho da mãe.
 - Continue a caçoar de mim com a história do polvo.
 - Não se zangue que lhe fará mal.
- A neurose é um polvo. Ela ainda vai acabar estrangulando todos nós.

[Três músicos em torno do radinho escutando futebol]

- Pagamos 800 milhões por ele, não vale o dobro?

[Câmera volta ao violinista]

- O que é isso, professor?
- Um ansiolítico.
- Deve lhe fazer bem.
- Já experimentei todos, não servem pra nada. Aliás, pioram.

2i. [Um trompetista tenta tocar seu instrumento]

- O que há com este trompete que não toca?

[Continua a tentar, mas um preservativo começa inflar com o sopro, sair pela campana do trompete, expande-se e estoura]

(Risos)
Seus idiotas.

2j. [Câmera retorna ao violinista do ansiolítico]

- O que é "8 e 1/2"? Um filme psicanalítico?

- Ora, informe-se, vá à escola. **(O primo violino puxa sua cadeira para traz, mais longe da estante)** Ei, como eu vou tocar? Ei, senhor barômetro. Ponha a cadeira de volta que aqui toco eu.

- Não, desculpe. Assim eu fico muito perto da estante e não consigo ler. Precisa ficar aí.

- Quer brincar? Lá.

- Aí, estou pedindo “por favor”. Esqueci meus óculos, peço uma cortesia...

- Não estou aqui para lhe fazer favores. Preciso tocar, entende? Eu quero lá.

- Eu quero aí.

- Aquele é o seu lugar e este é o meu.

- O senhor me ofende. Lá. Lá.

- Ele tem minhocas na cabeça? Agora basta. Basta! Basta!

CENA 3

[Entra na sala o Administrador e olha para a orquestra se arrumando no palco]

- Senhores, por favor. Um momento de atenção. Temos um hóspede ilustre, a televisão com seus operadores e diretores para filmar o ensaio de nossa orquestra. Eles também querem entrevistar alguns de vocês.

- Cuidado. Não convém que me entrevistem. Eu conto tudo, viu?

- E o que teria para contar?

- Que você recebe dinheiro.

(risos)

- Seu sindicalista não diz nada de pagamento por seus serviços.

- Mas não fizemos tal acordo. (pianista)

- Sr. Trincia, este é um trabalho extra.

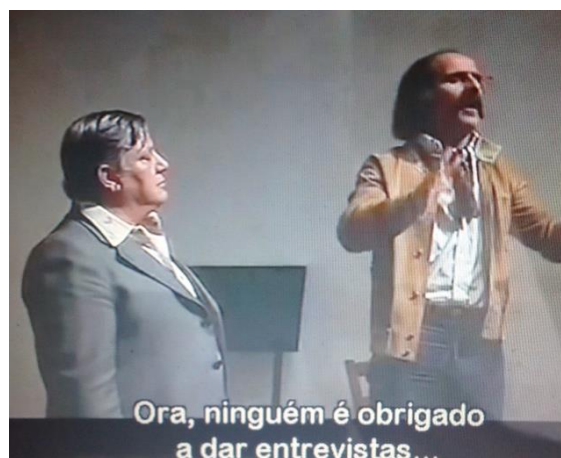
- Não é um trabalho extra. Quem disse que é?

- Nada disso. Não estamos de acordo.

Teoricamente, até podíamos aceitar, mas sindicalmente, não é correto. Este é o erro com a televisão. Que não é clara. (violoncelista)

- O seu sindicalista os representa ou não?

- Calma senhores, calma. (sindicalista)



- Nós já ganhamos pouco, agora vem a televisão e não quer nos pagar? **(O primeiro tremor da sala é sentido pela organista)** Reconheço que o público gosta de música e também gosta de ver a imagem destes trabalhadores desconhecidos, mas se isto se transforma em um programa, a televisão deve dar um presente, uma flor... (violoncelista)

- Em suma, ninguém é obrigado a dar entrevistas. Quem quer, dá e quem não quer, não dá. Isto não é irregular?

- Não é justo.

- Mas deixem-me salientar uma coisa. Qual a melhor ocasião do que esta entrevista para tornar público os nossos problemas? A remuneração que eles...

[Os músicos, liderados pelo percussionista, começam a tocar uma música cômica quando percebem a entrada da harpista gorda]

- Que tolos. Que cabeças ocas. **(os músicos riem)** Tive um sonho do qual não gostei. Um cavalo no meu quarto.

- Também não gosto, mas depende da cor. Que belo modelito.

- Idiotas! **(para os músicos que tocam a música cômica para ela. Os músicos riem)**

CENA 4

[A câmera se aproxima e ilumina a pianista]

- Quer me entrevistar também? Tenho algo escrito, algumas ideias são dele.

- Então, vão nos pagar ou não? **(músico ao fundo em voz baixa)**



- “O piano é como um rei no trono, não se move”. Cecco que disse isso. “É preciso andar até ele, inclinar-se, aproximar a banquetta. É uma fera mitológica”. Também são palavras dele. “Na verdade, ele é ameaçador. Uma sala com um piano é a sala dele. Ele é um instrumento da realeza”.

- Eu toquei na corte. **(em voz baixa um violinista para a organista)**

- Como disse, desculpe? (entrevistador)

- Eu estava dizendo que toquei na corte.

- Onde?

- Para o rei Vittorio Emmanuelle III.

- E ele não mandou prendê-lo? **(todos riem)**

- Eu não quero um piano, isto é, tenho um piano, mas não quero um piano só para mim. Porque todos os pianos do mundo são iguais. Tocar só no próprio piano é limitativo, é um freio.
(continua a pianista)

- Um freio?

- Eu acredito que para se realizar é preciso conhecer mais pessoas, encontrar mais pessoas.

- Por favor, não me faça rir. (flautista)

CENA 5

[A flautista se senta em um estrado, é iluminada, e começa a ser entrevistada]

- Ok. Sou Marina di Pisa, mas flauta eu estudei na Califórnia. Lá se toca de maneira mais doce, menos violenta do que aqui. A flauta é um instrumento delicado, discreto.

É o instrumento que mais se parece com a voz humana. Claro que todos dizem isso. O violoncelo é o mais parecido com a voz humana. O saxofone é o que mais se parece com a voz humana. Logo, o tambor também será.



(risos) Mas não é engraçado que quando um coro é bom, é logo comparado a um instrumento?

Eu insisto, só a flauta é mesmo uma voz humana. Que som misterioso. Sobrenatural.

- Pois ela não amansa as feras selvagens? E Apolo, não despertava os mortos com a flauta?

(organista)

- Quanta conversa!

E é um instrumento de feitiçaria solar e lunar.

- Não vai dizer que todos os flautistas são loucos? (percussionista)

- Sim, é verdade, dizem isso. Quiçá que de tanto soprar, soprar o vento acaba indo para o cérebro dos pobres flautistas? Na verdade todos esperam que façamos algo estranho. Não sei por quê? **(A flautista entrega seu instrumento a um colega e dá uma cambalhota. Todos riem e batem palmas)**

CENA 6



[O iluminador ilumina o trombonista e este, apoiado em seu instrumento, começa a dar entrevista]

- O trombone é um instrumento único com a sua voz grave que sempre harmoniza com doçura. Mas pode ser muito cômico, basta lembrar os palhaços do circo quando esguicham água e emitem sons estranhos.
- É também o instrumento dos anjos. (organista)
- É verdade. Já notou que nos quadros da Renascença os anjos sempre tocam o trombone?
- E ser recebido pelo Pai Eterno ao som de trombones não é inspirador? (trombonista 2)
- Para mim, a voz do trombone é a voz de uma criatura solitária, gosto de ouvi-la à beira-mar, no inverno, quando não há ninguém. **(os trombones e trompetes começam a tocar)**



- Você terminou como se fosse um show.

CENA 7

[Um violinista idoso admira o balanço da teia de aranha, quando o entrevistador o aborda]

- Não tenho nada a dizer. Eu estava vendo aquele fio de aranha, vê? Deve ter uns 5 ou 6 metros de comprimento, não? Com o sopro dos metais ia de um lado para o outro. Veja Lo Cucco, veja.

- O que é?

- Está vendo aquela aranha? Presa num fio. Venha, talvez a veja melhor deste lado, Lo Cucco. Não é incrível estarmos servindo de balanço para uma aranha? **(o colega se retira sem lhe dar atenção)** Olhe Espósito, veja. Aquela aranha, com o sopro dos metais...**(o colega o olha com espanto)**

CENA 8

[O entrevistador se dirige aos percussionistas]

- Podemos incomodá-lo um momentinho? Eu gostaria de fazer uma pergunta fútil.

- Sim, pois não.

- É verdade que existe simpatia e antipatia entre os instrumentos?



- A simpatia e a antipatia são fortes entre os instrumentos. Por exemplo, nós do ritmo nos damos bem com os contrabaixos porque eles marcam o tempo com precisão, com nitidez, em vez de exibirem-se em escalas e arpejos.

- E como não? O piano, por exemplo, é um falastrão. E os violinos são exagerados.

(percussionista 2)

- Aqui na Itália não notamos muito o ritmo. (percussionista 3)

- Sim, apreciamos mais o canto. Só os napolitanos sentem verdadeiramente o ritmo, são os melhores bateristas. Onde nasceu a Tarantela? (percussionista 4)

- Na África!

- Também gostaria de dizer que os colegas do ritmo são os mais simpáticos, os mais espirituosos. Os mais amigos.

- Sim, é verdade o que disse Claudio. Porque o ar auto-suficiente, o tom de condescendência, a deferência com a qual um violinista, um flautista se sentam em uma orquestra, não os verá em nós. (percussionista 3)

- Se deixar um garoto entrar à vontade na orquestra, onde porá as mãozinhas? Nos pratos, nos tambores, porque lembram alegria, brincadeira, festa. E quando o maestro fica nervoso, nós com as baquetas acabamos com sua melancolia. Até o oboé, na sua tristeza, fica bem-humorado. **(os percussionistas começam a tocar)**

CENA 9

[A equipe de televisão ilumina um violoncelista alemão, que parece querer o anonimato]

- Não. Eu não quero dar entrevistas, não gosto de ser fotografado, podem me tomar por outro. Absolutamente, não. Falem com o colega, talvez ele... **(indica o colega violoncelista sentado na estante atrás)**

- Professor?

- Diga.

- Aceita responder algumas perguntas?

- Na verdade, vocês não merecem, porque sem pagamento não é justo, mas já que estão aqui, vamos ouvir as perguntas.

- Não sei o que perguntar, fale do violoncelo.

- O violoncelo é um dos instrumentos essenciais da orquestra. Poderíamos dizer que violinos e violoncelos são a base sobre a qual erguemos o edifício dos concertos sinfônicos. Em resumo, tudo se apóia sobre os dois. Não é?

- Eu lhe digo que é o violino. O primeiro violino é o cérebro, o coração da orquestra.

- E a clarineta é o tolo. **(risos)**

- Eu diria que o violoncelo se parece com o amigo ideal. Sim, o amigo verdadeiro. Discreto, fiel. O que o violino não é. O violino pode seduzi-lo, fasciná-lo, mas o engana. É feminino.

- Mas quanta bobagem falamos. **(fala em voz baixa uma violinista)**

- A minha colega não está de acordo.

- Não está de acordo?

-Não, não estou.



- E por que?

- Porque para nós o instrumento mais viril da orquestra é o violino.

- Não, o violino é feminino. Ele não tenta sempre seduzir, como faz a mulher?

- Pois para continuar este joguinho, digo que o violino é

totalmente masculino, é penetrante, fálico. **(risos)**

- Concordo com a gentil colega. O violino não tem nada de feminino. Não é um instrumento lânguido e afetado. O violino é vibrante, moderníssimo. Tanto é verdade que hoje nos conservatórios são os mais jovens que o estudam. **(o contrafagote emite um som grave e**

tosco. Todos riem)

- O violoncelo, ao contrário, é melancólico.

- O violino é o verdadeiro astro da orquestra. Eu dizia que o primeiro violino é o verdadeiro astro



da orquestra. Quando desgraçadamente surge um maestro que atrasa o andamento, que não faz as conexões, não tem autoridade, nós somos os primeiros a notar. Logo que ele sobe no pódio e levanta a batuta, é o primeiro violino que toma as rédeas, guiando a orquestra e substituindo efetivamente o maestro.

- E quem o maestro cumprimenta ao final do concerto

quando todos aplaudem? Ao primeiro violino. Um vez eu disse a um famoso maestro: "O senhor aprecia demais os metais, parece um chefe de banda".

- Mas o que isso tem a ver com o que dizíamos? Desculpe, sim?

- Mas voltando ao violoncelo, só digo que é um instrumento que nunca te trairá. Uma vez que ele o escolha, será sempre seu companheiro. **(o contrafagote emite outro som tosco)**

- O contra-fagote é do circo. **(risos)**

- Quero dizer só uma coisa. Eu devo tudo ao violino. Ele me permitiu progredir na vida.

- É verdade.

- Em que sentido?

- Ele sugeriu como eu devia compor minhas dissonâncias. **(silêncio. Todos o olham com espanto)**

CENA 10

[Entrevista do clarinetista]

- Quer me entrevistar?
- Sim.
- Então vou para lá.
- Aqui está bom.
- Mas o lugar da clarineta é ali.
- Penteie-se Saponé, as mulheres vão vê-lo na televisão.
- Sim, lógico. A clarineta. Bem, a clarineta me tirou da neblina da minha cidade, Gasoldo no Vale do Pó. Do final de agosto até abril do ano seguinte, não se vê a cidade, ela desaparece. Desaparece o campanário, a escola,...
- E daí? O que...



- Eu explico. Tocando a clarineta, comecei a viajar pelo mundo e cheguei até o grande Toscanini que me disse: “Bravo, meu jovem, finalmente ouço um belo som de clarineta”. Palavras textuais, sabe? Uma por uma. “Bravo, meu jovem, finalmente ouço um belo som de clarineta”.
- E o que você disse?
- O que eu podia dizer diante de um Toscanini que te diz: “bravo, meu jovem, finalmente ouço um belo som de clarineta”?
- Não entendi muito bem, o que foi que ele disse?
- Não ouviu? Ele me disse: “bravo, meu jovem, finalmente ouço um belo som de clarineta”.
- Mas quem tocava esta clarineta?
- Eu tocava.

CENA 11

[Entrevista com o trompetista]

- O trompete é um instrumento apaixonante, formidável. Não falo de suas possibilidades instrumentais, que são milagrosas. Com o trompete pode-se fazer tantas acrobacias musicais. O extraordinário é que este instrumento permite exprimir nosso íntimo. É mais forte na alegria, na tristeza, no silêncio.

(Corta para cena com o administrador e o sindicalista atendendo a um telefonema)



- O que? Quem? Claudio, atenda aqui.
- Querem ficar quieto. Estou sendo entrevistado.
- Talvez tenhamos errado. Pode acontecer.

(Retorna a câmera com o trompetista)

- Para mim, o trompete é uma espécie de passaporte para alcançar outra dimensão. Só quem toca o trompete, entende o que eu digo. É um estado de plenitude, onde tudo é mais intenso, mais exagerado, e somos tantos a tocar o trompete, todos juntos.



- Mazzieri, diga-lhe que nós precisamos estudar mais que todos.
- Fale forte. O que disse?
- Que por isso temos os lábios feridos.
- O que o meu colega diz é verdade. Precisamos hidratar os lábios horas a fio para amaciá-los antes de tocar, é verdade.
- A aproximação, que é tolerada com outros instrumentos, não é permitida ao trompete.

(Os violinistas entram na discussão)

- E os arcos, também não devem ser precisos? Ora, fique calado.
- Uma nota falsa no trompete é o fim do mundo.
- Fiquei doente. Não durmo. Minha pressão subiu. Tornei-me sonâmbulo. Acordaram-me no portão de olhos fechados e de pijamas, tocando o trompete. Vivo com esta angústia de errar.

11.a. (Corta para cena com o administrador e o sindicalista)

- O trabalho foi feito. (sindicalista ao telefone)
- Me dê aqui. Escute, seu idiota, não lhe mando mais ninguém. Dê o seu concerto com uma vitrola, assim fará bons acordos com a organização. A organização sou eu, entende? Sou eu.

CENA 12

[Os músicos se aquecem para começar o ensaio. Sons diversos. Alongamentos. O sindicalista começa uma explanação sobre as condições do músico e suas reivindicações...Ninguém parece prestar atenção]

- Como representante sindical da categoria, vou responder. Nós conseguimos resgatar o músico de uma situação inaceitável de servilismo, devolvendo ao operário da música sua dignidade humana. Não mais um tarefeiro, uma marionete nas mãos do diretor ou do maestro, mas um trabalhador integrado, realizado e consciente de sua função cultural de massa. E como tivemos sucesso nessa missão desesperada? Salvaguardando sua reputação como profissional de alto nível, através de uma série de reivindicações que vão de um tratamento salarial justo... Fique quieto! Através, eu dizia, de um programa de reestruturação da orquestra.

12.a. (Disputa entre dois violoncelistas pela posição da estante)

Não é possível. Não nos entendemos.

Que faço com esse sujeito?

CENA 13

[Um músico grita. Começa a caça ao rato]



- Socorro. Olhem um rato.
- Socorro! Lá no fundo, no fundo.
- Atrás do quadro. Lá atrás.
- Está aqui atrás.
- Como é grande.
- Lá está ele. Lá. Que horrível.
- Não o matem. Não o matem.
- Dê aqui.
- Com essas demolições, o esgoto está estourando.
- Deixem-me passar, tenho uma tocha. Vamos tocar fogo nele.

- Agarre-o, agarre-o.
- Ele não quer morrer.
- Corte.
- Não quero olhar, não quero olhar.
- Vamos cozinhá-lo?
- Leve-o para fora. É nojento. Jogue fora.
- Vão ter de nos pagar uma indenização-rato.

- Senhores voltem aos seus lugares. (sindicalista)
- Ah, você ergueu a saia.
- Em seus lugares, chegou o maestro.
- Devíamos ter colocado o rato no trombone. Ele estava com vontade de tocar.
- O maestro. **(aponta para o maestro no pódio à espera o músico mais idoso)**

CENA 14

[A equipe da televisão ilumina o maestro, este totalmente indiferente à situação do rato]

- Isto é terrível, agora não tenho tempo. Quer apagar essa luz? Ela me incomoda. Sei que tem permissão para filmar, mas eu não quero. Oboé. **(e aponta para que o músico toque a nota lá para afinar a orquestra)**
- Sinto frio nos pés... (sem prestar atenção ao que o maestro diz um músico) Esqueci os chinelos em casa. **(O spalla se aproxima do oboísta e afina seu instrumento pela nota lá e repassa para os demais músicos)**

- Por que tanto interesse num ensaio? Isto é uma fábrica, deveria ser como uma oficina onde fazemos experiências. O que vamos experimentar agora? **(se dirigindo aos músicos)** Nós tentamos construir algo. O que é e para que serve, eu nunca entendi. Agora me desculpe, preciso continuar. Conversaremos depois, obrigado. **(e bate com a batuta na estante para chamar a atenção dos músicos. Iluminam o maestro para filmá-lo).** Apague a luz, por favor. **(bate novamente na estante)** Arcos, só os arcos. Por favor.

[A orquestra começa a tocar, e logo em seguida interrompe o ensaio]

- Por favor. Violinos, o que foi, brigaram? Por isso estão tocando cada um por si? **(os músicos começam a ficar incomodados)** Talvez não sejam do mesmo partido.

Não! **(gesticulando e sorrindo o clarinetista)**

- Por que fica respondendo?

- Você me deve 15 sacos... **(fala ao ouvido do primeiro clarineta. Talvez se referindo a uma aposta em relação ao maestro).**

- Atenção, por favor. **(começa a ensaiar a música, mas logo em seguida para de reger. A orquestra segue tocando. Então grita para a orquestra)**

- Parem! Chega! Toquem com elegância. Isto aqui não é um parque de diversões. Sentimento, mas com delicadeza. Estão segurando violino, não trompetes. Droga.

- Flauta, é um mi bemol, não um mi natural.

- Aqui está escrito mi natural.

- É um mi bemol, olhe direito.

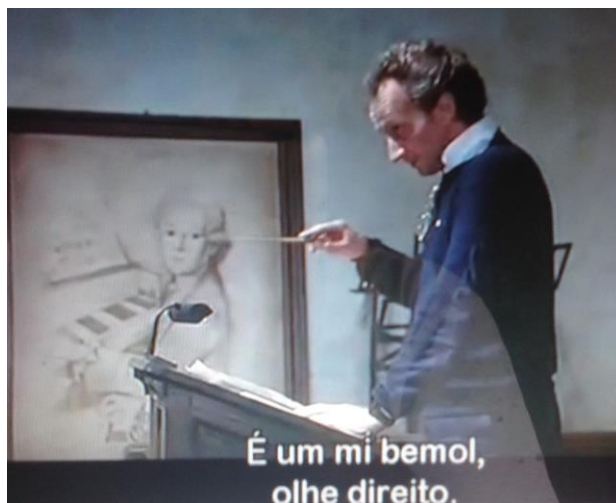
- Não, maestro. É um mi natural. **(diz o trompetista depois de se aproximar da partitura da flautista)**

- Então corrija. São erros do copista.

Estranho, não?

- Clarineta... **(e canta um som exagerado)**

Não. **(e canta um som mais suave)** Deve ser assim, delicado, suave... **(o clarinetista**



solta uma gargalhada) Por que ri? Isto não é cômico!

- Maestro, acho este trecho muito cômico.

- Não creio que neste trecho o compositor tivesse intenções humorísticas. O senhor ri à toa.

- Escute... **(e toca o trecho com o resto do naipe de clarinetas. Ao final, todos riem).** Viu, meu colega também está rindo. É muito engraçado. Você é que é engraçado. Que cara! **(e continua rindo. O maestro retoma o ensaio)**

(Várias situações acontecem, enquanto a orquestra toca, demonstrando o pouco interesse dos músicos no ensaio)

- Não. Vou lhe mandar quatro clarinetas. Mesmo se quer só uma, deve ficar com quatro. **(o administrador falando com alguém que quer contratar músicos para um evento)**

- Mas o que é? O que deseja? **(Músicos conversam e riem durante o ensaio)**

- Depois, depois te digo. **(harpista responde a alguém).**

(Um clarinetista, na pausa em sua partitura, ouve ao jogo de futebol em um radinho com os colegas, depois, rapidamente, solta o rádio e toca sua clarineta).

- Eu queria estar no campo! **(diz a flautista ao colega ao lado)**

CENA 16

[O maestro segue regendo, olhando o desinteresse dos músicos, começar a ralentar e a sugerir diminuendo. Ao final, silêncio. E o maestro demonstra toda sua insatisfação com o resultado sonoro]

- O que é isto, um campo de futebol? Vocês me confundem com um juiz? **(bate com a batuta na estante, começa a gritar e joga as folhas da partitura para o alto)** Muito alto! Muito penetrante! Vocês deveriam ser castrados!

- Ele tem razão. Os metais estavam fortes. **(fala um violinista em voz baixa)**

- Ele é um fenômeno. **(a flautista ri alt. Outros músicos o olham com que satisfeitos com o descontrole do maestro. Fumam)**

- Vamos pegar as folhas. **(fala o sindicalista para o copista)**

- Estou mandando um certo Cicco Calamida. Não, não, não, ele não toca nada, mas deve ficar com ele, porque o subsecretário... **(fala o administrador ainda em conversa telefônica com o contratante)**

(A orquestra ainda em silêncio, começa a comentar em voz baixa a atitude do maestro)

- O que ele pensou que estava fazendo? Queria nos dar um intervalo?

- Lembra-se no San Carlo? Aquele louco jogou um relógio em mim.

- Amanhã cedo, então? Se forem quatrocentos, fica congelado em vinte. Certo, certo, domingo em Torvaianica, e pode trazer o menino. Até logo. **(alheio à situação, administrador ainda negociando com o contratante)**

CENA 17

[O maestro retorna ao pódio e tenta recomeçar o ensaio como se nada houvesse ocorrido e os músicos se preparam para tocar. Um trombonista olha com raiva para o maestro. A pianista, com um sorriso, começa a tocar. Logo o maestro interrompe o ensaio]

- Vamos tocar o "Galope", número 15. Parem. Estão com medo dos arcos ou com a pressão baixa? Da Capo! **(Do início! Mas logo interrompe o ensaio aos gritos)** Parem! O oboé está muito agudo! Temos outros músicos, sabe? Da Capo! **(Do início!)**

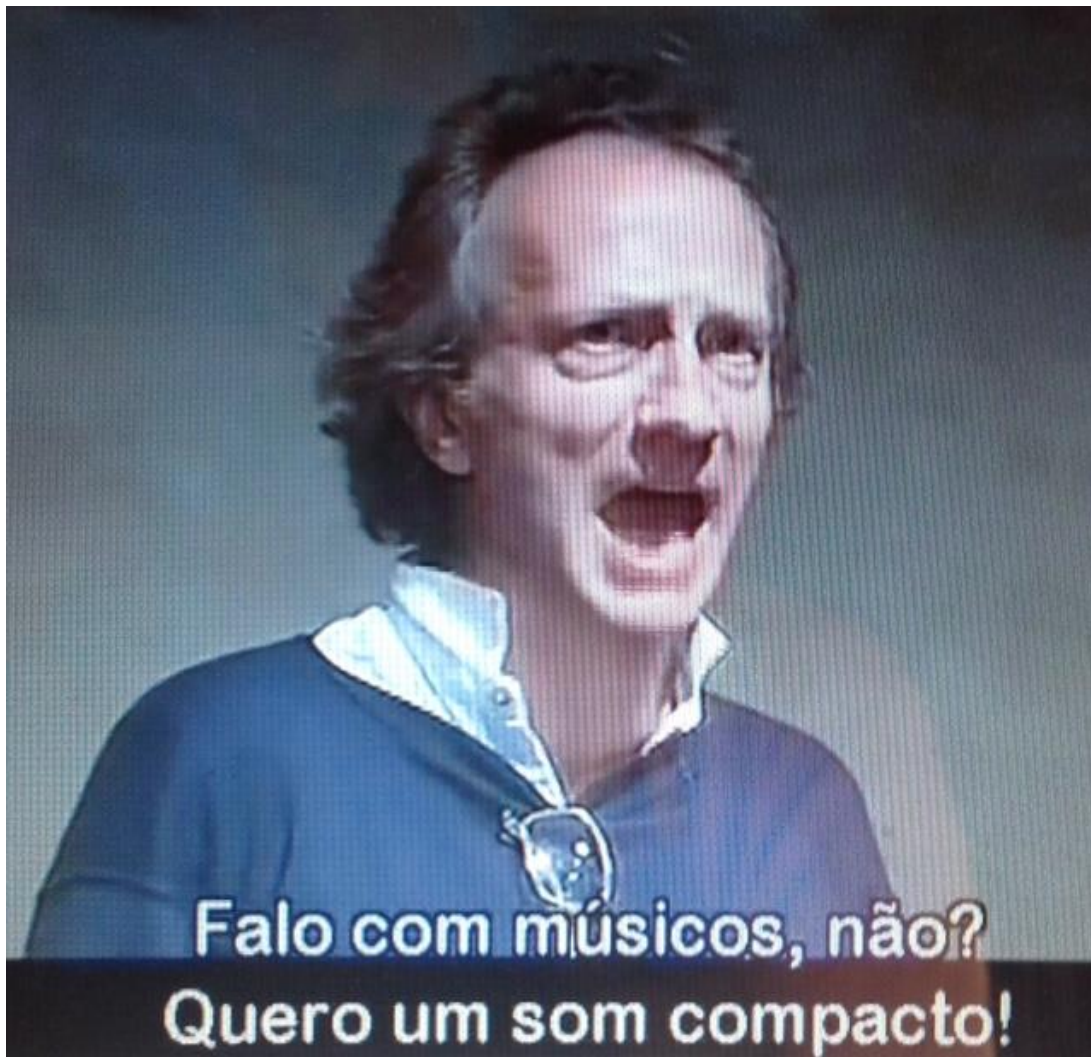


(Ensaio... maestro discute com os músicos. Da Capo pela quarta vez. A pianista, que sempre parece disposta, demonstra desânimo. Os músicos começam a perder ânimo. Início de agitação entre os músicos).

- Parem! O senhor faz cócegas nessa corda. O arco precisa cortar, serrar!

- Posso perguntar-lhes algo? Entenderam

para que estão aqui? Falo com músicos, não? Quero um som compacto. Da Capo! **(Do início!)**



17.a. [A pianista já está totalmente desanimada inicia seu solo. Os músicos tocam com misto de desânimo e raiva]

- Continuem, continuem assim. Em frente! **(aos gritos, o maestro rege sempre mais intenso, tentando tirar o máximo de som da orquestra)**

- Não ouço, onde estão. Baixos, mais forte! Não fiquem para trás. Em frente! Vamos! **(rege e grita o maestro ensandecido. Os músicos começam a tirar os paletós e casacos, dessem-se)**

- Continuem, assim! Explodindo! (**grita o maestro, algumas vezes em alemão. Alguns músicos chegam a tirar a camisa, demonstrando cansaço**)
- Quatro, cinco, seis, atenção. (**a orquestra pára ao sinal do maestro. Os músicos se ajeitam nas cadeiras, tosem e se abanam.**)

CENA 18

[clarinetista se recusa a tocar passagem pedida pela maestro]

- Clarineta de Toscanini, pode repetir, por favor, os quatro compassos após o número 82?



- Não, maestro. Toquei uma, toquei duas vezes, a terceira não toco por acordo sindical.

- Que exagerado.
- O colega tem razão. A passagem deve ser feita por todo o naipe. Ou todos ou nenhum.
- Ora, voltamos à escola?



- Em seu lugar, pensaria um pouco menos nos sindicatos e um pouco mais na música.

(os músicos se manifestam com uma pequena vaia de desagravo)

- Eu repito. Se Wagner tivesse conhecido sindicatos e greves, não teria escrito sua obra.
- Ele não consegue escrever nada que preste e põe a culpa no sindicato.
- Me falta paz, tranquilidade, silêncio. Esta vida é uma merda.
- Passe a merda na batuta e dê uma bela lambida. (**riem os músicos**)



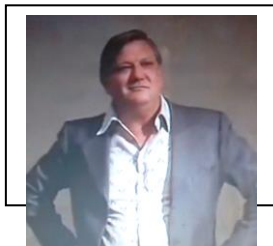
18.a.

- Do compasso 530. Trompa, por favor. (um tremor ocorre e todos os músicos o sentem pela primeira vez)
- O que aconteceu?
- Onde está a trompa?
- Não veio.
- Como assim, não veio?
- E eu vou saber? Não veio.

- A trompa não pôde vir, maestro, porque...



- Como porque? Só agora eu soube que não veio.
- Então eu me corrijo. Não é que não pôde vir, não quis vir.



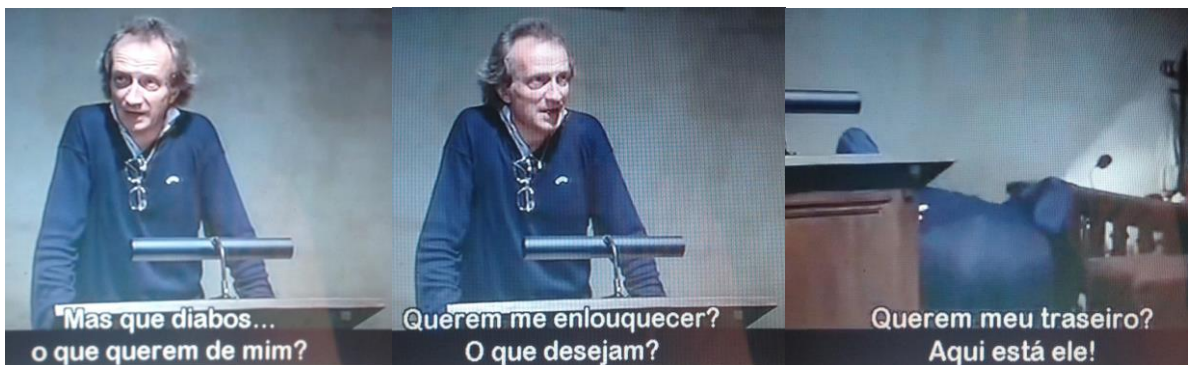
- Em sinal de protesto, maestro, conforme o sindicato...

- E quem vai tocar a trompa? Sua irmã?
- Ahh maestro, minha irmã é inocente. Deixe minha irmã em paz, nada com os parentes.
- Eu não disse sua irmã...

- Disse sim. O senhor disse sua irmã, eu ouço bem.
- Não disse “sua” irmã, disse a irmã do trompa. Não “sua irmã”.
- Eu não sou tão espirituoso para apreciar tais detalhes. Faça seu trabalho, mova sua batuta que em nossos parentes pensamos nós.

18.b.

- Então, em frente, 530, por favor.
- Ah, não, maestro. Não, agora não. Os professores estão muito perturbados. Desculpe, mas eu creio que não podemos continuar o ensaio. **(diz o administrador)**
- Mas que diabos, o que querem de mim? Querem me enlouquecer? O que desejam? Querem meu traseiro? Aqui ele está. **(o maestro aos gritos, o que faz a orquestra se manifestar ruidosamente)**



- Senhores, toda a orquestra em intervalo duplo, vinte minutos. (diz o sindicalista. **os músicos se levantam ruidosamente, alguns rindo, outros aborrecidos, vestem o paletó e saem**)

CENA 19

[Na cantina, no intervalo, os músicos bebem, fumam e vários músicos são entrevistados sobre o maestro]

- Sobre o maestro? Acho que ele é bom, um pouco histérico, mas dentro dos limites. **(a colega ao lado discorda)**

- Não precisamos de maestro. Basta um belo metrônomo. Tic tac tic tac.



- O público deveria ouvir a música junto conosco, dentro da orquestra, porque ouviria de outra maneira, como uma batalha em um filme e uma verdadeira guerra.



- Alto, ascético, atormentado, autoritário e magnético. Assim é o grande maestro.

- E há também o tipo místico, sacerdotal, acrobático e aquele que gosta de agir como um domador de leões.

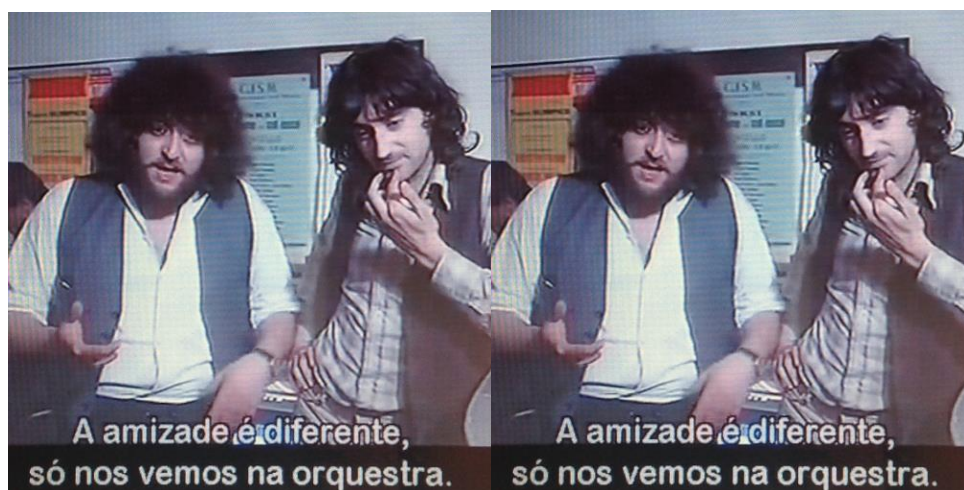
- Ele tocava harpa, violino, tambor, bumbo, até fagote. Era muito divertido.

Na verdade, quando estamos diante das câmeras, agimos como idiotas, falando e falando. **(comenta com um colega)**



- Eu quero que meu maestro olhe para mim. Se não me olha, eu fico com ciúmes.

- Estou focalizado? “Destes jardins/Somos os romanos...” (canta o dono do bar para a câmara)



- A amizade é diferente, só nos vemos na orquestra. De manhã você vem ao ensaio, bate o ponto, na saída bate outra vez.
- É como trabalhar na Fiat.

- Eu imaginei que viajaria pelo mundo com este instrumento e, no final, fiquei sempre aqui.

- Vamos ouvir Caravaggio.

- Não suporto mais este objeto ridículo que me faz sentir inútil. Ele poderia ser suprimido. O que ele faz? Para que serve? É até perigoso, uma verdadeira calamidade. Você se esforça para obter um som delicado e o que consegue é um barulho obscuro. Para mim, é o símbolo da

obtusidade, da obstrução mental...

- É verdade, é sim.

... daqueles relacionamentos na orquestra que impedem qualquer tipo de contato.



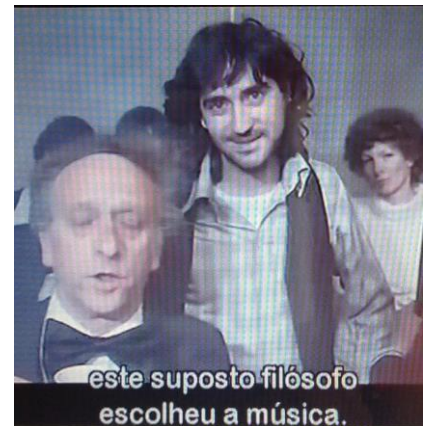


- É a origem dos músicos, muitos vêm do interior.
- Qual interior? Sou de uma grande cidade, Afragola.

- Na verdade, quase todos os músicos são pessoas modestas do ponto de vista cultural. Não temos grandes interesses por nada.

Sim, estamos ligados para toda a vida a esse pedaço de madeira ou de lata que é um instrumento que sopramos ou beliscamos.

- A vida inteira explicando porque este suposto filósofo escolheu a música.



- Devo dizer que toda essa conversa sobre sindicatos, chefe-de-orquestra, política, metais, arcos, o maestro aqui, o maestro acolá, não me interessa nada. E por quê? Porque meu passarinho não se levanta mais. Essa é a verdadeira tragédia. Não os sindicatos. **(todos riem)**

CENA 20

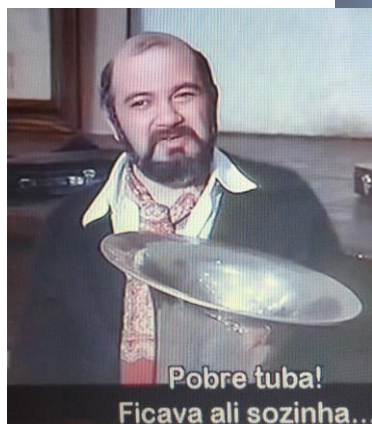
[De volta à sala de ensaio, alguns músicos conversam, fumam. Uma violinista bebe]

- Bebe, bebe. Faz bem ao fígado e ao seu cérebro.
- Não é uísque, é vinho branco para me animar.
- É, um pouquinho não faz mal.
- É uísque. Eu vi quando ela encheu o frasco e sinto o cheiro daqui. Faça como quiser.

- Todos têm seus vícios. É melhor beber um pouco do que procurar menininhas. Um dia desses você vai acabar nas manchetes.

20.a.[entrevista com o tubista]

- Não fui que me trompete, Lembram-soava o pah...pah, silêncio)



eu que escolhi a tuba, foi ela escolheu. Eu queria tocar o seu som sempre me arrepiava. se no exército quando à noite toque de silêncio? (pah, pah, pah canta o toque de

- Eu também chorava e depois fugia. **(comenta um colega enquanto come um sanduíche)**

- Eu sou muito sensível, a arte me faz chorar. E tem mais, às vezes desejava morrer.

(prossegue o tubista)

- E por que quer morre?

- Porque o mundo ficou feio, perverso. Eu gostaria de me reunir ao meu papai.

- Mas que diabos você está dizendo?

- É isso mesmo. Então, vamos falar do meu instrumento. O fato de ninguém o querer me comoveu. Pobre tuba. Ficava ali sozinha como um cão vadio. Se parecia comigo. Triste, solitária como eu, desajeitada como eu. Eu pensei que devíamos ficar juntos e assim fiz. Foi a coisa certa, era o destino. Agora não posso mais deixá-la. Somos muito amigos. Nos momentos de melancolia ficamos na janela, ela e eu, olhamos a lua e tocamos um solo de Verdi. Quer ouvi-lo?

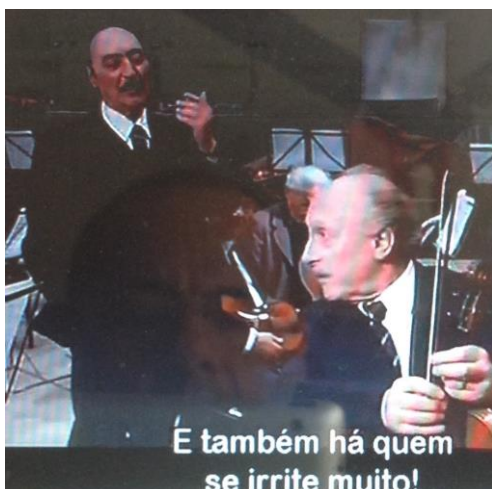
- Sim, um pedacinho. **(o tubista toca o solo e a harpista o acompanha)**

CENA 21

- É porque cada um ouve o que quer ouvir. O som é um fato subjetivo. Um fá, um si bemol, tocados por algum instrumento, há quem desmaie de ternura.

- E também há quem se irrite muito. O muito é belo porque é variado.

- Pode até ser.



21.a. [Enquanto o oboísta é entrevistado, alguns músicos prestam atenção. A organista coloca cartas para um músico]

-O oboé é um instrumento magnífico. O mais antigo de todos. Foi inventado pelos chineses e é o mais difícil, o mais delicado, o mais solitário. Nós oboés somos isolados, invejados, mal-vistos. É que a orquestra deve prestar contas ao oboé. É ele que dita a lei. É ele que estabelece o limite entre a afinação mais alta e a mais baixa, e, por este privilégio, o violino odeia o oboé e, naturalmente, o oboé odeia o violino. É um instrumento de elevação espiritual, desenvolve em quem o toca certos poderes especiais, a visão interior que dá a percepção da cor do som. Eu toco e vejo uma atmosfera dourada, luminosa, da cor do sol. Como um grande resplendor que me cega de beatitude.

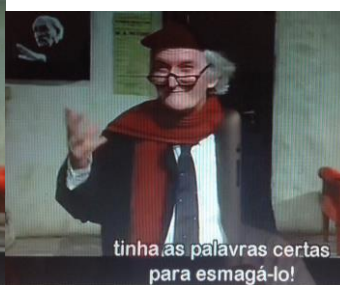
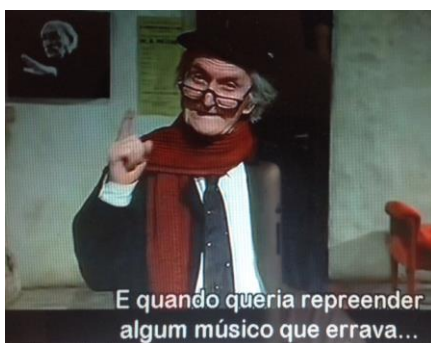
- É verdade, sabe? Eu também já vi. É como um rastro. **(comenta com um colega em voz baixa)**

- Olhe, minhas mãos estão tremendo. Uma experiência sobre-humana.

- Andy, mostre-lhe. O senhor quer ouvir?
- Sim. Claro, se não te chatear. **(e começa a tocar)**

CENA 22

[O arquivista bate à porta do camarim do maestro]





-Maestro, desculpa. **(retorna e fala com a equipe de televisão. Ao fundo, uma foto de Toscanini)** Um momento, ele está no banho. É, com o maestro estável que tínhamos antes, os músicos não brincavam. Sempre de gravata, ai de quem não a usasse. Agora só falta lavar os pés enquanto estão tocando. E havia um costume. Quem desafinava ou não entrava no momento certo, devia tocar em pé até o fim do concerto como castigo. Turnos? Horários? Mas ensaiavam a noite toda. Eu vi muitas madrugadas. E acredita que os músicos, mortos de cansaço, aplaudiam o maestro e agradeciam? Ele era um fenômeno, regia de olhos fechados. Parecia em transe, mas via tudo. Como será que fazia? **(ri e abre os braços)** E quando queria

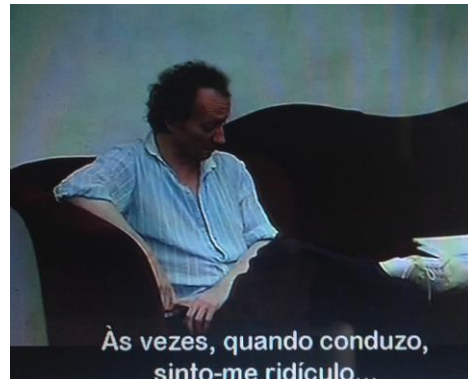
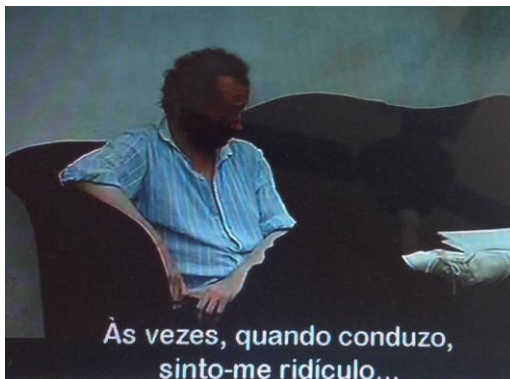
reprender algum músico que errava, tinha as palavras certas para esmagá-lo. Ele o deixava arrasado. E a batuta? Cada golpe nas mãos e nos dedos dos músicos que erravam. A batuta assobiava. E quer saber uma coisa? Eles ficavam felizes por receber aqueles golpes. Vinham à frente como estudantes, assim, olhe, ofereciam as mãos dizendo: “Eu errei, também mereço. Eu também errei”. Eram outros tempos. Está vendo o que eles estão fazendo? **(e aponta para dois músicos pixando as paredes da sala de ensaio)**

- E o que é? Adivinhe.

- Parece certo isso? Talvez até seja. Eu não entendo mais nada. **(o maestro chama)** Perdão. **(o arquivista se dirige ao camarim, bate à porta e entra)** Maestro, a televisão está aqui.

CENA 23

[Entrevista com o maestro no camarim]



Então, o que deseja saber? Se a música é parte do mundo? Eu pergunto, a música existe? Não! Então o mundo não existe mais. Só sobraram os hábitos. Você pode ir. **(se referindo ao arquivista)**

- Que sentido tem a música nos dias de hoje? O senhor pensa que os aqui vêm sabem o que é a música? Eles só acham que estão mais inteligentes porque sentem uma agitação no ventre e isso parece importante. Com Beethoven, eles se tornam cavaleiros, cavalgando contra o inimigo. Eles quase se levantam e correm pra fora.

- Às vezes, quando conduzo, sinto-me ridículo, quase morto, sinto-me um fantasma. Não, não quis dizer isso. Cancele tudo, por favor. Hoje em dia não se perdoa nada, deve-se ser sempre otimista, sempre inteligente.



- Então, dizemos assim, a música é o mundo. Quando conduzo sinto-me o dono do mundo, sinto-me como um rei.

- Quer saber verdadeiramente como eu me sinto? Eu me sinto como um sargento impostor que deve sempre dar pontapés no traseiro dos outros. Mas agora, com essas leis absurdas, é proibido ser um sargento.

- Certamente aproveitamos nossa posição privilegiada. Um momento, por favor, quero beber algo. Ah, nem está fresca, está tudo quente. Não há gelo no balde. **(e mostra o balde para a câmera)** A genialidade está ligada a manias e extravagâncias. Por exemplo, uma vez pedi a um músico para tirar o anel porque o reflexo da luz na pedra me incomodava. E isso pareceu a todos um capricho, um estrelismo. Talvez seja mesmo, mas essa grandeza, esse caráter exagerado do artista é vital para o cargo que a todos arrasta, a todos domina e assim se manifesta. Saúde. **(brinda com champagne)**

- Mas agora esse fluido insubstituível do maestro é contestado. Não olho para os músicos, eu não os vejo. E às vezes seus rostos são insuportáveis. Se eu pudesse, colocaria um biombo diante deles. Parecem cães ferozes. Me olham com seus olhos... Não, cancele isso ou atiram nas minhas pernas. O tempo de grandeza acabou.



- Lembro que na primeira vez que subi ao pódio minha maior impressão foi o silêncio diante de mim. Dou o sinal inicial e para a minha grande emoção vejo que o som da orquestra está ligado à minha batuta. Sua voz nascia da minha mão, que quebrava seu silêncio e a devolvia a ele. E essa voz se erguia como as ondas do mar quando eu levantava o braço como a asa de um pássaro e se afastava até silenciar quando eu o abaixava.

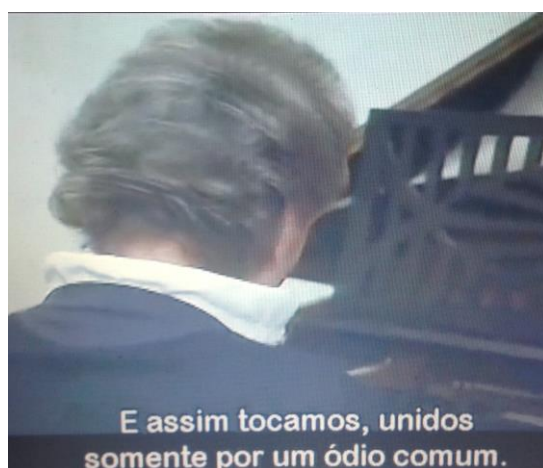
- Agora somos todos iguais e eu devo me assemelhar ao primeiro violino com suas mãos de açougueiro. O que fazer? Eu desabafo minha raiva comprando casas. Tenho duas na América, uma em Tóquio, uma em Londres e uma em Berlim. Em Paris, não. Nunca quis uma lá porque não concordo com a música francesa. Deve ser por isso que a alfândega de Orly sempre me revista da cabeça aos pés.

- Já tem sua entrevista? Preciso ir. O senhor disse “maestro” isso não faz mais sentido. Um maestro é como um padre que precisa de uma igreja com seus crentes e fiéis. Quando a igreja desmorona e os fiéis se tornam ateus, lembro-me de Koplensky, meu grande mestre, na época eu era seu primeiro violino.



... quando ele (Koplensky) subia ao pódio, o silêncio era absoluto. Ele olhava em torno, com uma expressão ausente, mas nós sabíamos que já conhecia cada linha da partitura. Ele era a própria música. E nós o seguíamos felizes, trêmulos para cumprir o rito de transubstanciação, para mudar vinho em sangue e pão em carne. O senhor está rindo de mim? Espero que não. A música é sempre sacra, cada concerto é uma missa. Lá estávamos nós, encantados. As preocupações esquecidas. Aguardando o primeiro movimento da batuta, éramos uma só coisa, um só alento. Nós e os instrumentos unidos numa força vital. Então ele dava o sinal. Nada era

mais belo que a sua autoridade. Nós estremeçamos à simples idéia de que um erro podia arruinar o doce ritual. Uma grande comoção e uma imensa felicidade. Nós sentíamos que nossa alegria se transmitia ao público que não se movia, ficava imóvel, sem respirar. Nunca olhávamos o maestro. Não era necessário. Ele estava lá, nós sabíamos, nós sentíamos. **(a sala estremece)** Ele estava dentro de nós. Havia tanto amor entre nós e o maestro. Um amor que, como vê, agora se perdeu. Entre eu e meus músicos só existe desconfiança. A dúvida que corrói a crença. Daí a falta de estima, o desprezo, o rancor e a raiva por algo que se perdeu e não será mais encontrado. E assim tocamos, unidos somente por um ódio comum. Como uma família destruída.



CENA 24

[As luzes se apagam, o maestro abre a porta do camarim e se aproxima o arquivista com uma vela]



- Maestro, não sei o que houve. Estamos sem luz.
- Já percebi.
- E o que faremos?
- Como, o que faremos? O intervalo acabou. O ensaio continua.
- Mas...
- Vamos, ande. Ilumine o caminho.

CENA 25

[As luzes apagadas, velas acesas, os músicos batucam nos instrumentos de percussão e gritam palavras de ordem. Alguns picham as paredes, outros lançam objetos e sujeira contra quadros de compositores. Alguns músicos, os mais velhos, apesar da revolta dos demais, tocam seus instrumentos aparentemente alheios a tudo]



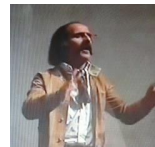
- Maestro, maestro, não o queremos mais. Agora só nos rege como nós mandamos. Maestro, maestro, não o queremos mais. Agora só nos rege como nós mandamos. Ai, ai. Maestro, maestro, não o queremos mais. Agora só nos rege como nós mandamos. Maestro, maestro, não o queremos mais. Agora só nos rege como nós mandamos.

(A sala de concerto totalmente violada, pichada e com os móveis destruídos)



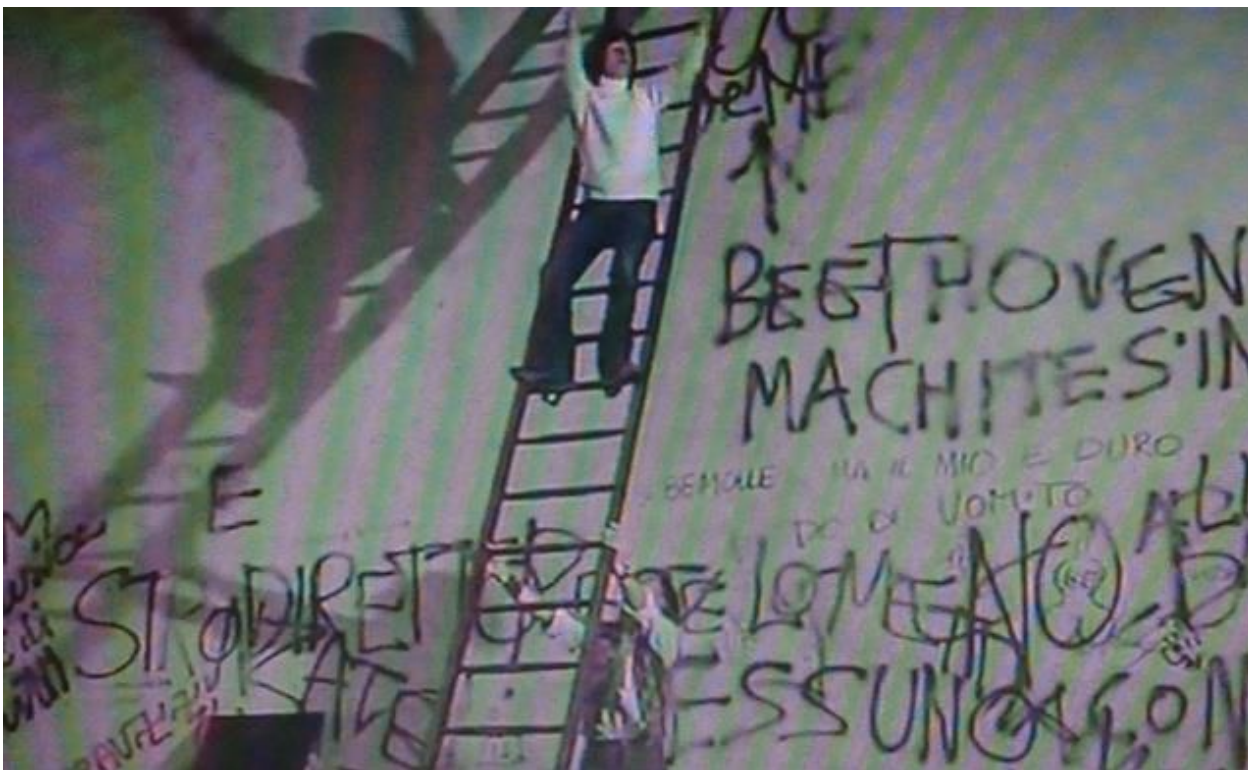


- Vá lá.
- O que quer de mim?
- Precisa intervir.



- Assim. Agora o outro olho. (e o músico arremessa algo em um quadro de um compositor)

- Rapazes, o que é isso? Ouçam.



- Maestro, maestro, não o queremos mais. Agora só nos rege como nós mandamos. Maestro, maestro, não o queremos mais. Agora só nos rege como nós mandamos. Maestro, maestro, não o queremos mais. Agora só nos rege como nós mandamos. Maestro, maestro, não o queremos mais. Agora só nos rege como nós mandamos.



- Não queremos mais o maestro. Ele está proibido de nos reger.

- Fomos uns idiotas em estudar tanto. Passando toda a vida no conservatório. Vocês têm razão. Não precisamos de maestro. Não precisamos de música, de nada. Vamos largar tudo e pôr um anel no nariz como fazem os selvagens.

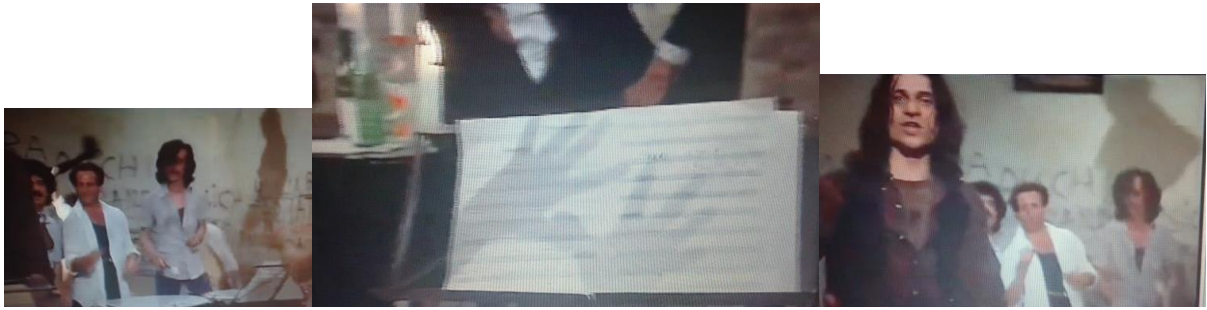


- A música deve ser um bem público sem distinções de classe. Mas ela é utilizada para nos explorar e para idiotizar o povo.

(Dois violinistas idosos se aproximam do maestro sem entender o que acontece)



- Maestro, mas como isto foi acontecer?



- Maestro, maestro, não o queremos mais. Agora só nos rege como nós mandamos. Maestro, maestro, não o queremos mais. Agora só nos rege como nós mandamos. Maestro, maestro, não o queremos mais. Agora só nos rege como nós mandamos. Maestro, maestro, não o queremos mais. Agora só nos rege como nós mandamos.

(O contrafagotista puxa a pianista para debaixo do piano e os dois começam a fazer sexo)

- O que está fazendo? Está louco? Como está suado.



(Um músico sobe em uma escada apoiada em uma parede toda pichada e começa a gritar as palavras de ordem)

- Maestro, maestro, não o queremos mais. Agora só nos rege como nós mandamos...

(O prédio estremece mais uma vez e cai parte do reboco)

-Mas o que está caindo?

- O que está acontecendo lá em cima?



(O sindicalista discute com o administrador enquanto os músicos gritam e picham a sala)

- Você é um ignorante de má fé.

- Não, você também assinou.

- E eu vou denunciá-lo à associação agora mesmo.



- Não ao poder da música!

A música é uma corrente de exploração! Precisa acabar!

Precisa acabar!

(Algo cai na cabeça do clarinetista)

- Olhe, o que é isto na minha cabeça?
- Deixe eu cheirar.
- O que é?

(Os violinistas que haviam se desentendido no início do ensaio quanto à posição das cadeiras, voltam a brigar)

- O que quer de mim? Está procurando encrenca?
- Como assim, seu idiota? Está chovendo!
- Ora bolas. Não aceito provocações. **(e começam a se esbofetear)** Não pode ser assim a vida.
- E insiste.
- Quer outro?
- Mais um? Vá embora. **(e continuam a se agredir)**



(Músicos continuam a gritar palavras de ordem)

- Não ao poder da batuta. Maestros, fora. Queremos a nossa música e queremos já.
- Você não existe. Quem é esse? Eu lhes pergunto, quem é esse sujeito? Ele não existe. E se existe, eu acabo com ele, desapareço com ele. **(e arremessa no colega o violino, mas acerta a cabeça da harpista)** Eu o mato.



- Sangue. Seus loucos.

(Músicos continuam a gritar palavras de ordem)

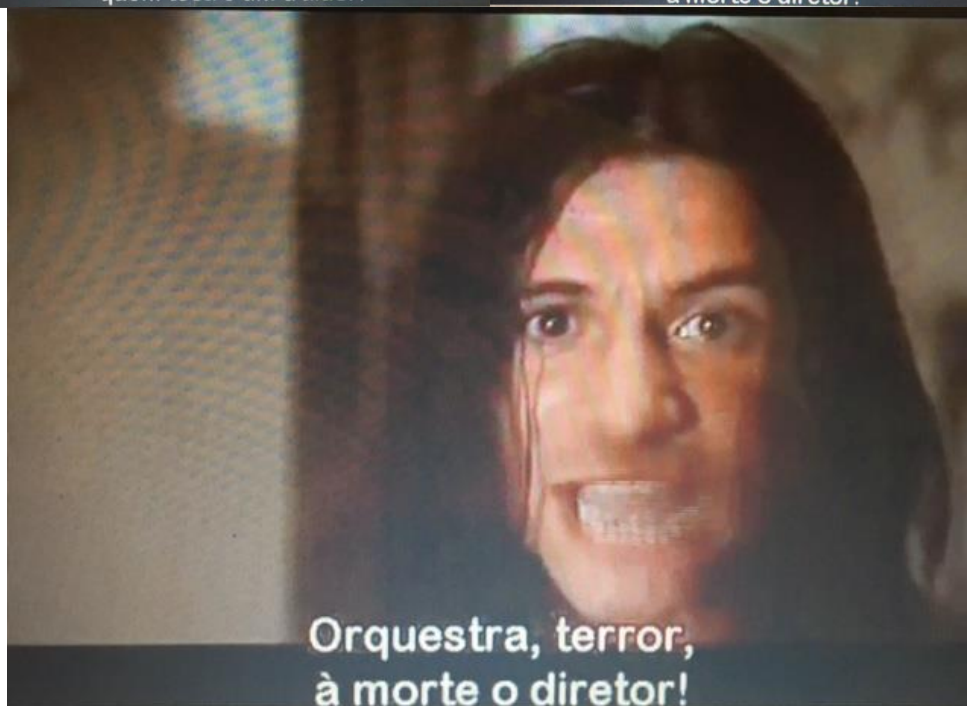
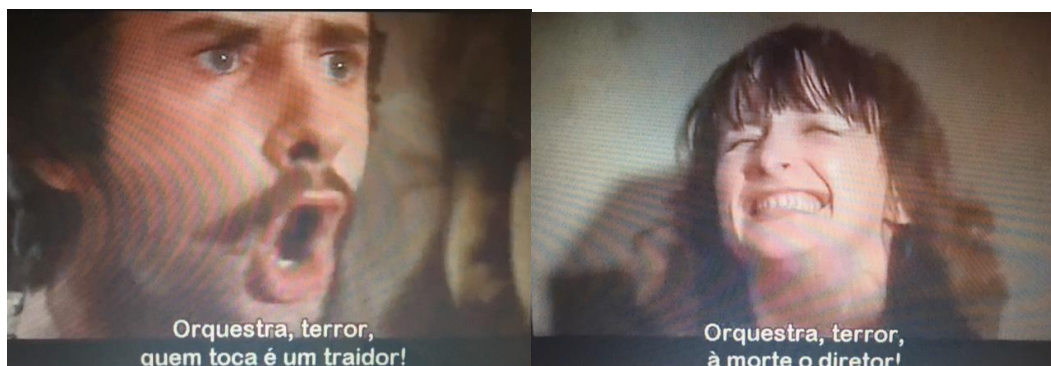
- O tempo já acabou, maestro, você se ferrou. **(o trompetista grita palavras de ordem)**

- Posso dar a entrevista sentada? Vi a harpa pela primeira vez em um sonho. Eu devia ter 4 ou 5 anos, talvez menos, e eu não sabia o que era aquela espécie de gaiola dourada, tão pequena. Ainda há sangue? Um dia, em um livro, vi Nero na Roma em chamas e ele segurava um instrumento que se assemelhava um pouco aquele de meu sonho. Outra vez, em uma folhinha, havia um anjo que



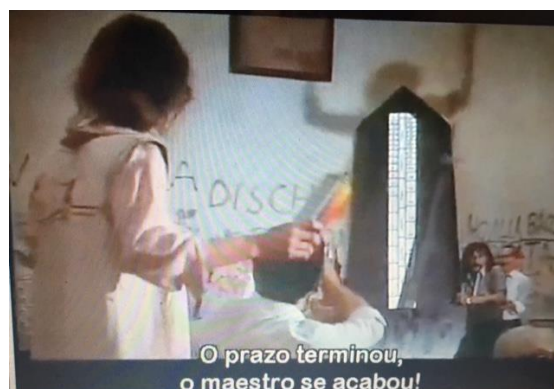
voava e tocava harpa. Justamente a que eu havia sonhado. A harpa é uma presença humana. Uma coisa eu digo: não poderia em um apartamento onde ela não estivesse comigo. Não consigo adormecer sem saber que, lá na penumbra da sala, ela está em seu lugar. Às vezes, eu tenho a sensação de que mãos a tocam. Eu a ouço soar, talvez seja o vento. **(mais um tremor no prédio, desta com um estrondo. Os músicos ficam quietos momentaneamente. A harpista continua a entrevista)** A harpa foi tudo para mim. Não só o meu ganha-pão, mas, como se diz, o meu refúgio, a minha vida. Eu sempre fui só, nunca tive homens, ninguém, só a harpa. Assim eu lhe falo: conto coisas e a harpa me responde, me transmite sentimentos, fantasias, uma enorme sensação de felicidade e de tristeza ao mesmo tempo. Mas o mais importante é que me transmite fé. Quando toca a harpa, você sente que existem outras dimensões. Certa vez um menino me perguntou: “para onde vai a música quando você pára de tocar?” Só as crianças conseguem fazer essas perguntas.

(Músicos continuam a gritar palavras de ordem)



- Orquestra, terror, à morte o diretor. Orquestra, terror, à morte o diretor. Orquestra, terror, quem toca é traidor. Orquestra, terror, à morte o diretor. Orquestra, terror, quem toca é traidor.
Orquestra, terror, à morte o diretor.

(Alguns músicos trazem ao pódio um metrônomo gigante)



- Eis o novo maestro.

- O prazo terminou, o maestro se acabou. O prazo terminou, o maestro se acabou.

Viva o metrônomo.

- Metrônomo, metrônomo, músico autônomo. Metrônomo, metrônomo, músico autônomo.
Metrônomo, metrônomo, músico autônomo. Músico, finalmente serás livre e consciente. Músico,
finalmente serás livre e consciente.

CENA 26

[Alguns músicos são contra o metrônomo. Uma violinista lança uma cadeira e quebra o metrônomo. Um dos músicos que havia levado o metrônomo ao pódio se lança em direção à violinista e a agride. Começa uma briga de vários músicos. A flautista ataca o trombonista e ele lhe dá um chute... outro músico o ataca. O

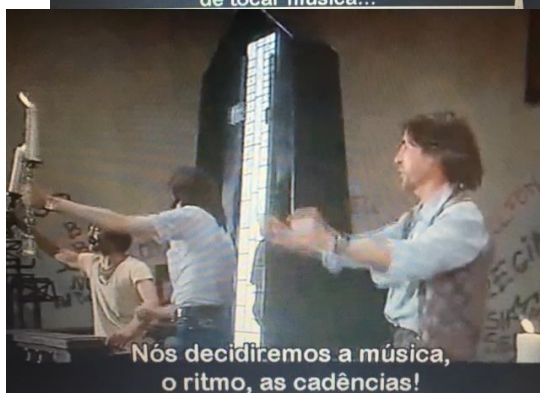
reboco do teto e poeira cai sobre os combatentes. Um músico derrama cera quente da vela e a apaga no rosto de outro músico.]



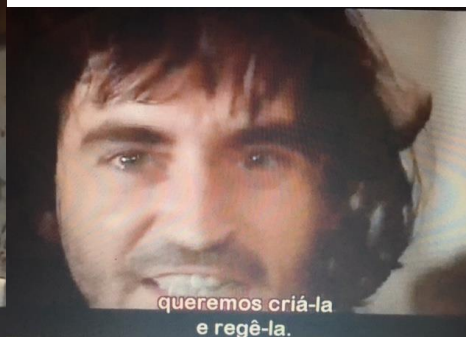
Acabou-se o tempo
de tocar música...



da qual não gostamos,
nós que a tocamos...



Nós decidiremos a música,
o ritmo, as cadências!



queremos criá-la
e regê-la.



Morte ao metrônomo,
morte!



Não ao metrônomo!



Não queremos ninguém
nos dirigindo!

- Não ao metrônomo. Nós decidiremos a música, o ritmo, as cadências.
- Acabou-se o tempo de tocar música da qual não gostamos, nós que a tocamos, queremos criá-la e regê-la.
- É proibido reger. Não queremos ninguém nos regendo. (e atira uma cadeira no metrônomo)
- Morte ao metrônomo, morte.

26.a. [Briga generalizada entre os músicos. Alguns músicos batem tambores e tocam qualquer nota como música de cena. Uma parte do reboco cai sobre um músico que até então se mantinha à parte e sonolento. O músico saca um revólver e começa a atirar em todas as direções]

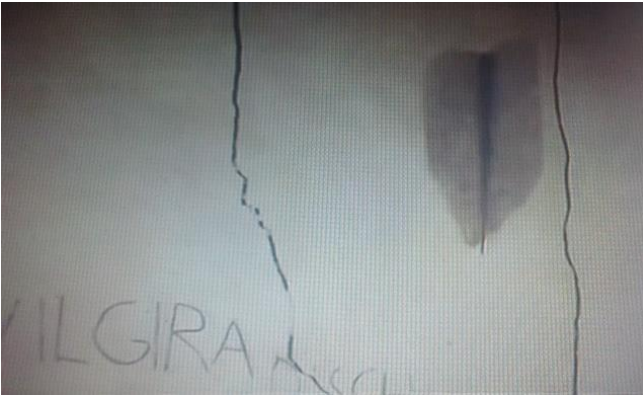


- Louco! Dê-me o revólver. Vamos, dê-me o revólver.



- Você está me machucando. Eu tenho porte de arma. Olhe na minha carteira.
- Quero ver.
- Tenho porte de arma.
- Sim, está no nome dele. É um documento legal.
- Viu que tenho porte de arma?
- Levante-se, vamos. Uma Smith & Wesson. **(e devolveu a arma ao músico)**

(Os músicos começam a ficar preocupados com a queda do reboco, dos quadros das paredes, as luminárias que balançam. Uma das paredes começa a ruir)



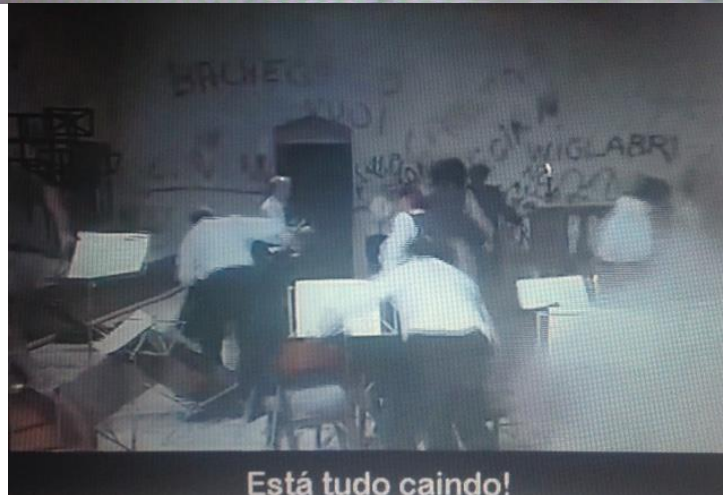
- Olhem! Lá em cima, lá em cima. (organista)
- Olhem. **(e aponta para a parede que começa a rachar)**
- Mario, veja, está tudo caindo. Tudo.



(Todos observam a parede ser demolida por uma enorme bola de demolição. A poeira se espalha e cobre a sala. As velas se apagam)

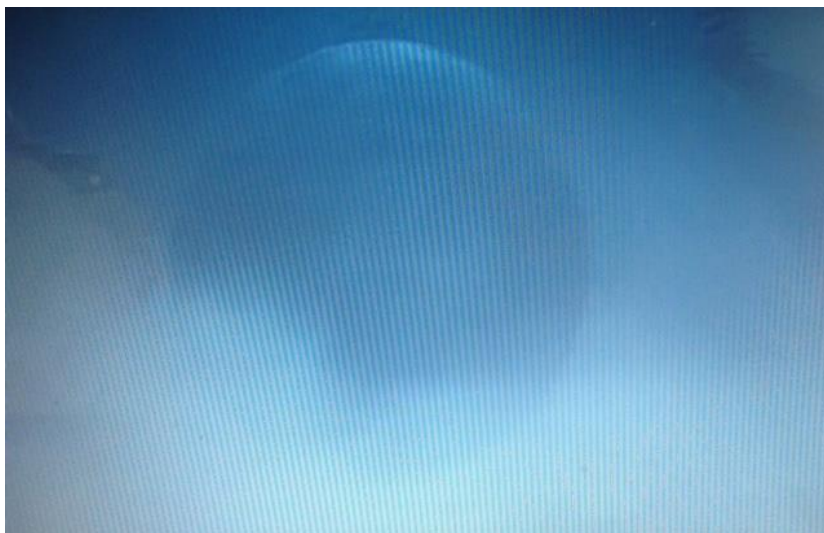


- Está tudo caindo.
- Está tudo caindo.
- Está tudo caindo.
 - Socorro!
 - Socorro!
 - Socorro!





Socorro! Clara. Mas por quê? (lamenta e chora um músico)



(Após a demolição, poeira, músicos em silêncio e a bola de ferro da máquina de demolição toma o interior, toma conta e balança como um maestro do caos na sala de concerto. Um músico pede ajuda para socorrer a harpista que foi soterrada.)



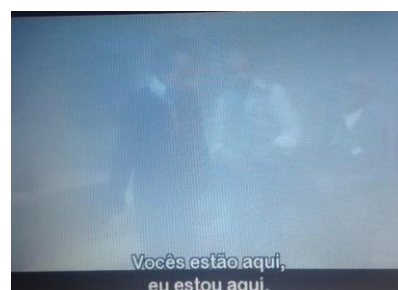
CENA 27

[Após tudo destruído, os músicos, passivos, parecem à espera de um líder que os conduza e reúna para fora do caos. O maestro, cercado pelos músicos mais velhos, se levanta]



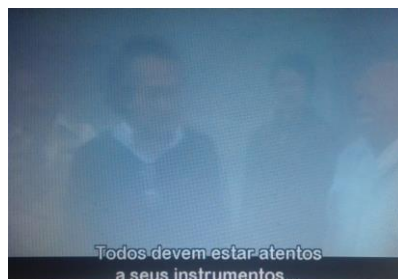
- Vocês estão aqui, eu estou aqui. (maestro)

(após um longo silêncio em que a câmera passeia pela sala de concerto destruída)



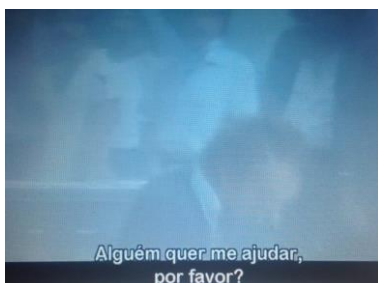
Vocês estão aqui,
eu estou aqui.

- Todos devem estar atentos a seus instrumentos. É só o que podemos fazer agora. Alguém quer me ajudar, por favor?

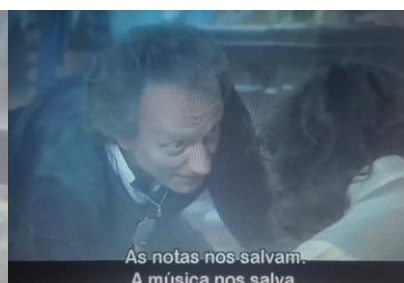


Todos devem estar atentos
a seus instrumentos...

(O maestro quer levantar o pódio onde se posiciona para reger. Quem o ajuda é o trombonista, o músico que parecia mais engajado contra qualquer tipo de autoridade e hierarquia na música. O maestro lhe fala baixo)

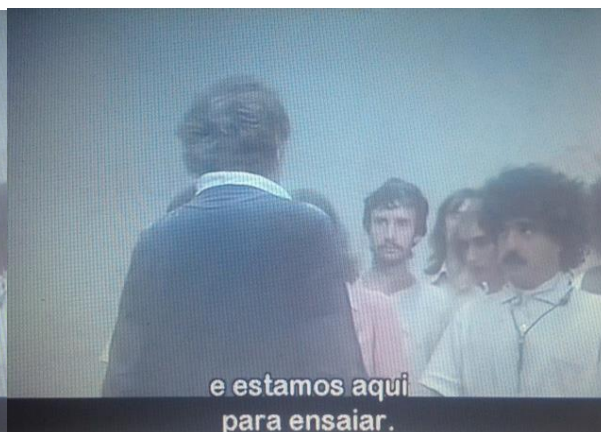
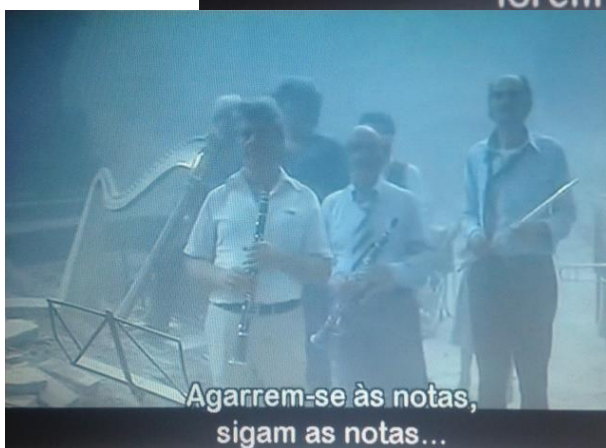


Alguém quer me ajudar,
por favor?



As notas nos salvam.
A música nos salva.

- As notas nos salvam. A música nos salva. As notas nos salvam. A música nos salva. Agarrem-se às notas, sigam as notas. Uma após a outra. Como minhas mãos forem indicando. Nós somos músicos, vocês são músicos e estamos aqui para ensaiar.





- Nada de medo, o ensaio continua. Aos seus lugares, senhores, aos seus lugares, por favor.

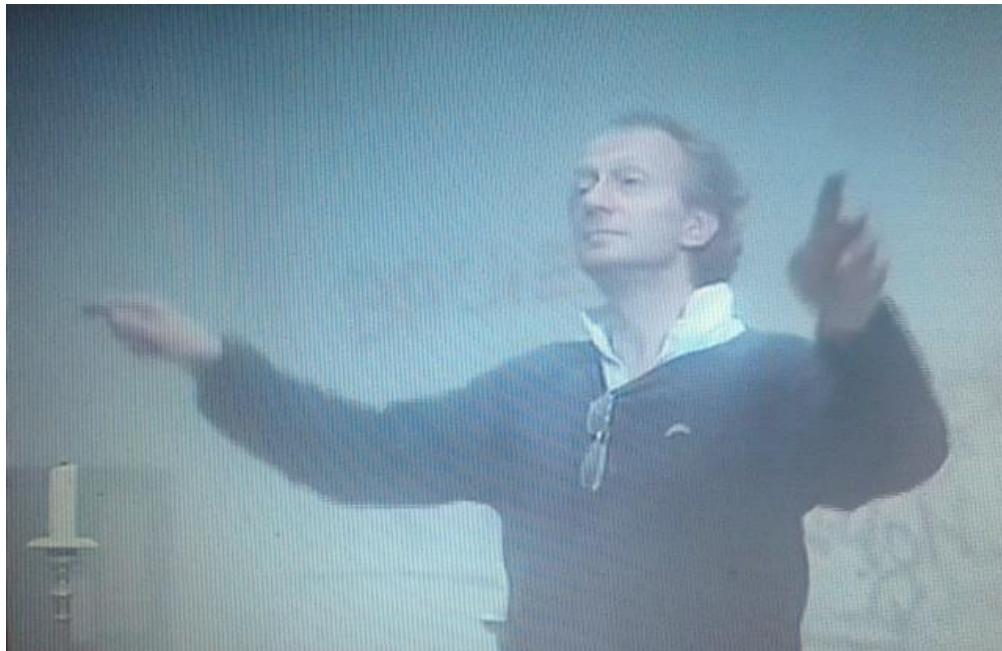


(Os músicos, em silêncio, começam a tomar seus lugares para começar o ensaio na sala destruída, sem cadeira, estantes, luz, ventilação. O arquivista, com um ar de felicidade, apanha no chão a batuta do maestro e lhe entrega)

- Obrigado.

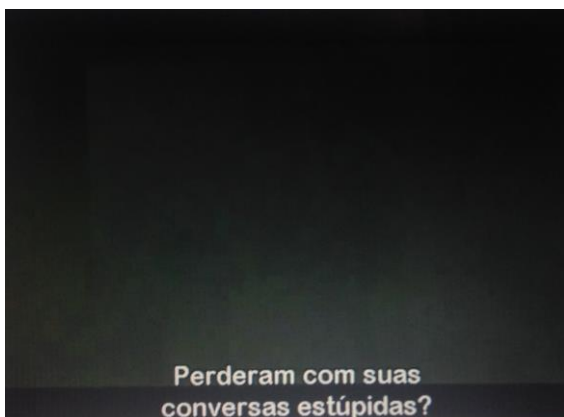
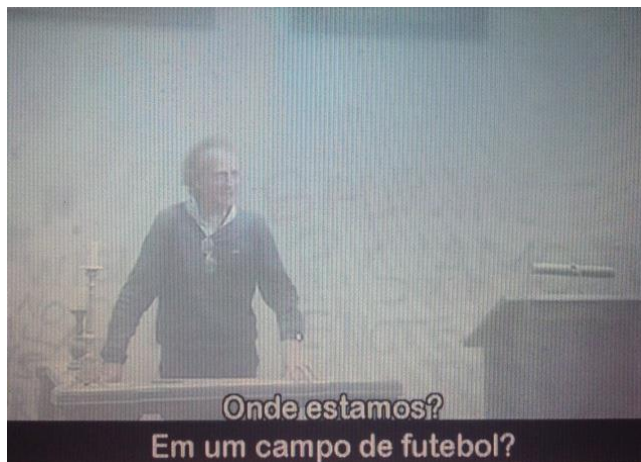
CENA 28

[Recomeça o ensaio. Os músicos parecem resignados e a música os reúne e faz sentido]



(ao final, o maestro retoma sua autoridade e começa a gritar e destratar os músicos)

- Devemos dar menos colorido aos sons.
Lembrando que a música não é barulho.
(aumenta o tom da voz) Não é um bonde na curva. Ouvi sons de panelas e assobios.
(aos gritos) Onde estamos? Em um campo de futebol? Pensam que eu sou um juiz? E vocês, metais, onde estão? O que aconteceu com seus pulmões? Perderam o fôlego? **(a tela fica escura, só ouvimos**



os gritos em alemão do maestro) Perderam com suas conversas estúpidas?

Soprem com força! Do início. Com força! Os trompetes precisam acordar os mortos! Desse jeito vamos adormecer. Vocês são músicos ou não? Quero uma música com colorido desmaiado!
(aos gritos) - SENHORES, DA CAPO!

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Angelo Antonio and MARTINS, Lígia Márcia. *A produção do conhecimento científico: relação sujeito-objeto e desenvolvimento do pensamento*. Botucatu: Interface, 2007, vol.11, n.22, pp.313-325.
- ADORNO, Theodor W. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- ANDRADE, Mario de. **Pequena história da música**. São Paulo: Martins Editora, 1980.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correia. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- BARBOZA, Jair. **A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer**. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2001
- BARRETO, Jupyra Vilela. **O ser dos entes que vêm ao encontro do mundo circundante: uma análise do parágrafo 15 de ser e tempo de Martin Heidegger**. São João Del-Rei: "Existência e Arte" – Revista Eletrônica do Grupo PET – Filosofia da Universidade Federal de São João Del Rei, 2008.
- BAVCAR, Evgen. *A luz e o cego. O ponto zero da fotografia*. Rio de Janeiro: VSA, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. In: _____. **Obras escolhidas II**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 9-70.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. São Paulo: Escuta, 2010.
- CAMPOS, Luis Melo. **A música e os músicos como problema sociológico**. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 78, 2007. p. 71 – 94.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.
- CORBIN, Solange. *El canto gregoriano*. In: DUFOURCQ, Norbert (Org.) **La música: los hombres, los instrumentos, las obras**. Barcelona: Editorial Planeta, 1976. p. 83-90.
- CORREA, Sérgio Nepomuceno Alvim. **Orquestra Sinfônica Brasileira: 1940-2000**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- CRAFT, Robert. **Stravinsky: crônica de uma amizade**. São Paulo: Difel, 2002.

DIAS, Rosa. A música: um jogo com a embriaguez. In: LINS, Daniel; GIL, José (Org.) **Nietzsche/Deleuze: jogo e música**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 206-219.

DOURADO, Henrique Autran. **Pequena história da música**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. **Mozart**, sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

GADAMER, Hans-Georg. **Elogio da Teoria**. Lisboa: Edições 70, 1983.

GALWAY, James. **A música no tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GARCIA, Denise Lopes. **Partitura de escuta: confluência entre sonologia e análise musical**. Rio de Janeiro (UNIRIO): I SIMPOM, 2010.

GONDAR, Jô. **Ferenczi como pensador político**. CPRJ, Rio de Janeiro, v. 34, n. 27, p. 193-210, jul./dez. 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

_____. A memória coletiva nos músicos. In: _____. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990, p. 161–187.

_____. A memória coletiva nos músicos. In: _____. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004, p. 161–187.

_____. A memória coletiva e a memória individual. In: _____. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004, p. 29–56.

_____. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Albin Michael, 1992.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**: caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

_____. A questão da técnica. In: **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Editora Vozes, 2012. p. 11-38.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**: dos primórdios ao início do século XX. 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.

LATOURE, Bruno. La société comme possession – la preuve par l'orchestre. In: DEBAISE, Didier (org) **Anthologies de la Possession**. Dijon: Les Presses du Réel, 2011. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/119-DEBAISE-POSSESSION-FR.pdf>

LEBRECHT, Norman. **O mito do maestro**: grandes regentes em busca do poder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MACHABEY, Armand. La lírica musical em la edad media: trovadores e troveros. In: DUFOURCQ, Norbert (Org.) **La música: los hombres, los instrumentos, las obras**. Barcelona: Editorial Planeta, 1976. p. 83-90.

MANTOVANI, Michelle. **O movimento corporal na educação musical**: influências de Émile Jaques-Dalcroze. São Paulo: Unesp - Dissertação, 2009.

MARCEL-DUBOIS, C. Música Tradicional e Étnica. In: DUFOURCQ, Norbert (Org.) **La música: los hombres, los instrumentos, las obras**. Barcelona: Editorial Planeta, 1976. p. 6-14.

MARION, Jean-Luc. **Étant donné**: essai d'une phénoménologie de la donation. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

MARTINEZ, José Luiz. **Música, semiótica musical e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce**. Revista Eletrônica Opus da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), n. 6 de Outubro de 1999. Disponível em: http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/6/files/OPUS_6_Martinez.pdf

MEDAGLIA, Julio. **Música, maestro!**: do canto gregoriano ao sintetizador. São Paulo: Editora Globo, 2008.

MIRKOVIC, Nikola. **O fenômeno do brilho**. Ekstasis: Revista de Hermenêutica e Fenomenologia. UERJ. Rio de Janeiro, 2015. Tradução: Gabriel Lago de S. Barroso. Acesso em 13 de agosto de 2015: www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/Ekstasis/article/view/17613.

NAMER, Gérard. **Mémoire et société**. Paris: Méridien Klincksieck, 1987.

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

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

OTTO, Walter F. **Las Musas**: el origen divino del canto y del mito. Buenos Aires: Editorial Universitaria Buenos Aires, 1981.

PARMENTIER, Richard J. **Signs in society**: studies in semiotic anthropology. EUA: Indiana University Press, 1994.

PAZ, Ermelinda. **Pedagogia Musical Brasileira no Séc. XX: metodologias e tendências**.

Brasília: Musimed, 2013.

RAMALHO de CASTRO, Rosana C. **Paul Klee**

RAYNOR, Henry. **História social da música**: da Idade Média a Beethoven. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

SÁ, Roberto Novaes. **A psicoterapia e a questão da técnica**. In: Arquivos Brasileiros de Psicologia, vol.54, nº 4. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

SCHAFFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

_____. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SILVEIRA, C. J. M. “**O músico e sua ópera: narrativas, memórias e identidades de músicos europeus e sua influência no cenário musical brasileiro pós-segunda grande guerra**”. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SILVEIRA, Lauro Frederico Barbosa. **Charles Sanders Peirce**: ciência enquanto semiótica. São Paulo: Trans/Form/Ação, 1989, p. 71-84.

Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v12/v12a06.pdf>

SPITZER, John; ZASLAW, Neal. **The Birth of the Orchestra**: History of an Institution, 1650 – 1815. Oxford: Oxford University Press, 2004.

TURINO, Thomas. **Music as social life**: The politics of participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

TURINO, Thomas. **Music as social life**: The politics of participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.