

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLEMICA
Revista Eletrônica

MÚSICAS E TERRITÓRIOS

Silvio Ferraz

Compositor e Professor do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, desde 2009. Gestor Pedagógico da Escola de Música do Estado de São Paulo. Doutor em Comunicação e Semiótica, PUC – SP. É autor de Música e Repetição: aspectos da questão da diferença na música contemporânea (SP: Educ/Fapesp, 1997), Livro das Sonoridades (Rio: 7 letras, 2004) e organizador de Notas-Atos-Gestos (Rio: 7 letras, 2007).

Resumo: Este artigo tem por objetivo trazer à luz a ideia de que a prática musical, mais do que relacionada a estéticas, está antes relacionada a um processo minucioso de desenhos de territórios, e que tais territórios não são apenas sonoros, mas também táteis e visuais. O ponto de partida é a escuta para Pierre Schaeffer, subsídio para adentrar a ideia de ritornelo e territorialização desenvolvidos por Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, pensamento no qual a música e os sons têm um lugar privilegiado.

Palavras-chave: prática musical, Pierre Schaeffer, música

Em um livro que marcou profundamente o modo de se pensar a música no séc. XX, o *Traitée des objects musicaux*,¹ o compositor francês Pierre Schaeffer tentou expor quais seriam as bases necessárias para pensar uma música que não fosse apenas guiada pelas estruturas rítmicas da percussão tradicional ou da canção, e sim uma música que nascesse nos sons, e que, como os sons, deixasse que qualquer uma de suas partes se relacionasse com qualquer outra. Explico melhor, Schaeffer ao invés de pensar a música pensa alguns modos com os quais o homem ouve aquilo que chama de música. Apaixonado pelo som ele então distingue claramente que quando ouvimos música nem sempre estamos ouvindo o som. Ele nota que o som vem sempre acompanhado de camadas de linguagem, de relações humanas, e que dificilmente se ouve apenas o som. Ora, para que Schaeffer imagina ouvir o som? Já não seria o suficiente ouvir a música? Talvez assim fosse para um homem no séc.



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
laboreuerj@yahoo.com.br
www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

XVIII ou início do XIX, mas para o homem do séc. XX a situação é bastante diversa; aquilo que ele chama de música já não cabe das velhas definições e o som se propõe sempre livre de qualquer sistema que o coordene.

Schaeffer propõe quatro situações de escuta: Na primeira escuta ao ouvirmos um som associamos a ele um instrumento, por exemplo, o som de escapamento de carro, de uma flauta, da voz materna, das ondas do mar. Na segunda, ao som associamos um sistema qualquer, um hábito, razão pela qual adjetivamos o som como quando falamos ‘sons musicais’ ou ‘música indígena’, ‘música melódica’, ‘música rítmica’, ‘canção de amor’, ‘ritmos africanos’ etc. Existiriam ainda outras duas escutas. A primeira delas seria a escuta do músico, que ouve detalhes como afinado, não afinado, raspado, granuloso, e que associa um som a um movimento como quando o professor de violino pede ao aluno para pressionar menos o arco (ele associa a pressão do arco ao som resultante). Por fim, a escuta do técnico, que realiza uma verdadeira análise de um som e nele localiza formantes, espectros, e relaciona certa estrutura numérica às qualidades de um som. Fica assim que, na escuta cotidiana, um som é ora associável a uma fonte sonora (um instrumento), ora a uma prática sonora coletiva (música x,y,x; sons musicais, sons de fala, sons de natureza etc.) e que esta escuta se articula com uma segunda, escuta concreta que ora associa o som a um movimento que o produziu, ora a uma estrutura numérica que caracterizariam suas componentes.²

Com isto Schaeffer abre um caminho para que se pense a música independente de juízos que denominam uma música como boa ou ruim, como ‘nossa’ ou ‘dos outros’, como fácil ou difícil de ser ouvida etc. Com seu caminho aberto ouvem-se os sons, e com eles

¹ Schaeffer, Pierre *Traitée des objects musicaux*. Paris: Seuil, 1963.

² Schaeffer realiza esta distinção em um quadro que chama de as 4 escutas, valendo-se da distinção das palavras *ouïr*, *écouter*, *entendre*, *comprendre* que na lingua francesa compreendem as relações do homem com o som. Cf. Schaeffer, *op.cit.* pp. 103 seq.



LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

tornam-se desnecessários os rigorosos adestramento de escuta. Para ouvir basta ter ouvidos e estar apaixonado.

Em um segundo passo, no mesmo livro, Schaeffer imaginou uma pequena gênese musical: a imagem do menino e a folha de capim (*l'enfant a l'herbe*). Um menino pega uma folha de capim e faz desta folha o seu instrumento sonoro e posteriormente musical. Que música é esta que o menino toca? Talvez a música que se dá no encontro entre a boca e a folha de capim, entre o ar e a folha, entre o som resultante e os movimentos de lábio e diafragma. A folha de capim é um instrumento que cada um toca à sua maneira, não existe escola de música para se tocar folhas de capins levadas à boca. Depois que alguém faz som com uma folha de capim – ou com um papel de bala como é mais prático na vida urbana – a música da folha de capim ou do papel de balas está toda para ser inventada, não existe música para papel de balas, nem escalas musicais de folhas de capim e papéis de balas. Ou seja, o menino que inventa a forma de tocar tem de inventar também formas para se ouvir a folha de capim e este jogo nasce junto com a música que ele pretenderá fazer. Com a folha de capim não se faz nenhuma escala musical pré-estabelecida – e tentativas de doutrinar o som resultante são muitas vezes são frustrantes. Poderíamos trocar a folha de capim ou o papel de bala por um tubo de pvc raspado no chão ou por qualquer outro aparato que produza sons. Ora, sempre temos duas possibilidades, doutrinar o som e fazê-lo marchar (tocar num ritmo específico e se acompanhar num novo hino da moda) ou ouvir o som – deixar-se levar pela escuta cotidiana do *écouter* e do *compreendre* ou lançar-se nas descobertas do *ouïr* e do *entendre*. O que acontece quando se entra no som da folha de capim, do papel de bala ou do tubo de pvc? Acontece que dentro deste som o mundo é todo aberto, as coisas e as pessoas se misturam, não existe uma coisa que diz a outra, são apenas sons se relacionando; uns duram mais outros menos, uns são fortes outros fracos, uns são ásperos outros lisos. Posso mudar o ângulo de sopro e alterar o som, posso ainda gravar este



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
laboreuerj@yahoo.com.br
www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

som, traduzir seus dados numéricos e transformá-lo (é isto que se faz com um computador quando alguém cria efeitos sonoros... o CD que ouvimos é um outro exemplo de som que foi traduzido em dados numéricos binários e posteriormente re-transformado em dados eletromagnéticos e finalmente em energia mecânica a qual ouvimos).

O que podem os sons quando estão longe de nossos dogmas e marchas? Os sons se relacionam com imagens, com cheiros, com movimentos, cores e com outros sons que podem entrar no jogo: os sons de carros que passam nas ruas, o sons de pés que caminham, e um som qualquer, mesmo quando colocado para marchar, continua emitindo suas sonoridades o suficiente para que qualquer domínio dado de antemão seja ultrapassado ou se torne uma restrição.

Do mesmo modo que, a partir de Schaeffer, narrei uma pequena gênese musical com o menino e a folha de capim, poderia também narrar uma escuta nascente. Imaginemos que a música é um tipo de cócegas. Uma coceira no ouvido que percorre o nervo auditivo e que se espalha por regiões do cérebro. Existem música que se espalham em uma só zona do cérebro, outras que fazem comunicar zonas próximas, outras que ligam pontos. Existiriam assim polarizações de áreas cerebrais ou dispersões dessas áreas. Uma mesma música poderia promover caminhos diferentes na mesma pessoa em situações distintas. De onde podemos concluir isto? Simples, cada som vibra a uma determinada frequência e tem uma determinada amplitude (intensidade). Um som agudo é uma agitação de altíssima frequência (muitas vezes por segundo, algo da ordem de 800 vezes) enquanto um grave é de baixa frequência (menos vezes por segundo, algo por exemplo, da ordem de 50 vezes por segundo). Cada célula de nosso corpo reage diferentemente a frequências diferentes. Uma super saturação de determinadas frequências polariza uma região com células que



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
laboreuerj@yahoo.com.br
www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

reagem a estas frequências, e assim por diante. Mas se os sons fazem vibrar células, fazem vibrar pessoas, pessoas acabam se agrupando por ressonância simples: um ritmo que lhes é habitual, uma melodia habitual, do hábito acabam fazendo suas paredes.³

Cada som faz vibrar um lugar diferente do corpo, e vibra em lugares diferentes do espaço e, ampliando esta imagem, podemos ter que conjuntos de sons fazem vibrar umas pessoas outras não, e que conjuntos de sons vibram com intensidade (amplitude sonora) diferente em lugares diferentes. Um forte assobio é mais adequado a um lugar ruidoso como à beira mar do que um som grave de canto masculino, um som gritado e estridente mais próprio ao vendedor ambulante do que uma voz macia, e assim vai.

Do hábitos e práticas sonoras nascem códigos, quase sistemas de ressonância entre sons, entre pessoas e entre pessoas e sons. Criam-se deste modo domínios distintos de sons, domínios que podemos mesmo chamar de territórios. Lugares no espaço que se caracterizam por certas forças de atração distintas entre si. E se um lugar é criado por um hábito, por um jogo de vai e vem, por uma periodicidade – aquilo a que Deleuze e Guattari chamaram de código: cada meio é codificado, definindo-se um código pela repetição periódica”- ,⁴ Vale notar que esta definição é a definição mesma de um som: repetição periódica (regular ou irregular) de ciclos de pressão do ar. A sonoridade tem assim esta força de criar territórios.

A música tem com isto um forte poder agregador, este poder de criar territórios, lugares marcados por um código, entendendo código não como uma linguagem, como um sistema, mas apenas como qualquer coisa que ganhe uma permanência periódica. De certo modo qualquer permanência desenha um território, é uma marca que expressa um lugar:

³ A este respeito, o recém traduzido para o português *Alucinações Musicais* de Oliver Sacks tem muito a nos contar deste mundo dos sons e de seus percursos cerebrais (Sacks, Oliver. *Alucinações musicais: relatos sobre música e cérebro*. trad. Laura Teixeira Motta. S.Paulo: Cia das Letras, 2007).

⁴ Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Platôs*, vol.4. Trad.bras. coord. por Ana Lúcia de Oliveira. S. Paulo: Editora 34, 1997. p. 118.



LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

uma camisa jogada numa sala, uma mochila abandonada num canto, uma árvore, o barulho da buzina de um carro, o rádio alto... em suma, qualquer coisa que tenha uma permanência torna-se código e é do embate entre códigos que nasce um território, e outros territórios podem nascer do embate entre territórios. Deleuze e Guattari deixam mais clara tal idéia em seu Platô 11 “1837 - acerca do ritornelo” (*Mil Platôs*) imaginando este jogo de fazer um território como um ciclo não fechado. Neste movimento, que chamam de “ritornelo” (termo claramente emprestado da música e que se liga com a idéia do refrão, das ladainhas repetitivas, das danças de roda), notam não apenas o constituir-se do território mas também os seus diversos pontos de desfazimento. Seriam assim dois vetores, um de territorialização (constituir o território a partir de um centro, a partir de um ritmo nascido do contraponto entre as permanências diversas) e outro de desterritorialização (quando o eixo firme do território, quando entre as permanências alguma linha solta, algum ponto solto, ganha força a ponto de fazer com que toda a geringonça comece a girar de outro modo, comece a girar em outros sentidos). Com ladainhas, cantos reiterativos, marchas, tambores, lengas, emboladas, rodas, criam-se territórios sonoros de um tipo específico que chamamos de música; o problema da música sendo justamente o território, o fazer-se de territórios.

A música é, então, um desses motores que temos para fazer território, para fundar um muro: assobiar no escuro, cantar quando se quer lembrar de alguém, cantar enquanto se vai para a batalha, tocar tambores para chamar ou atrair entidades místicas. Mas poderia dizer também que a atividade de desfazer territórios bate constantemente à porta, com o que as paredes do território não podem ser muito permeáveis aos movimentos de desfazimento. É preciso manter os pontos bem amarrados, fazer com que os ciclos se fechem e a periodicidade se mantenha. Afinal de contas as paredes foram erguidas para proteger, como deixar algo abri-las ou deixá-las desmoronar? Se a batida repetida do tambor faz marchar, se as melodias fazem cantar, outras conexões entre sons fazem desfazer muitas vezes estes terrenos seguros que paradoxalmente ora abrigam ora obrigam. Aquelas paredes que



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
laboreuerj@yahoo.com.br
www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

protegem muitas vezes tornam-se paredes que enclausuram. E é neste momento, neste ponto ínfimo de tempo e espaço, que as paredes parecem mostrar brechas, falhas, fios que se puxados podem desmoronar todo um castelo.

Acontece de a música de um grupo passo a passo tornar-se um lugar fixo e asfixiante, de tornar-se uma parede de uma só dimensão, na qual faltam nuances, na qual faltam brechas para um sonho que se afaste dela. É então que volto a falar do menino e a folha de capim, de fazer música com tubos de pvc, de tocar papel de bala, como que modos de fazer irromper novas peças de territórios ainda sem nome. Peças que vêm lá de onde os sons se conectam sem pedir a nossa permissão. Sons que se conectam sem ter em vista fazer dançar, nem cantar, nem rezar, nem se lamentar ou brincar, ou rodopiar, simplesmente sons que permanecem sons em um pequeno mundo cheio de detalhes. E o menino da folha de capim agora reinventa seu instrumento. Uma pequena brecha faz com que outro instrumento, outras sonoridades sejam fabuladas e que uma outra música nasça em um território ainda futuro, que se faz por experimentação. Daí as sutilezas serem quase que proibidas no mundo de hoje: existe toda uma série de instrumentos que podem enredar uma pessoa de sons “civilizados” pelo dia todo, todo um aparato que impede justamente o silêncio, que impede o silêncio povoado de sons que ainda não se conectaram (nem na forma de batida de tambor, nem na forma de melodia, nem na de músicas da classe social x ou y), sons que se imiscuem na matéria musical formada (melodia, ritmo, referências históricas ou culturais) para fazer emergir material e força sonoras ainda não formadas. E a música, ao demarcar e enclausurar territórios, atribui nomes e serve como instrumento realmente poderoso de dominação, de exclusão e prática de submissão.



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
laboreuerj@yahoo.com.br
www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

Todos nós adoramos música, a maioria de nós gosta de cantar, de dançar, de ouvir alguém tocando. Mas vou tentar contradizer este caminho que seria o corriqueiro para pensar a música, no contexto educacional, e pensá-la como uma atividade nem libertadora, nem libertária, mas pensá-la como um instrumento de poder, como um dos principais modos que se tem de conter as capacidades de agir.

Já tendo falado de uma pequena gênese sonoro-musical a partir de Schaeffer, de falar do som como periodicidade, dos sons fazendo seus territórios ressonantes, enfrento aqui uma pequena tentativa de definição de música. De certo modo já ensaiei tal definição ao dizer que a música seria este modo de fazer territórios com o movimento reiterado de sons. Mas vale ir um pouco mais adiante. O que é música? Seria esta melodia e ritmo tocados no volume mais alto em um apartamento com só um morador tentando espantar a solidão ou a falta do que fazer? Seriam música aqueles sons que são tocados na sala de concerto, e que exigem uma postura, uma indumentária, que pedem um silêncio não de atenção ou veneração mas de submissão? Seria música esta prática, fechada e reservada em salas de acesso controlado? Ou será que música é aquilo que um grupo de adolescentes canta juntos, em volta de um violão, os meninos e meninas se entreolhando?

A tudo isto chamamos de música. “Que música legal”; “que música irritante”; “desliga essa música menina!”. A tal quadro bem grande de coisas referimos e damos o nome de música. Aparentemente chamamos de música todo aquele som que conseguimos cantar, batucar ou imaginar um instrumento dito musical – este último é inclusive aquele que determina mais o que é música... se o barulho é tocado por um instrumento denominado como musical então o que sai dele é música. Como se vê, definir o que é música por este outro caminho não é tarefa fácil e sequer vou tentar perseguir esta definição, pois dificilmente me permitirá pensar a música. Cada vez que definimos música



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
laboreuerj@yahoo.com.br
www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

alguém vem e observa que esqueceu-se de algo, esqueceu-se de uma manifestação qualquer que alguém chama de musical.

Se para algumas pessoas música é aquilo que cantamos, batucamos ou ouvimos de instrumentos musicais, para outras (um grupo bem menor, sem dúvida) música pode ser o som que sai de um carro ou uma de uma fábrica (a música das máquinas), pode ser os ruídos de uma paisagem (a música da natureza) ou mesmo a música que imaginariamente poderíamos intuir ao olhar as estrelas e outros objetos brilhantes e ouvimos como que um tilintar de pequenos sinos espalhados no céu. E este quadro do que é música pode ainda se ampliar.... “quando você fala soa como música aos meus ouvidos”.

De fato este nosso conceito, aparentemente simples, já que cotidiano, é bastante abstrato e quase não diz nada se não for imediatamente adjetivado: música do morro, música da zona sul, música erudita, música popular, música oriental, música de loucos, música de velhos, música de malandro etc.

O problema é que não estamos diante de uma simples palavra operacional que nos ajuda a indicar algo, como quando dizemos “isto é uma pedra”. Em *Monadologia e Sociologia* Gabriel Tarde propõe que ao invés de nos perguntarmos abstratamente “o que é aquilo?” refaçamos a questão buscando os dados concretos de quais seriam as propriedades de algo, “o que tem aquilo?”. E talvez Deleuze tenha encontrado em Espinoza uma pergunta mais pertinente: “o que pode”; “o que pode um corpo?”. Neste caso, quando falamos de música vale pensar “o que pode a música?” ou mesmo “quais os pertencimentos da música?”; fica assim que todo um quadro de forças singulares gira em torno do que chamamos de música. Não se trata então de pedir uma definição mas uma localização de forças que atuam em um determinado lugar e que giram em torno desta atividade que denominamos música: alguém canta, alguém toca um instrumento que faz som em seqüências rítmicas, alguém emite uns sons que pedem uma atenção toda diferente; alguém



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
laboreuerj@yahoo.com.br
www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

atrai alguém e afasta outros com tais gestos. Pensar a música torna-se assim pensar as forças que giram em torno desta atividade que envolve o som de um modo distinto dos apitos de guardas, dos chamados de assobios, das vozes que falam, das linguagens de sinais sonoros: a música sendo algo que circula de um modo totalmente distinto de tais linguagens de sinais sonoros.

Vem daí que as práticas musicais têm como seu principal jogo a força de criar domínios bastante distintos de outros domínios que tomam o som por referência: a fala, os sistemas sonoros. Diferente de outros sistemas, que sempre se propõem comunicar algo, com música se desenham lugares, afastam-se ou atraem-se outras forças. É com música que se atrai alguém (um pássaro canta para acasalar-se), é com música que se vai à guerra, é ouvindo *hits* nos seus *i-pods* que *mariners* matam árabes como se estivessem assistindo a um vídeo game, é com música que se bebe entre amigos. A primeira coisa que as forças políticas promovem é sempre a criação de hinos – propor um texto a um punhado de melodia. Cada país tem sua música privilegiada e suas músicas proibidas. Eisenstein soube bem mostrar a importância política da música quando o organista que ponteava a vitória alemã em *Alexander Nevski* é morto como qualquer outro soldado, mesmo ele clamando por sua neutralidade de artista. Se existe um pensamento musical, este é fortemente territorializante. Por sua força de território, mas de território sem nome, é que a música se associa o tanto quanto uma roupa, uma indumentária corporal qualquer, e um texto. Daí a música, junto ao teatro, serem sempre as artes chamadas a atuar em projetos de educação popular: o território sem nome e um ‘denominador’.

É necessário um grande esforço para que a música diga algo ao mundo (é preciso associar a ela um texto, uma cena, uma imagem visual ou tátil), mas se ela não diz é-nos claro que ela ‘faz’: faz as tropas marcharem para a guerra; faz os casais se enamorarem e dançarem juntos, as crianças dormirem; faz alguém lembrar ou esquecer, faz chorar, rir; a



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
laboreuerj@yahoo.com.br
www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

música vende bolachas e maços de cigarros. E tudo isto sem precisar significar nada. Ou seja, existe um pensamento da música, existe uma presença da música e ela não diz um mundo exterior, ela potencializa movimentos. Ao invés de perguntar “o que é uma música:”, ou “que música é esta?” talvez seja outra a pergunta. Uma música, pouco interessa o que ela é ou o que é ela, mas sim o que ela pode. Algumas músicas podem fazer dançar, outras fazer cantar, algumas fazer chorar. Existem até mesmo músicas que fazem pensar, que fazem olhar, e aquelas que simplesmente fazem ouvir. Essas últimas, mais raras, são aquelas mais perigosas ao território e delas as pessoas pouco se dão conta. Fazem ouvir os sons em suas relações imperceptíveis (seria isto a que Deleuze e Guattari chamaram de *devenir imperceptível*?⁵).

Mas não é por fazer ouvir que a música é sempre lembrada nas ações sociais cujo objetivo é no mais das vezes o de reunir jovens e comunidades, fazê-las marchar juntas. Marchando juntos acredita-se que um jovem não estará nas ruas e não irá se “perder”. Como observei antes, em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari retomam algumas vezes a idéia de que o ritornelo é o problema da música, ou seja a música tem como problema o fato de criar ou mesmo fincar um território. Ela reúne pessoas e lhes dá uma força de muro, de parede, de identidade. E, ao invés de potencializar as diferenças como muitas vezes ingenuamente se declara, ela facilmente faz marchar tropas que se identificam com uniformes. A música tem assim este forte traço de criar identidades. Acreditando trabalhar uma batucada de garotos para fazer emergir o diferente, ajuda-se apenas a que um novo domínio seja demarcado no qual a música é bandeira de dominação.

Trabalhando com jovens diversos no estado de São Paulo em projetos que ensinam práticas instrumentais diversas, os professores logo notaram (acreditando ser positivo, já que para muitos a competição é um dado positivo) que os alunos em pouco tempo disputam

⁵ Cf. Deleuze e Guattari, *op. cit.*, pp. 63 seq “Lembranças de uma molécula”.



LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

superioridades técnicas. Não é diferente em um maracatu, assim como não é diferente nos esportes: “fulano, você fica no gol!”, “beltrano, pega aquele instrumento que faz menos barulho”, “deixa isso pra gente que é da raça!”. O que recobrar então da música para um projeto que pense a diferença? Talvez o menino e a folha de capim.

Neste sentido é que comecei este texto falando que a música codifica sem a necessidade da língua, sem a necessidade de significar nada (necessidade de tornar algo na representação de outro algo). Como fazer da música um lugar de desfazimento das certezas ao invés de reafirmação assertiva destas certezas? Mas é preciso pensar antes o que é codificar, o que se entende por música.

Existiria um conhecimento não verbal, uma forma de pensar que não tivesse as palavras como primeira instância? Se as pessoas acreditam ou não nisto, para o músico está é uma constante. O pensamento musical é este em que pensa-se relacionando sons. Mas pensa-se o quê? Talvez aqui repouse algo a se refletir. O pensamento do músico pensa a música, e pensa o corpo do homem sendo atravessado por este outro corpo, o corpo da música e do som.

Disse antes que a música, esta que chamamos com letra maiúscula (música popular, música erudita, música de povo x-y-z), esta música qualquer adjetivada, tem um forte poder de territorializar, de levantar muros. É neste sentido que ela é um importante instrumento agregador. E, claro, se ela agrega alguns, ela afasta outro. O ritornelo não só demarca territórios mas desenha distâncias: ele aproxima e afasta ao mesmo tempo. Os grupos dentro de uma sala de aulas, dentro de uma escola. Esses grupos aproximam uns e afastam outros. E a música em sua dimensão territorial é um dos principais instrumentos deste movimento de agrupamento. É neste sentido que digo que ela faz marchar ou faz calar. Os *funks*, *hip hops*, os cantos de torcida, os *electrofunks*, os axés- pagodes; todas essas variáveis são dados de uns ou outros grupos, de um ou outro agrupamento – música



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
laboreuerj@yahoo.com.br
www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

adjetivadas. Nossas teorias musicais e analíticas nos ensinaram durante muito tempo a ouvir isto sob o rótulo neutro de “manifestações musicais”, “estilos musicais”, “gêneros musicais”. Mas de fato estes modos apenas encerram disciplinas, modos de conduta corporal, maneiras de se relacionar, princípios e poses; religiões musicais.

Ora, se a música levanta muros, ela também os desfaz.

O mesmo quarto que acolhe também restringe, tolhe. O mesmo grupo no qual o território se faz passo a passo diminui a capacidade de novas conexões. E os pontos do território, aqueles mesmos que formaram este lugar, este muro ou parede, ou mesmo terreno, estes pontos eles continuam subcutaneamente se conectando sem fim. Os sons, como disse antes, se ligam às suas próprias maneiras. O território não é um simples fluxograma em que se localiza um centro claro e toda a grade hierárquica. O território é antes uma teia, uma trama, um emaranhado, desatar o seu novelo é impossível.

O que se descreveu aqui foi uma trajetória simples e reta: do som sem nome, livre solto, às músicas que reúnem grupos, que dão a cada pessoa uma espécie de chão, que desenham nosso torrão natal: nossa música regional. O que se descreve agora é o passo adiante, o passo solto, aquele que encontra um buraco no muro. A história da música, aquela que se restringe ao ocidente, ela nos conta diversas histórias de pessoas que encontraram, ainda dentro de um território, seus modos específicos (cantos específicos, ao modo dos pássaros): os canto de Mozart, o canto de Bach, os diversos cantares de Stravinsky, o canto plano de Giacinto Scelsi. O que seriam tais cantos específicos neste rodízio que é o fazimento de um território? É o que chamamos de um estilo, aquilo que nasce de pequenos hábitos individuais, de pequenos tiques, e que acaba ganhando uma obra



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
laboreuerj@yahoo.com.br
www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

toda de modo a nem mesmo o próprio autor se dar conta. Um estilo nasce sempre depois que o autor se foi, nos diriam Maurice Blanchot e Michel Foucault.

O que narro aqui é o fato de que em algum momento, por forças que não vale tentar encontrar quais, as conexões que se faziam dentro do círculo do território começam a proliferar e conectar linhas que estão fora dele. É como se o compositor, no caso de um compositor, começasse a simplesmente apaixonar-se por seu material, pelas sonoridades que engendra, pelo tempo musical que cria, a ponto de encontrar ali um novo abrigo, algo que o retira do território funcional, aquele em que sua música ou as músicas em geral tinham uma função de demarcar espaços, para lançar-se em um lugar de soesnsões menos claras onde a música não demarca, pelo contrario abre. É o que Deleuze nos narra ao falar das conexões cósmicas da arte no século XX. São pequenas paixões que muitas vezes tornam o resultado musical como que pouco compreensível à aqueles que ficaram presos no território. É Ligeti conectando-se ao som como se fosse um brinquedo de massa de modelar, é Scelsi preso a uma só nota, François Bayle imaginando um mundo feito de sonoridades todas eletrônicas, Xenakis ouvindo a música como se fossem estruturas de um edifício de vidro. E novamente, não há estética nisto; o debate estético é todo aquele que surge nos pontos frágeis de um território mas que ainda se quer fixo e rígido a ponto de ter de inventar um discurso paralelo para dar suporte ao vôo livre mas ainda frágil face a todos que não o compreende. Surgem daí as teorias e as criticas aparentemente fundadas em uma ciência do sensível, a estética, encobrando um jogo simplesmente ético e político: sentir-se só, criar um lugar, compartilhar o lugar, sentir-se apertado e ser dragado para fora do lugar para inventar um novo lugar, com novas conexões, mesmo que sem pessoas. É o que Paul Klee dizia ao lembrar sempre que “falta um povo”, toda arte nova canta, desenha, fala um povo que falta.⁶

⁶ Ver Deleuze, Gilles. “Qu’est-ce que l’acte de creation?”. *Deux régimes de fous*. Paris: Minuit. 2003.



LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

É aqui que falamos de uma música contemporânea, de uma música atual, aquela que se atualiza agora, que se atualiza na escuta, seja ela obra de Brian Ferneyhough ou de Vivaldi tocado por Gilles Apap. Uma música contemporânea é aquela que foi içada para fora do território calmo e já sem ar, é aquela que se lança em aventuras que conectam o que ainda não estava sendo conectado. É assim sempre necessário uma música contemporânea e nunca se sabe ao certo o que será esta música, mas sabe-se que ela sem dúvida leva para fora do território asfixiante dos debates estéticos, dos debates da macro-política (os nacionalistas, os não nacionalistas, os vanguardistas, os pós-modernos, os ainda modernos etc), e é sempre preciso alguém que se deixe alçar este voo. Não se trata de querer fazer música contemporânea, mas de ser necessário fazer, de não haver como deixar de fazer. Evitar a música contemporânea é o mesmo que tentar asfixiar-se tapando o nariz com os dedos, o ar sempre encontra por onde entrar.

Recebido: 23/07/2010

Aceito: 29/07/2010



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
laboreuerj@yahoo.com.br
www.polemica.uerj.br