

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

LUCAS FILIPE ALVES DE OLIVEIRA

**A UTOPIA DO UNIVERSAL EM “PAYSAGES PLANÉTAIRES” DE HENRI
POUSSEUR**

DISSERTAÇÃO

BELO HORIZONTE

2022

LUCAS FILIPE ALVES DE OLIVEIRA

**A UTOPIA DO UNIVERSAL EM “PAYSAGES PLANÉTAIRES” DE HENRI
POUSSEUR**

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre em Música - Área de
Concentração: Processos Criativos e Analíticos da
Escola de Música da Universidade Federal de
Minas Gerais (UFMG)

Orientador: Rogério Vasconcelos Barbosa
Coorientador: Eduardo Pires Rosse

BELO HORIZONTE

2022

O48u Oliveira, Lucas Filipe Alves de.

A utopia do universal em “paysages planétaires” de Henri Pousseur [manuscrito] / Lucas Filipe Alves de Oliveira. - 2022.

133 f., enc. : il.

Orientador: Rogério Vasconcelos Barbosa.

Coorientador: Eduardo Pires Rosse.

Linha de pesquisa: Processos analíticos e criativos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música - Análise, apreciação. 3. Etnomusicologia. 4. Pousseur, Henri, 1929-2009. I. Barbosa, Rogério Vasconcelos. II. Rosse, Eduardo Pires. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. IV. Título.

CDD: 780.15



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Lucas Filipe Alves de Oliveira**, em 11 de fevereiro de 2022, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Rogério Vasconcelos Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Eduardo Pires Rosse
Universidade Federal de Minas Gerais
(coorientador)

Prof. Dr. Luigi Antonio Monteiro Lobato Irlandini
Universidade do Estado de Santa Catarina

Profa. Dra. Glaura Lucas
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Eduardo Campolina Vianna Loureiro
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Vasconcelos Barbosa, Membro**, em 11/02/2022, às 16:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Glaura Lucas, Professora do Magistério Superior**, em 11/02/2022, às 18:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luigi Antônio Monteiro Lobato Irlandini, Usuário Externo**, em 14/02/2022, às 17:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Pires Rosse, Membro**, em 14/02/2022, às 18:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Campolina Vianna Loureiro, Professor do Magistério Superior**, em 15/02/2022, às 09:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1245003** e o código CRC **A0272CE6**.

AGRADECIMENTOS

Ao Rogério e ao Eduardo, pela orientação. Aos amigos-parceiros, sem os quais fazer e pensar música não teria a mesma graça: Andressa, Daniel, Davi, Estêvão, Gabriela, Thiago e 可可. Aos professores antes: Maria Clara Delpino, Marcelo Fonseca Ribeiro e João Pedro Oliveira. Aos professores durante: Sofia Cupertino e Thiago Amud (por me ajudarem, fora da universidade, a não deixar que a dedicação à escrita se tornasse abandono da prática musical). Ao Gon. À cagaita, ao jatobá e ao pequi. Às caminhadas que ajudam a pensar. Ao clarinete e à bicicleta. À CAPES. À Alexandra Elbakyan. Aos meus pais, pelo apoio fundamental.

RESUMO

Oliveira, Lucas. A utopia do universal em “Paysages Planétaires” de Henri Pousseur. 133 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música (Linha de pesquisa: Processos analíticos e criativos), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, 2022.

O presente trabalho utiliza a obra eletroacústica *Paysages Planétaires*, do compositor belga Henri Pousseur, como pretexto para uma discussão sobre o tema da presença de elementos não-ocidentais na música de concerto contemporânea, tendo como foco principal o discurso universalista herdado das estéticas do século XX, especialmente, neste caso, do serialismo integral. São abordados tanto os aspectos relativos à elaboração de uma linguagem musical capaz de lidar com materiais radicalmente diversos – com a própria noção de “material” sendo colocada em questão – quanto os aspectos sociais implicados na apropriação, por parte de compositores de formação acadêmica e atuantes neste campo, de manifestações de culturas às quais eles não pertencem. Para isto, é mobilizada a teoria sociológica de Pierre Bourdieu a fim de se comparar as práticas de apropriação da indústria cultural com as do que o autor chama de “campo de produção erudita”.

Palavras-chave: Composição e etnomusicologia. Apropriação cultural. Diálogos interculturais. World Music.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Lucas. The utopia of universalism in Henri Pousseur's "Paysages Planétaires". 133 f. Dissertation (Masters in Music) - Graduate Program in Music (Concentration Area: Analytical and Creative Processes), Federal University of Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, 2022.

The electroacoustic piece *Paysages Planétaires*, from Belgian composer Henry Pousseur, is analyzed as a mean to discuss the presence of non-western elements in contemporary concert music having as its main focus the universalist discourse inherited from XX century aesthetics, primarily derived from the integral serialism. Two important aspects are approached: 1) the problems related to the blending of radically different sources in the same musical language while revisiting the concept of musical material; 2) the social implications involved in the cultural appropriation of external elements by composers from the academic field. For this purpose, Pierre Bourdieu's sociologic theory is mobilized to compare the cultural industry appropriation with that originated from the classic production field.

Keywords: Composition and Ethnomusicology; Cultural Appropriation; Intercultural Dialogues.

Lista de figuras

Figura 1: Série dodecafônica. Fonte: POUSSEUR (2009a, p. 205).....	71
Figura 2: Permutação serial cíclica. Adaptado de Menezes (2002, p. 307).....	72
Figura 3: Adaptado de Pousseur (2009a, p. 209).....	73
Figura 4: Adaptado de Pousseur (2009a, p. 210).....	74
Figura 5: Séries e notas geradoras utilizadas em "Prologue dans le ciel". Adaptado de Decroupet (1989, p. 88).....	75
Figura 6: Rede harmônica tridimensional. Eixo vertical: Oitavas; eixo horizontal: Quintas; eixo diagonal: Terças Maiores. Adaptado de Menezes (2002, p. 418).....	77
Figura 7: Partitura de "We shall overcome" utilizada por Pousseur para a composição de "Couleurs Croisées". Adaptado de Pousseur (2009a, p. 238).....	78
Figura 8: Redes harmônicas representadas em notação musical. Adaptado de Pousseur (2009a, p. 239).....	78
Figura 9: Primeira frase de "We shall overcome" projetada nas redes harmônicas da Fig. 8 Adaptado de Pousseur (2009a, p. 239).....	79
Figura 10: Esquema formal de <i>Océan Papouindien</i>	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 FORMA-MOSAICO E ANTECEDENTES HISTÓRICOS.....	11
1.1 ANTECEDENTES NA MÚSICA DE CONCERTO.....	14
1.1.1 Da exposição universal de 1889 aos nacionalismos da primeira metade do século XX....	14
1.1.2 Pós-guerra (1945 a 1960).....	18
1.1.3 Década de 1960.....	25
1.2 A FORMA-MOSAICO.....	28
2 MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO EM <i>PAYSAGES PLANÉTAIRES</i>.....	32
2.1 CARACTERIZAÇÃO DE MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO (UM RESUMO).....	32
2.1.1 Seis aspectos do modernismo.....	33
<i>2.1.1.1 Negação do passado.....</i>	<i>33</i>
<i>2.1.1.2 Fascínio pela ciência e tecnologia.....</i>	<i>34</i>
<i>2.1.1.3 Teoreticismo.....</i>	<i>35</i>
<i>2.1.1.4 Discurso político.....</i>	<i>35</i>
<i>2.1.1.5 Oscilação entre racionalismo e irracionalismo.....</i>	<i>37</i>
<i>2.1.1.6 Relação ambivalente com a cultura popular.....</i>	<i>37</i>
2.1.2 Diferenças entre modernismo e pós-modernismo.....	38
2.2 MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO NA MÚSICA E SUA RELAÇÃO COM CULTURAS POPULARES E NÃO-OCIDENTAIS.....	42
2.3 <i>PAYSAGES PLANÉTAIRES</i> : ENTRE MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO.....	50
2.3.1 Da síntese depurativa à integração das culturas não-ocidentais.....	50
2.3.2 Rupturas e continuidades na obra de Pousseur.....	53
2.3.2.1 Retomada da figura em Pousseur.....	55
2.3.2.2 <i>Ampliação semântica</i> em Pousseur.....	57
2.3.2.3 Uso da citação em Pousseur.....	60
2.3.3 O universalismo de <i>Paysages Planétaires</i>.....	60
3 DAS REDES HARMÔNICAS AO PROCESSAMENTO DIGITAL: A BUSCA POR UM ESPAÇO TOTAL EM <i>PAYSAGES PLANÉTAIRES</i>.....	67
3.1 SERIALISMO, RACIONALISMO E UNIVERSALISMO.....	67
3.2 O PÓS-SERIALISMO DE POUSSEUR E A BUSCA POR UM SISTEMA TOTAL.....	70
3.2.1 Permutação serial cíclica e outras estratégias em <i>Votre Faust</i>.....	71

3.2.2 Redes harmônicas.....	75
3.2.3 Reflexões críticas sobre as redes harmônicas.....	79
3.2.3.1 Liquefação de critérios e a busca pela generalização.....	79
3.2.3.2 <i>O conceito de material</i>	81
3.2.3.3 A busca pela totalidade.....	85
3.2 A POÉTICA DE PAYSAGES PLANÉTAIRES.....	88
3.2.1 Uma escuta referencial de <i>Paysages Planétaires</i>.....	89
3.2.2 Océan Papouindien.....	91
4 MÚSICAS SUBSIDIADAS E INDÚSTRIA CULTURAL: O LUGAR SOCIAL DE PAYSAGES PLANÉTAIRES E DE SEU AUTOR.....	98
4.1 INDÚSTRIA CULTURAL E “ARTE DESINTERESSADA”: UMA COMPARAÇÃO ENTRE DOIS CASOS.....	98
4.1.1 Descrição da faixa <i>Labra d’Or</i>.....	99
4.1.2 Comparação entre <i>Sweet Lullaby</i> e <i>Labra d’Or</i> (I).....	102
4.1.3 Questionamentos sobre a ideia de arte desinteressada.....	103
4.2 UM BREVE RESUMO DE ALGUNS CONCEITOS DE PIERRE BOURDIEU.....	107
4.3 PAYSAGES PLANÉTAIRES SOB A PERSPECTIVA DO “CAMPO DE PRODUÇÃO ERUDITA”.....	112
4.3.1 Comparação entre <i>Sweet Lullaby</i> e <i>Labra d’Or</i> (II).....	112
4.3.2 Perspectivas além da composição.....	116
5 OUTRO MOSAICO (CONSIDERAÇÕES FINAIS).....	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	124
GRAVAÇÕES SONORAS.....	129

INTRODUÇÃO

Desde o final do século XIX, a música de concerto de matriz europeia tem, de diversas maneiras, inserido em seu repertório elementos oriundos de culturas não-ocidentais, assim como de músicas populares. Tais inserções têm sido frequentemente debatidas por compositores, etnomusicólogos e musicólogos, seja de perspectivas como a do nacionalismo brasileiro de meados do século XX, seja de perspectivas mais recentes, como a da hibridação cultural (cf. FILHO, 2010). Este trabalho tem como proposta inserir-se nestes debates, a partir da análise da obra do compositor belga Henri Pousseur, *Paysages Planétaires* que, pelo seu uso extensivo de fragmentos fonográficos registrados em várias comunidades do mundo, se presta a uma discussão sobre este tema.

No capítulo 1, o leitor é introduzido à obra *Paysages Planétaires*, com uma breve descrição da concepção formal da obra, sua contextualização numa linhagem de obras que fazem o mesmo tipo de uso de elementos de múltiplas culturas – um tipo de procedimento formal que, por conveniência, chamamos de “forma-mosaico”, conceito que é definido no capítulo e então tem seus antecessores traçados desde o final do século XIX, período das primeiras exposições universais em cidades como Paris e Londres, até a década de 1960, quando este princípio formal começa a ser utilizado de maneira mais frequente e sistemática por compositores de vanguarda. Alguns fatores importantes observados nestes antecedentes são os nacionalismos, a demanda europeia por uma expansão das sonoridades e das possibilidades formais (que tem como contraparte a demanda pelo exótico) e o crescente acesso, proporcionado pela internacionalização da indústria fonográfica, a gravações de músicas feitas em diferentes regiões do planeta. Com isto, pretende-se dar um panorama inicial dos fundamentos estéticos e ideológicos que caracterizam a obra.

No capítulo 2, é feita uma caracterização do modernismo e do pós-modernismo com o objetivo de avaliar como os traços mais gerais do pensamento do século XX se manifestam na forma-mosaico e em *Paysages Planétaires*, especialmente sob o aspecto da relação entre culturas. Seis traços importantes do modernismo, identificados por Born (1995), são brevemente comentados, a partir de textos de historiadores da arte e teóricos da cultura. São eles: a negação do passado, o fascínio pela ciência e tecnologia, o teoreticismo, o discurso político, a oscilação entre racionalismo e irracionalismo, a relação ambivalente com a cultura popular. O pós-modernismo é definido, primeiramente, a partir do âmbito mais amplo da pós-modernidade, tendo como referencial inicial a teoria de Lyotard e depois, passando-se para os

domínios estético e musical, é comparado com o modernismo, avaliando-se as continuidades e rupturas entre um e outro. Feitas estas caracterizações, são analisados os traços de *Paysages Planétaires* que a colocam num lugar privilegiado para se pensar na maneira como as relações entre culturas vem sendo tratadas na música de concerto contemporânea, desde a metade do século XX até início do XXI. Para isto, parte-se de um exame da trajetória de Pousseur que busca mostrar como sua obra, que inicialmente não demonstra qualquer relação explícita com culturas não-europeias, passa, gradativamente, a incorporar elementos de músicas não-ocidentais, processo que ocorre paralela e complementarmente à sua adoção de preceitos tipicamente pós-modernos, como a colagem, a citação e a indeterminação – sendo a forma-mosaico de *Paysages Planétaires* um resultado da convergência destes dois processos. Esta transformação gradual é também analisada através de textos de Pousseur (ensaios, entrevistas, encartes de CD's), que mostram os posicionamentos do compositor em relação às questões discutidas.

O Capítulo 3 aborda o tipo de racionalidade sustentado por Pousseur (com suas transformações, desde o período serial até sua fase tardia) e a maneira como esta racionalidade privilegia determinados modos de relação entre culturas, conduzindo a um pensamento universalista. Na primeira parte do capítulo é feita uma revisão sobre o tema do cientificismo na música da década de 1950 – especialmente entre os compositores ligados aos cursos de Darmstadt naquele período –, que busca demonstrar como este está ligado a uma ideia de totalidade que terá influência no posterior desenvolvimento de algumas das principais técnicas elaboradas por Pousseur, como a técnica de *permutação serial cíclica* e a das *redes harmônicas*. Depois, estas duas técnicas são descritas e analisadas, com o objetivo de se desvelarem os fundamentos estéticos e epistemológicos que elas representam. A partir disso, são feitas reflexões sobre a ideia de integração, de maneira controlada e “racionalista”, de diferentes sistemas em um único sistema mais abrangente; as rupturas e continuidades com o pensamento serial, exemplificadas pela necessidade de “generalização” reivindicada por Pousseur em seus escritos teóricos; o conceito de material, fundamental no pensamento serial e pós-serial, e suas implicações em noções como a de pureza, de historicidade e de totalidade – noções que, por sua vez, refletem na maneira como as manifestações de outras culturas serão tratadas por Pousseur. Finalmente, a partir dos questionamentos elaborados no capítulo, é feita uma análise do discurso de Pousseur especificamente sobre *Paysages Planétaires* e uma análise formal e discursiva de um dos movimentos da obra, *Océan Papouindien*.

No Capítulo 4, *Paysages Planétaires* é analisada a partir de sua condição específica de obra produzida por um compositor de vanguarda consagrado, internacionalmente reconhecido no meio acadêmico. De que maneira esta posição social condiciona o tipo de relações que a obra estabelece com culturas não-ocidentais? Para responder a esta questão, é realizada uma comparação entre a faixa *Labra d'Or* (segunda peça de *Paysages Planétaires*) e um caso de apropriação analisado por Steven Feld (2000) no contexto da *world music*. Existe, entretanto, uma diferença crucial entre os dois casos: os processos descritos por Feld se dão essencialmente no campo da indústria cultural, no qual a lógica de mercado é um fator já bastante conhecido e debatido, permitindo uma perspectiva crítica que se fundamenta na desigualdade social entre aqueles artistas protegidos pelo poder das grandes gravadoras e os artistas e comunidades que têm suas manifestações espoliadas, o que tem consequências não apenas econômicas e legais, como a falta de direitos que protejam o patrimônio simbólico destas comunidades, mas também, mais fundamentalmente, consequências éticas e estéticas, que se manifestam nas representações primitivistas e redutoras que estas manifestações sofrem ao serem apropriadas; por outro lado, no caso de Pousseur não é tão fácil realizar uma crítica efetiva baseada nos mesmos critérios, uma vez que sua produção não é voltada para o lucro e sua condição é relativamente marginal quando comparada à indústria cultural (ambos os argumentos baseiam-se, por exemplo, na pequena tiragem de *Paysages Planétaires* e na sua distribuição por um pequeno selo). Para aproximar os dois casos, tornando possível aplicar as críticas de Feld à obra de Pousseur, recorreremos à sociologia de Pierre Bourdieu, especialmente à noção de *campo de produção erudita* como uma contraposição ao *campo da indústria cultural*, para concluir que, apesar das diferenças, os dois campos são complementares em nossa sociedade, operando por meios similares, embora com ciclos de diferentes durações e com formas de capital distintas (capital financeiro e capital simbólico). Conclui-se, a partir disso, que é possível analisar *Paysages Planétaires* de um ponto de vista das desigualdades socioeconômicas em relação às comunidades de onde vêm as gravações utilizadas na obra, mesmo que não se possa atribuir ao compositor uma atitude simplesmente predatória, sendo necessário pensar as relações entre culturas não apenas dentro do âmbito da composição mas também das instituições onde a música de concerto contemporânea se reproduz.

No Capítulo 5, tenta-se colocar em perspectiva os capítulos anteriores, retomando-se as discussões fundamentais e esboçando-se uma conclusão que, inevitavelmente, permanece em aberto.

1 FORMA-MOSAICO E ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Lançada em formato de CD em 2004 pelo selo italiano Alga Marghen, *Paysages Planétaires* é uma das últimas obras do compositor belga Henri Pousseur (1929 – 2009). Ela é derivada de outra obra, encomendada a Pousseur alguns anos antes pelo arquiteto Philippe Samyn: *Le Village Planétaire Vu de Nivelles*, um trabalho de 16 horas de duração, planejado para ser instalado no pátio de um complexo arquitetônico na cidade Belga de Nivelles.¹ Uma versão reduzida da instalação foi criada para ser usada em outros espaços com o título *Un jour du monde em 280 minutes*, assim como uma versão com vídeo, criada para ser apresentada em concertos, intitulada *Voix et Vues Planétaires* (2003 - 2004), e finalmente, a versão em CD, *Paysages Planétaires*, que é a que analisaremos neste trabalho.

Dividida em três CD's, totalizando mais de três horas e meia de duração, a obra é composta por 17 faixas e para cada uma delas foi criado um texto poético por Michel Butor (publicados no encarte do CD), escritor com quem Pousseur já havia feito diversos trabalhos desde a década de 1960. Excetuando-se a primeira faixa, que funciona como introdução, cada uma é constituída de materiais sonoros oriundos de uma ou mais regiões diferentes do mundo, sejam eles materiais de origem humana (música, cantos, rituais, orações, máquinas), sejam de origem não-humana (pássaros, vento, água, fogo), tecendo assim uma espécie de quadro panorâmico (e obviamente não-exaustivo) dos sons do globo, que vai desde os jogos vocais de Inuítes do norte do Canadá até os sons produzidos por instrumentos de povos como os Huli, localizados em Papua Nova Guiné – sendo que várias das amostras de sons são retiradas de álbuns e antologias de etnomusicologia e música tradicional, como os álbuns da série *UNESCO Collection of Traditional Music of the World*.

A estrutura poética da obra original (*Le Village Planétaire Vu de Nivelles*), explicada pelo autor no encarte do CD, foi concebida a partir de uma divisão esquemática do planeta: no eixo das latitudes, Pousseur estabeleceu as regiões norte, centro e sul; no eixo das longitudes, dividiu o globo em oito fatias iguais, tendo portanto um total de 24 regiões. Essa divisão se relaciona com a maneira como a obra original seria apresentada: ela deveria ser difundida ao longo da duração de um dia de trabalho no espaço onde seria instalada, o que corresponde a 16 horas, considerando-se desde a chegada do primeiro funcionário até a saída do último. A essas 16 horas, Pousseur quis que correspondessem as 24 horas de uma volta da Terra, assim cada hora de música corresponderia a uma hora e meia do ciclo de rotação terrestre. Para cada

¹ Trata-se do “Espaço Christian Dotremont”, situado no parque empresarial “*Les portes de l'Europe*”.

uma das oito fatias longitudinais, o autor associou três regiões do planeta (uma do norte, uma do centro e uma do sul, escolhendo sempre regiões habitadas), de forma que, ao longo das 16 horas do dia de trabalho, toda a superfície do planeta fosse virtualmente percorrida.

Além dessas “paisagens”, que tinham durações entre 6 e 28 minutos, seria tocado, nas horas pares, um breve “carrilhão eletrônico” (Nivelles, assim como outras cidades da região, é conhecida por seu grande e tradicional carrilhão) que serviria como transição entre paisagens e, nas horas ímpares, um carrilhão mais simples. Essa estrutura, na obra original, não foi planejada para ser difundida diariamente e durante o dia inteiro – pelo contrário, a ideia é que a cada dia fosse selecionada uma combinação diferente, às vezes apenas os carrilhões, às vezes um número reduzido de paisagens, e apenas em ocasiões especiais a estrutura completa seria apresentada para um público convidado.

Para o CD, a obra foi reduzida, perdendo algumas camadas, por exemplo, os carrilhões (sendo que o único utilizado foi a faixa que no CD tornou-se a abertura do trabalho, *Carillon brabançon*, originalmente feito para ser tocado às duas da tarde) além de ter sua estrutura comprimida, eliminando-se os intervalos entre uma paisagem e outra. A obra em CD, assim como a instalação original não pressupõe apenas uma escuta linear e integral, mas também a escuta de trechos isolados e diferentes combinações das peças, podendo-se classificá-la como uma obra aberta.

Dada esta breve descrição da poética e da estrutura da obra, podemos começar a pensar no contexto que ela representa e nas perguntas que ela pode produzir. *Paysages Planétaires* faz parte de uma “linhagem”, dentro da música de concerto contemporânea, de obras que se caracterizam pelo uso de materiais oriundos de uma ampla gama de culturas e/ou momentos históricos diferentes. Alguns outros exemplos de obras que apresentam essa característica são *Telemusik* (1966) e *Hymnen* (1969) de Stockhausen, *Folk Songs* (1964) de Berio, *Exotica* (1970/71) de Kagel, *Globalalia* (2004) de Wishart, *Grains of Voices* (1997) de Parmerud. Embora utilizem técnicas e pertençam a correntes estéticas diferentes, todas essas obras têm em comum o fato de dialogarem, a um só tempo, com várias culturas. Por seu caráter abrangente, totalizante, elas se distinguem, por exemplo, de obras que apresentam elementos de uma única cultura diversa da do compositor², assim como das obras que se caracterizam pela colagem ou pelo empréstimo de materiais de origens diversas mas não têm o aspecto multicultural como elemento determinante³. Assim, é interessante reuni-las, a partir

2 Os exemplos são inúmeros. Podemos mencionar *Am himmel wandere Ich (In the sky I am walking)* (1972) de Stockhausen.

3 Um exemplo é *Votre Faust* (1961/68), do próprio Pousseur.

dessa característica em comum e a despeito das diferenças estilísticas, sob uma mesma categoria que proponho aqui chamar de “forma-mosaico”: procedimento formal que, resumidamente, consiste no uso explícito, numa única obra, de materiais originados de um número amplo de culturas diversas, independentemente do método ou técnica (colagem, citação, empréstimo, referência, etc.).

Esta solução formal pode ser vista como um caso particular da busca pelo diálogo com outras culturas empreendido por muitos compositores europeus ao longo dos séculos XX e XXI. Para contextualizar melhor a forma-mosaico, entender como se chegou a ela, o que representa no âmbito das relações entre a música de concerto de tradição europeia e as músicas de outras tradições e como ela se manifesta em *Paysages Planétaires* é preciso traçar, ainda que rudimentarmente, uma linha histórica que tem como pano de fundo a música modernista e a pós-moderna, seus fundamentos ideológicos e suas distintas estratégias para lidar com o problema de uma música que se interessa pelas diferenças entre culturas.

Assim, na seção 1.1 deste capítulo abordaremos como compositores modernistas, no início do século XX, passaram a se interessar pelas músicas de outras culturas, tendo como evento seminal as exposições universais, especialmente a de 1889, que teve grande influência na música de Debussy. Ainda, como este interesse se renovou em compositores mais tardios do modernismo, como os da escola de Darmstadt e os da música concreta durante os anos 1950.

Na seção 1.2 abordaremos como, na virada para o pós-modernismo musical, este interesse se manteve e até se ampliou, mas sob uma nova perspectiva. Para isso, buscaremos encontrar algumas das distinções essenciais entre modernismo e pós-modernismo com o objetivo de identificar quais as mudanças de estratégia foram centrais em relação ao diálogo com as culturas não-ocidentais. Falaremos mais especificamente do pós-modernismo da maneira como ele se manifestou entre os próprios compositores da Escola de Darmstadt e no experimentalismo norte americano.

As seções 1.1 e 1.2 têm como objetivo fornecer alguns antecedentes históricos que serão úteis para entendermos o movimento progressivo de interesse e acesso a outras culturas por parte de compositores europeus que culminou naquilo que chamamos acima de forma-mosaico. Já na seção 1.3 abordaremos algumas outras obras que fazem uso desse procedimento formal com o objetivo de tornar o conceito mais claro e inserir *Paysages Planétaires*, que é nosso objeto principal, dentro de uma categoria que, embora atravesse

técnicas e estéticas diferentes, revela similaridades de pensamento entre diferentes segmentos da música de concerto contemporânea.

1.1 ANTECEDENTES NA MÚSICA DE CONCERTO

1.1.1 Da exposição universal de 1889 aos nacionalismos da primeira metade do século XX

Ao longo do século XX, na medida em que a música de concerto europeia se abria para as novas possibilidades proporcionadas pela tecnologia e pelas inovações no interior de sua própria linguagem, se abria também, cada vez mais, para as sonoridades vindas de outras tradições. Um marco importante nesse sentido, ainda que um pouco anterior, são as exposições universais ocorridas desde a segunda metade do século XIX. Essas exposições – que prenunciam obras como *Paysages Planétaires* no sentido de que criam representações miniaturizadas do mundo – foram realizadas em centros como Londres, Paris e Nova York, trazendo para o público europeu um panorama de vários países, suas mercadorias, técnicas, invenções e costumes.

Cada país, com seus edifícios e construções próprias, oferecia aos olhos do visitante um panorama singular: bazar chinês, mercados gregos ou maronitas, artefatos egípcios, etc. Qualquer pessoa, num passeio de poucas horas, conhecia diferentes pontos do planeta, navegando pelos mares, caminhando pelos desertos, desvendando os segredos da China ou da Oceania. (ORTIZ, 1994, p. 54)

Especialmente importante para o campo musical foi a Exposição Universal de Paris de 1889, na qual Debussy (1862 - 1918) esteve presente e que foi decisiva para a sua obra posterior. Sobre essa exposição, Debussy comentará:

“[...]Entretanto, a música Javanesa observa um contraponto junto ao qual o de Palestrina não passa de uma brincadeira de criança. E se escutarmos, sem ideia preconcebida de europeu, o encanto da “percussão” deles, somos realmente obrigados a constatar que a nossa é apenas um ruído bárbaro de parque de diversões. Entre os Anamitas representa-se uma espécie de embrião de drama lírico, de influência chinesa, onde se reconhece a fórmula tetralógica; apenas há mais deuses e menos cenários...uma pequena clarineta furiosa conduz a emoção, um tantã organiza o terror... e é só.” (DEBUSSY, 1989 p. 198 *apud* TUGNY, 2000, p. 14)

A posição de Debussy, que busca fazer uma escuta “sem ideia preconcebida de europeu”, prenuncia aquilo que Boulez chamou de “ruptura do círculo do Ocidente” (BOULEZ, 1995, pp. 41 – 42, *apud* TUGNY, 2000, p. 7), um dos elementos que contribuíram para a renovação do mundo sonoro na música moderna de tradição escrita. Tal ruptura significa uma mudança de perspectiva em relação às convenções da música de concerto europeia, às hierarquias e códigos produzidos pela música tonal, que passaram a ser relativizados pela influência de outros tipos de convenções, como as das músicas “orientais”.

Esta ruptura permitiu que vários compositores das gerações seguintes passassem a construir suas poéticas a partir do encontro com outras tradições. Béla Bartók (1881 – 1945), paralelamente à sua atividade de compositor também realizou pesquisas que foram precursoras da etnomusicologia no leste e centro da Europa, chegando inclusive a fazer o uso de registro fonográfico como recurso de pesquisa. Juntamente com seus colaboradores, chegou a transcrever milhares de melodias oriundas de regiões da Hungria, Romênia, Eslovênia, Turquia, Sérvia, Croácia, Ucrânia e Bulgária (NATTIEZ, 2020, p. 422). Isso se refletiu em sua música através do uso de modos, estruturas rítmicas, contornos melódicos inspirados nessas músicas populares, seja através de processos derivativos, seja através da citação direta (por exemplo, na *Rapsódia para Violino n.1* de 1928). O mesmo pode ser dito sobre Zoltán Kodály (1882 – 1967), que trabalhou em colaboração com Bartók (SCHNEIDER, 2006, p. 184) e tem grande parte de suas obras ligadas ao universo da música popular húngara.

Outros exemplos são George Gershwin (1898 – 1937), que baseou sua obra na intersecção entre a música de concerto e o jazz, então emergente nos Estados Unidos; e Ígor Stravinsky (1882 – 1971), que inspirou-se em temas populares russos para criar parte importante de suas composições.

Ao mesmo tempo, países Latino-Americanos, Asiáticos, Africanos e das periferias da Europa, construíram e fortaleceram, ao longo do século XX, seus próprios circuitos de música de concerto (salas de concerto, escolas de música, etc.), permitindo que um número significativo de compositores ligados à tradição europeia construíssem suas próprias linguagens, muitas vezes buscando uma identidade própria que procura seu fundamento nas culturas populares locais. Esta busca frequentemente se manifestou na forma de nacionalismo, como foi o caso do Brasil, onde a questão da identidade nacional esteve sempre presente no debate estético modernista, inclusive no campo musical. Como dirá Elizabeth Travassos:

Nas regiões periféricas à Europa ocidental – ideal de civilização e fonte de modelos culturais para as sociedades em sua órbita –, o modernismo tingiu-se de uma nostalgia das tradições que derivou em movimentos artísticos nacionalistas. Isso vale para o campo musical no Brasil, onde o problema da consolidação de uma música liberta dos modelos ditados pelas metrópoles culturais ganhou o passo sobre todos os demais, desde o século XIX. (TRAVASSOS, 2000, p. 24)

O problema aqui se desloca de um interesse pelo Outro ligado à ruptura com os próprios modelos (no caso europeu) para um interesse pelo Outro relacionado à construção da própria identidade, no caso dos países não pertencentes à Europa Ocidental. Assim, compositores como Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) e Carlos Chávez (1899 – 1978) tiveram como fonte de diversas obras as “heranças” indígenas e negras da América Latina, assim como as músicas urbanas que se desenvolviam em seus respectivos locais, ao mesmo tempo em que continuavam a ter como modelo a música europeia. Os *Choros* de Villa-Lobos, por exemplo,

contêm ecos de músicas indígenas, reais ou imaginárias, citações e alusões indiretas às músicas das populações rurais e urbanas, em peças cuja fluência, espontaneidade e espírito improvisatório os analistas associam ao estilo de performance dos chorões. Estes elementos estão entrelaçados em procedimentos harmônicos característicos do século XX, como as dissonâncias e os ostinatos rítmicos, a ausência de desenvolvimento temático e a preferência pelos encadeamentos rapsódicos de motivos. (TRAVASSOS, 2000, p. 32)

Outros compositores brasileiros deste período, como Francisco Mignone (1897 – 1986), Luciano Gallet (1893 – 1931), Camargo Guarnieri (1907 – 1993), Ernesto Nazareth (1863 – 1934) e Marcelo Tupinambá (1889 – 1953), lidaram de diversas maneiras com a questão da busca de uma identidade própria, nacional, quase sempre através da mistura, em graus variados, de elementos de manifestações populares brasileiras e elementos da música de concerto europeia.

Um marco importante deste debate foi a Semana de Arte Moderna de 1922, na qual artistas e intelectuais de várias áreas, como literatura, poesia e pintura, se reuniram num evento que definiu em grande medida os rumos do modernismo nas artes brasileiras e que teve em Villa-Lobos seu principal representante musical. Neste evento, ocorrido em São Paulo, definiu-se, pelo menos para parte dos artistas da época, a ruptura com os modelos românticos na pintura e na poesia e a ligação às vanguardas europeias, com as quais Oswald

de Andrade e Anita Malfatti, por exemplo, haviam tido contato ao viajarem para a Europa anos antes.

Uma figura chave na posterior elaboração teórica do modernismo musical brasileiro foi Mário de Andrade (1893 – 1945), que além de escritor foi também professor no Conservatório de São Paulo e escreveu, entre críticas, ensaios e pesquisas folclóricas, diversas obras sobre música e especialmente sobre a música brasileira. Uma de suas grandes preocupações era a consolidação de uma linguagem musical própria do Brasil, de uma expressão “autêntica” fundamentada nas músicas populares brasileiras e elevada artisticamente pelos compositores “cultos” (TRAVASSOS, 2000, p. 34). Para isto era preciso que os compositores desenvolvessem intimidade com estas expressões populares, tanto em sua vivência como através do estudo sistemático realizado por folcloristas e etnomusicólogos, introduzindo os elementos nacionais naturalmente no tecido de suas obras. Havia, porém, sempre o risco do exotismo, de uma apropriação artificial ou inautêntica. As próprias definições de autenticidade e de expressão, no sentido de “dinâmica própria dos atos de criação que partem da realidade interna ao indivíduo e dirigem-se ao mundo externo” (TRAVASSOS, 2000, p. 41) foram temas caros a Mário de Andrade e necessários para se pensar na relação entre exotismo e nacionalismo.

O desejo de alcançar uma identificação imediata e emocionalmente carregada com a música brasileira fez da nacionalização um desafio. Não seriam os cânticos de candomblé e as danças rurais exóticos para um músico formado nos conservatórios de São Paulo ou do Rio de Janeiro? Não seriam tão exóticos para esse músico quanto para os egressos das instituições congêneres europeias? Não seria exótico o canto dos índios Pareci, gravado por Roquette-Pinto e usado por Villa-Lobos no *Choros* nº 3? Por certo que sim, e a atração que essas sonoridades exerciam sobre os homens cultos era semelhante àquela que fez Milhaud encantar-se pelos maxixes cariocas. A fronteira que separa exotismo da incorporação profunda da música popular era difícil de traçar. (TRAVASSOS, 2000, p. 39)

Dessa maneira, a presença de elementos não-ocidentais na música de concerto se desenvolve, no início do século XX, numa relação complexa entre compositores das metrópoles, compositores dos países periféricos e as músicas não circunscritas à tradição da música de concerto, sendo uma questão amplamente presente nos debates nacionalistas, mas também consequência de uma crescente demanda europeia pelo exótico. Embora este processo se desenvolva de maneira particular no Brasil, como descrito acima, outros países enfrentaram questões similares. O nacionalismo também teve expressões em países como

México, Cuba, Venezuela, Colômbia, Equador, Peru, Argentina e Uruguai (BETHELL, 1998, pp. 311 – 328). Entre os compositores desse período que buscaram incorporar elementos folclóricos, músicas populares e influências indígenas em suas obras podemos citar: Silvestre Revueltas (1899 – 1940), Amadeo Roldán (1900 – 1939), Vicente Emilio Sojo (1887 – 1974), Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971) e Alberto Ginastera (1916 – 1983).

Apesar da existência de uma diversidade de estéticas neste contexto, as técnicas predominantes são essencialmente baseadas nas alturas e nos ritmos. As inovações em relação ao timbre permanecem em sua maioria restritas ao crescente uso de instrumentos de percussão, incluindo instrumentos tradicionalmente não pertencentes à música de concerto, além do uso de combinações não convencionais de instrumentos convencionais. As culturas não-ocidentais permanecem ligadas à ideia de primitivismo e os principais procedimentos envolvendo músicas não-ocidentais são a citação, a alusão e a imitação ou abstração de características como contornos melódicos, padrões rítmicos e modos.

1.1.2 Pós-guerra (1945 a 1960)

Desde o princípio do século XX, as novas possibilidades trazidas pelo desenvolvimento técnico e crescimento da indústria cultural, além do aumento gradual do próprio fluxo de pessoas entre países distantes, ajudaram a intensificar o interesse pelas músicas de outras culturas. O cinema, desde cedo, se valeu do modo de produção industrial para crescer em circuitos internacionais:

o cinema tem um papel fundamental para o intercâmbio de imagens. Gêneros populares, aventura, folhetim, *western* consagram na tela diferentes estilos. De “O Grande Roubo do Trem”, de Edwin Porter, a “Nosferatu”, de Murnau, forma-se paulatinamente uma cultura da imagem que transcende sua origem nacional. Chaplin, Garbo e Valentino são ídolos internacionais. (ORTIZ, 1994, p. 56)

Da mesma maneira, a indústria fonográfica, desde o início do século, já funcionava segundo uma lógica internacional, com fábricas e agências subsidiárias em várias partes do mundo, embora apenas mais tarde tenha se consolidado globalmente (ORTIZ, 1994, p. 56). Tudo isso, somando-se também a publicidade, o rádio, e posteriormente a televisão, faz parte do estabelecimento de uma infraestrutura e de uma malha de comunicação que permite a mobilidade cultural e cria alguns símbolos que passam a ser compartilhados internacionalmente: não apenas os personagens e atores de cinema, mas também marcas como

Coca-Cola e Ford, a moda, a alimentação, os aparelhos eletrônicos. Mais do que símbolos, eles representam materialmente a criação de um circuito de intercâmbios culturais para além das fronteiras nacionais de cada país. É importante frisar que esse fenômeno não ocorreu de forma homogênea nem temporal nem espacialmente, havendo diferentes processos em cada região e ao mesmo tempo não abrangendo igualmente todas as camadas da população.

A partir dos anos pós-1945, tendo essa malha de comunicação internacional já relativamente bem estabelecida, o acesso de compositores a gravações de músicas não-europeias tornou-se crescentemente mais fácil, somando-se a outras formas de acesso, como o acervo de museus que possuíam objetos de diversas culturas, incluindo instrumentos musicais, e as apresentações ao vivo, seja nas salas europeias com executantes trazidos de outras partes do mundo (como já vinha sendo feito desde as exposições universais), seja em viagens realizadas pelos compositores europeus – por exemplo a viagem de Pierre Boulez (1925 – 2016) ao Brasil em 1954, na qual ele presenciou a cerimônia religiosa da macumba (TUGNY, 2000, p. 10).

Além de Boulez, vários outros compositores europeus e norte-americanos passaram a se interessar mais intensamente por manifestações culturais vindas da América Latina, da Ásia ou da África. Se entre os compositores do início do século (Stravinsky, Bartók, Milhaud, Villa-Lobos) este interesse se manifestava sobretudo no plano melódico e rítmico, nos anos pós-guerra o timbre tornou-se um elemento fundamental, assim como os aspectos filosóficos, místicos e poéticos, afetando mais profundamente concepções fundamentais como a de som e de silêncio⁴. Neste contexto surgiram, por exemplo, obras como *Le marteau sans maître* (1954) do próprio Boulez, que embora usasse instrumentos tradicionais, teve sua concepção timbrística influenciada por sonoridades como as do *balafon* africano, do gamelão indonésio e do *koto* japonês (BOULEZ, 1986, p. 341).

Olivier Messiaen (1908 – 1992), que havia sido professor de compositores como Boulez e Stockhausen, demonstra, em várias de suas obras, interesse pelas culturas orientais. Além de uma particular concepção do ritmo, inspirada pelas figuras rítmicas indianas que ele encontrou numa enciclopédia – embora não refletissem necessariamente o pensamento rítmico daquilo que hoje em dia se entende como música clássica indiana – Messiaen criou obras como *Turangalia-Symphonie* (1946 – 48), que utiliza na orquestra uma seção de metalofones que se assemelha aos sons do gamelão (GRIFFITHS, 2010, p. 173).

4 Houve precursores dessas transformações na concepção de som no início de século XX, como Edgar Varèse, cuja obra *Amériques* (1918 – 21) utilizava, por exemplo, sons de sirenes, mas este tipo de concepção tornou-se generalizada, sobretudo associada às músicas não-ocidentais, apenas mais tarde.

Giacinto Scelsi (1905 – 1988), no mesmo período, passou a se interessar pelas filosofias orientais. Em seu catálogo de obras podemos observar que, até 1950, não havia nos títulos qualquer menção a culturas não-europeias, mas a partir dessa década, grande parte de seu trabalho trará desde o título referências a outras culturas, começando pelas *suítes No. 8* (“*Bot Ba*”), 9 (“*Ttai*”) e 10 (“*Ka*”) (de 1952, 1953 e 1954, respectivamente), cujos títulos remetem ao Budismo tibetano e ao Hinduísmo, o que se expressa musicalmente no uso de poucas notas, na estaticidade e na ciclicidade que se tornarão marcas da música de Scelsi e que, em obras posteriores, se unem à exploração de microtons e de timbres não-convencionais.

Os trabalhos feitos na década de 1940 por John Cage (1912 – 1992) apresentavam relações, principalmente em suas estruturas rítmicas, com as talas indianas e com a música balinesa. Suas *Sonatas e Interlúdios* (1946 – 48) para piano preparado buscavam expressar as oito “emoções permanentes” dos *rasas* indianos: amor, riso, fúria, compaixão, desgosto, horror, heroísmo, maravilhamento. O Zen budismo, que ele começou a estudar em 1951, teve grande importância em suas escolhas estéticas, influenciando por exemplo a valorização do silêncio em sua obra, assim como a não-intencionalidade e o acaso (GRIFFITHS, 2010, pp. 24 - 26), mesmo em obras que não fazem referência explícita a qualquer conceito ou prática budista. Outras referências a culturas orientais aparecem, por exemplo, em *Music of Changes* (1951) que faz uso do *I-Ching* chinês como princípio organizador da obra.

Cage influenciou uma série de outros compositores como Morton Feldman (1926 – 1987), Christian Wolff (1934), Earle Brown (1926 – 2002), La Monte Young (1935) e Cornelius Cardew (1936 – 1981). Este grupo diverso de compositores com características diferentes pode ser reunido sob a etiqueta da “música experimental”, termo que neste contexto específico se refere a um projeto estético marcado por uma recusa ao rigor cientificista que predominava no serialismo daquele período (década de 1950), pela experimentação com formas de notação como a partitura gráfica, por um maior papel criativo do intérprete durante a performance, por uma concepção do tempo como não-cumulativo, não-direcional, estático e do ritmo como cíclico, repetitivo e processual (BORN, 1995, p. 57), de maneira bastante diversa não só da música serial como da música de concerto cuja tradição oriunda do tonalismo pressupõe acumulação de tensões, direcionalidade, movimento e desenvolvimento. Este tipo de concepção foi, em grande parte, derivada de influências não-ocidentais, influências que também se manifestaram no uso de modos, estruturas rítmicas e formais, em pastiches, paródias e colagens, além de estarem presentes também na natureza participativa

que o trabalho destes compositores privilegiava. Para eles, eram importantes os aspectos sociais da performance, a ênfase no processo mais do que no resultado e a quebra da divisão hierárquica do trabalho musical, no qual tradicionalmente o compositor desempenha o papel de autoridade criativa que o intérprete, por sua vez, tenta obedecer e o público apenas assiste passivamente (BORN, 1995, p. 58). Essas características, em sua valorização da diversidade, da contingência, da irracionalidade, da quebra de hierarquias, são precursoras de estratégias pós-modernas e contrapõem-se ao modernismo serialista, caracterizado pelo determinismo, racionalismo e cientificismo.

Também na música concreta o interesse pelas culturas não-ocidentais se fez notar. Percebendo a importância que o contato com as músicas de outras culturas teve para a música modernista, ao lado do desenvolvimento técnico e da transformação estética próprios do modernismo, Pierre Schaeffer dirá:

Os musicólogos, confiantes em seu próprio sistema, têm-se dedicado a reduzir as linguagens primitivas ou exóticas, às noções e termos da música ocidental. E não é surpreendente que a necessidade de uma volta às fontes autênticas tenha sido precisamente afirmada pelos músicos mais modernistas, os da música concreta em particular, que se encontravam forçados por sua própria experiência a por seriamente em dúvida o valor desse mesmo sistema. (SCHAEFFER, 2003, p. 21)

Mais do que obras que lidam diretamente com materiais gravados de outras culturas, a afirmação de Schaeffer aponta para uma nova relação com o som. A ampla variedade permitida pelos meios técnicos da música concreta possibilita que qualquer som possa ser considerado musical, desde aqueles produzidos por uma locomotiva até o rangido de uma porta, passando por todos os instrumentos convencionais. Com isso, elementos enraizados na música de concerto, como a escala cromática e a própria notação musical, foram abalados, permitindo que o sistema musical ocidental fosse questionado e relativizado. Esta nova relação com o som, entretanto, não foi possibilitada apenas pelo desenvolvimento tecnológico. Schaeffer cita ainda outros dois elementos importantes para esta transformação: um deles são as transformações de natureza estética, inerentes à música moderna e o outro são as músicas não-ocidentais. Sobre o primeiro elemento, o estético, ele dirá:

Não se trata somente de uma ruptura progressiva com as regras do contraponto e da harmonia ensinadas nos conservatórios, mas de uma renovação das estruturas musicais. Falar de dissonância e politonalidade com relação a essa estrutura bem definida que é a escala ocidental, é uma coisa,

porém outra muito distinta é incidir sobre a própria estrutura, seja empregando uma escala de seis tons, como fez Debussy, ou como fez Schoenberg com o emprego de uma escala de doze semitons... (SCHAEFFER, 2003, p. 19)

Schaeffer via, portanto, que experimentos como o uso da escala de tons inteiros e o dodecafonismo apontavam para uma total renovação das estruturas musicais, que implicava não numa complexificação no interior do sistema tonal, mas sim numa transformação do próprio sistema. Uma consequência de tal transformação é a relativização dos valores e a crescente atenção para aquilo que não se encaixava naquele sistema, incluindo músicas não-ocidentais:

As músicas mais aventurosas da época, assim como as mais primitivas, já não apenas negam a escala e a tonalidade, mas também a mais fundamental das noções: a de nota musical, arquétipo do objeto musical, fundamento de toda notação, elemento de toda estrutura melódica ou rítmica. Porque nenhum solfejo e nenhuma harmonia, ainda que seja atonal, pode dar conta de certa classe de objetos musicais, especialmente os usados pela maioria das músicas africanas ou asiáticas. (SCHAEFFER, 2003, p. 21)

Assim, a atenção para as músicas não ocidentais foi, para Schaeffer, um dos fatos mais importantes para a música do século XX, na medida em que alimentava os fundamentos de um novo tipo de relação com o som que, para ele, era particularmente expressiva na música concreta.

Ao mesmo tempo, as novas possibilidades trazidas pela manipulação direta do som permitiram que este contato às vezes se desse no domínio da materialidade, abstraindo-se a dimensão cultural, ou seja tratando estes sons como qualquer outro som “concreto”. Assim, podemos citar obras como: *Variations sur une flute mexicane* (1949), que está entre as primeiras obras de Schaeffer e trata o som de uma flauta mexicana como material a ser manipulado; *Bohor* (1962) de Iannis Xenakis, que utiliza como fontes sonoras o *khene* (um tipo de órgão de boca tradicional do Laos), braceletes iraquianos e hindus, canto bizantino e piano preparado (KIM, s.d.); *Orient-Occident* (1962), também de Xenakis, criada como trilha para o filme homônimo de Enrico Fulchignoni e que utiliza uma série de sons percussivos e metálicos que, com a ajuda das imagens do filme, fazem remeter a contextos não-ocidentais.

No Brasil, com a chegada do músico alemão Hans-Joachim Koellreuter (1915 – 2005) no Rio de Janeiro em 1937 e a fundação do grupo Música Viva em 1940, inicia-se um

movimento de assimilação das inovações das vanguardas musicais europeias, do atonalismo e especialmente da técnica dodecafônica. A partir daí instaura-se uma polêmica entre universalistas (fundamentados em correntes estéticas do alto modernismo europeu) e nacionalistas. No cerne da polêmica estava a oposição entre uma “arte útil, reconhecida pelo povo, portanto politicamente correta”, a nacionalista, e outra “arte inútil, hermética, reconhecida por uns poucos iniciados, portanto sem serventia político-ideológica”, a universalista (PICCHI; SOUZA, 2018, p. 367). As feições tomadas pelo nacionalismo no Brasil depois da Segunda Guerra Mundial devem-se à influência do Partido Comunista e do *II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais* em Praga (1948), cujas diretrizes defendiam o realismo-socialista e criticavam a música atonal e dodecafônica “como produção burguesa decadente”, “não progressista” (WOLFF, 2015, p. 7). O amplo debate gerado no Brasil neste momento acabou favorecendo, apesar das intensas divergências, o surgimento de algumas experiências conciliadoras que reuniam a música dodecafônica e o uso de material folclórico, como no *Quarteto n. 1* (1947) e nos *Divertimentos para orquestra de cordas* (1947) de César Guerra-Peixe (WOLFF, 2015, p.7).

Em outros países, nos quais a influência soviética era forte, houve igualmente a busca por uma música passível de ser compreendida pelo “povo”. A necessidade de fazer tal música acessível, pregada pelo realismo socialista, somada ao interesse por novas linguagens fez com que alguns compositores desses países também experimentassem soluções que envolviam a mistura de elementos de músicas populares com elementos de vanguarda. Um exemplo é o compositor húngaro György Ligeti (1923 – 2006), que mais tarde desenvolveria um outro tipo de linguagem, mas que em alguns de seus trabalhos iniciais (até 1956, ano em que ele deixou seu país natal) foi influenciado pela estética do realismo socialista então vigente na Hungria ao mesmo tempo em que já buscava recorrer a processos que, embora de uma forma não serial, já apresentavam “o tipo de pensamento algorítmico que ele analisaria alguns anos depois nas *Structures* de Boulez” (GRIFFITHS, 2010, p. 77). *Musica ricercata* (1951 – 1953), por exemplo, é um ciclo de peças para piano no qual o primeiro movimento usa apenas uma nota, Lá, utilizando a nota Ré apenas logo antes do fim; e os movimentos seguintes são baseados em duas, três, quatro notas e assim por diante até que, no último movimento, toda a escala cromática é utilizada. Ao mesmo tempo,

Musica ricercata (...) aprecia conexões com ideias familiares e música popular, como na dança transbordante de tríades maiores e menores na terceira peça do conjunto, (...) tudo muito no espírito de Bartók, embora com uma ludicidade que era própria de Ligeti. Ao levar adiante a herança

Bartokiana, conectando-se com a música popular e conectando-se, também, com as necessidades de amadores (que são bem-vindos aqui como eles não são nas *Structures* [de Boulez]) e com as expectativas do público, *Musica ricercata* era exatamente o que membros da união húngara dos músicos deveriam ter buscado.⁵ (GRIFFITHS, 2010, p. 77)

Assim, a presença da música popular na música de concerto nos anos pós-guerra não foi apenas consequência do interesse pessoal de compositores, mas em muitos países foi incentivada por políticas de Estado.

Outro importante movimento neste período foi o reconhecimento internacional de compositores Africanos, Asiáticos e Latino-Americanos e em alguns casos a migração deles para os Estados Unidos ou Europa. Compositores como Toru Takemitsu (Japão; 1930 – 1996), Chou Wen-Chung (China; 1923 – 2019), José Maceda (Filipinas; 1917 – 2004), Isang Yun (Coreia; 1917 – 1995), Halim El-Dabh (Egito; 1921 – 2017) tiveram contato com Cage, Boulez, Stockhausen, Varèse ou outros compositores reconhecidos como de vanguarda naquele momento e passaram a também se ligar a estas músicas ao mesmo tempo em que trouxeram para elas, em alguns casos, a bagagem cultural adquirida em seus respectivos países de origem. Podemos citar, como exemplo, Chou Wen-Chung que, nascido na China em 1923, lá estudou violino e *erhu*. Em 1946 mudou-se para os Estados Unidos, onde estudou composição com Edgar Varèse de 1949 a 1954. E, a partir de 1955, recebeu uma bolsa para estudar a música tradicional chinesa, escrevendo uma série de artigos sobre gêneros musicais chineses e suas estruturas e a influência da filosofia e religião na arte (HOWARD, 2011, p. 110). A partir daí desenvolveria uma série de conceitos e técnicas que unem o pensamento chinês ao pensamento da música de concerto ocidental. Outro exemplo é Takemitsu, sobre quem Paul Griffiths dirá o seguinte, mostrando que a barreira do exotismo ainda permanecia:

A aceitação de Takemitsu no Ocidente – onde sua música tem sido tocada muito mais do que a de qualquer outro músico asiático – pode ter a ver não apenas com a qualidade de sua música mas também com as expectativas ocidentais de que a arte asiática seja serena, passiva, decorativa e acessória, uma vez que continua difícil até mesmo para os observadores ocidentais mais complacentes separar uma apreciação real da arte asiática de uma idolatria por estereótipos, ou mesmo para os compositores ocidentais mais

⁵ *Musica ricercata* (...) *relishes connections with familiar ideas and folk music, as in the bristling dance of minor and major triads in the third piece of the set, (...) all very much in the spirit of Bartók, though with a playfulness that was Ligeti's own. In carrying forward the Bartókian heritage, connecting with folk music and connecting, too, with the needs of amateurs (who are welcomed here as they are not by Structures) and the expectations of audiences, Musica ricercata was just what members of the Hungarian musicians' union should have been looking for.*

complacentes aceitarem a música asiática em seus próprios termos ao invés de trazê-las para contextos ocidentais⁶. (GRIFFITHS, 2010, p. 174)

Assim, no período pós-guerra, vários fatores contribuíram para um aumento da presença de elementos de músicas não-ocidentais nas músicas de vanguarda, entre eles: a maturação de uma estética capaz de reconhecer a possibilidade de outros códigos que não o da música tonal (sejam códigos novos, como os da música concreta e do serialismo, sejam códigos já existentes mas pertencentes a outras tradições), o que se reflete em textos de compositores como Boulez e Schaeffer; o crescente acesso a gravações de músicas populares de diversos países; a afirmação nacionalista incentivada pela estética do realismo socialista; o aumento do fluxo internacional de pessoas, que traz compositores Europeus para países de outros continentes e vice-versa, havendo casos de migração que trazem impactos significativos no meio musical (como Koellreuter da Alemanha para o Brasil ou Chou Wen-Chung da China para os Estados Unidos); a modernização de países não pertencentes à Europa Ocidental, o que inclui a solidificação de estruturas que permitem uma maior representatividade de compositores desses países no meio da música de concerto internacional.

1.1.3 Década de 1960

Na década de 1960, uma nova geração de compositores norte-americanos como Steve Reich (1936), Terry Riley (1935), La Monte Young (1935) e Philip Glass (1937) iniciaram um movimento que ficou conhecido como minimalismo, com trabalhos que se baseiam em figuras melódicas ou rítmicas simples que se repetem em ciclos e se transformam gradualmente. Apesar das particularidades de cada um, a influência de culturas não-ocidentais é evidente na obra de todos. Glass trabalhou com Ravi Shankar e estudou tabla com Alla Rakha, Reich estudou percussão africana em Acra e também o gamelão balinês, Young estudou música indiana com Pandit Pran Nath (GRIFFITHS, 2010, p. 174). Como uma das correntes derivadas da influência cageana, o minimalismo dá particular atenção aos processos de transformação da música mais do que ao jogo de contrastes e tensões, e também explorou

6 *Takemitsu's acceptance in the West—where his music has been performed far more than that of any other Asian musician—may have to do not only with his music's quality but also with Western expectations of Asian art as serene, passive, decorative, and subsidiary, since it remains difficult for even the most sympathetic Western observers to separate a real appreciation of Asian art from an idolization of stereotype, or for even the most sympathetic Western composers to accept Asian music on its own terms rather than draw it into Western contexts.*

frequentemente o caráter ritual ou meditativo provocado pelo estatismo e lenta transformação das obras, remetendo por exemplo aos mantras indianos. Em *Stimmung* (1968), Stockhausen, de certa maneira apresenta sua própria solução para as questões postas pelo minimalismo, trazendo também o caráter meditativo e cíclico para a sua música.

Paralelamente crescia o interesse pela improvisação, por formas abertas e por obras que davam maior peso criativo aos intérpretes. Surgiam grupos como o italiano *Musica Elettronica Viva*, formado em 1966 e que realizava performances improvisatórias com instrumentos acústicos e sintetizadores. Também na música popular, grupos de *free jazz* e de *rock* se aproximavam, por outras vias, de experimentos semelhantes. Se este tipo de processo no mundo da música de concerto de vanguarda, num primeiro momento, esteve mais ligado ao experimentalismo norte-americano no qual Cage era a figura central, a partir da década de 1960 passa a interessar também aos compositores ligados às vanguardas europeias. Seguindo o fluxo do fim das grandes narrativas que caracteriza a pós-modernidade, o projeto serialista, que teve até a década de 1950 um caráter mais rigoroso e estrito, começava a dar lugar a um conjunto mais diverso de estratégias e ao mesmo tempo a rever alguns de seus pressupostos. Compositores como Boulez, Stockhausen, Berio e Pousseur começaram a experimentar com formas abertas, improvisação e um retorno à melodia e à periodicidade. Também Ligeti, que nunca esteve atrelado ao serialismo, seguiu por um caminho semelhante de recuperação de traços da música tonal. Esta diversificação de procedimentos permitiu que as músicas populares, antigas e não-ocidentais passassem a ser incorporadas de novas maneiras. O uso de citações ganhou importância neste período, assim como técnicas de colagem, transcrição e transcrição. Assim, surgiram obras que faziam uso direto e explícito de trechos melódicos de canções populares, de sons gravados, de instrumentos não-ocidentais. Tudo isso agora não mais dentro de uma abordagem restrita, como no primeiro serialismo integral, mas através de soluções as mais diversas, incluindo desde incorporações da linguagem tonal até complexificações das técnicas seriais e obras de notação gráfica ou textual.

Por exemplo, numa obra como *Folk Songs* (1964) de Berio, o que ouvimos são um conjunto de canções, duas delas compostas pelo próprio Berio e o restante pertencente ao folclore de diversos países, arranjadas ou transcritas pelo compositor. A melodia e a harmonia tonal estão plenamente presentes, apenas perturbadas por determinadas intervenções do conjunto instrumental. Quatro anos mais tarde, em *Sinfonia* (1968), Berio faz um amplo trabalho citacional sobre o terceiro movimento da Segunda Sinfonia de Mahler, colando fragmentos de obras de Debussy, Ravel, Stravinsky, entre outros, além de fragmentos textuais

de Samuel Beckett, James Joyce, entre outras fontes, como pichações feitas durante o Maio de 68, observadas pelo autor nos muros de Paris.

Podemos citar também Mauricio Kagel (1931 – 2008), que compôs obras como *Musik für Renaissance-Instrumente* (1965 – 66), que, como o nome diz, se utilizava de instrumentos renascentistas e *Exotica* (1972), para instrumentos não-europeus. Estes dois trabalhos são exemplos em que não há exatamente colagem, no sentido de citação ou pastiche de trechos musicais, mas há uma espécie de acumulação de materiais não pertencentes ao domínio da música de concerto (neste caso, os próprios instrumentos) que obviamente tem incidência na própria sonoridade das obras e que remetem, tanto quanto a colagem, à busca pós-moderna pelo fragmentário.

Henri Pousseur, sem abandonar o serialismo, incorpora vários destes elementos, desde o retorno à melodia até a forma aberta e a criação coletiva. Compõe *Scambi* em 1957, obra eletrônica em forma aberta e, de 1960 a 1968, *Votre Faust*, ópera totalmente construída a partir da colagem de citações, tanto em sua parte musical como no libreto escrito por Michel Butor. Também aparece em suas obras o interesse pelas culturas não-ocidentais e pela música do passado. Em *Crosses of Crossed Colors* (1970), por exemplo, há fragmentos de canções populares na forma de material eletronicamente processado. E em 1975, ele dirigirá a criação coletiva da peça improvisatória *Stravinsky au Futur*.

Outra transformação importante nesta década se deu na música eletroacústica, com a dissolução de alguns impasses da década de 1950, como o do uso de instrumentos juntamente com sons eletrônicos que tem suas primeiras realizações em obras como *Musica su due dimensioni* (1958) para flauta e fita magnética, de Bruno Maderna; *Rimes* (1958) de Henri Pousseur, para orquestra e fita magnética; *Différences* (1959) de Berio, para conjunto de câmara e fita magnética. As diferenças de práticas entre os estúdios de Colônia e de Paris, centros das correntes, respectivamente, da *música eletrônica* e da *música concreta* também se dissolveram: se num primeiro momento os compositores de Colônia, ligados ao serialismo, só utilizavam sons eletrônicos, enquanto os compositores de Paris só utilizavam sons gravados, entre o final da década de 1950 e início da de 1960, esta diferença já não era válida, uma vez que, em ambas as escolas, passou a haver um trânsito entre os dois tipos de material. A filosofia e os processos privilegiados por cada escola, no entanto, mantiveram-se distintos. Entre os discípulos de Schaeffer, a questão da representação emergiu fortemente na obra e no pensamento de alguns compositores, especialmente Luc Ferrari (1929 – 2005) e François Bayle (1932). Do primeiro podemos destacar obras como *Heterozygote* (1963 – 64) e *Presque*

rien n°1 (1967 – 70). Ambas abandonam o pressuposto da escuta reduzida, assumindo deliberadamente o caráter referencial do som gravado e portanto recusando a abstração que costumava ser a regra tanto na música eletrônica quanto na concreta.

É, enfim, a partir da década de 1960, depois das várias experiências mencionadas até aqui, que surgem os primeiros exemplos da forma-mosaico, que abordaremos a seguir.

1.2 A FORMA-MOSAICO

Como viemos tentando demonstrar, uma série de fatores, em âmbitos variados, contribuíram, ao longo do século XX, para que diversos compositores chegassem a soluções estético-formais que envolvem a um só tempo um desejo de universalismo, um interesse pela multiplicidade de culturas musicais do mundo e a valorização do fragmentário, da colagem, do palimpsesto e do pastiche. Entre estas soluções, gostaria de destacar uma mais específica, que proponho chamar de forma-mosaico. Perpassando correntes estéticas e momentos diferentes a partir da década de 1960, a forma-mosaico se caracteriza por traduzir estes valores (universalismo, multiplicidade, fragmentação) numa forma que deve necessariamente envolver o uso de materiais vindos de muitas culturas distintas, geralmente tentando realizar um panorama mundial ou ao menos continental, embora sempre obviamente limitado quanto à capacidade de abarcar um conjunto significativamente diverso de culturas e limitando essas referências à dimensão sonora/formal e a um contexto enunciativo particular ao compositor e seu público. São exatamente estas características que observamos em *Paysages Planétaires*, mas antes de analisá-la é preciso mencionar pelo menos alguns exemplos de outras obras que a antecedem no uso da forma-mosaico, a fim de examinar os pressupostos estéticos e ideológicos que a fundamentam.

Um exemplo é *Telemusik* (1966) de Stockhausen, realizada no estúdio japonês NHK (Nippon Hoso Kyokai), localizado em Tóquio, em colaboração com o diretor do estúdio, Wataru Uenami e os técnicos Hiroshi Shiotani, Shigeru Sato e Akira Honma. Dividida em 32 seções, que variam entre 13 e 144 segundos de duração (seguindo a série de Fibonacci), a peça é baseada no uso de frequências eletrônicas e de excertos gravados de músicas rituais e populares de uma variedade de culturas do mundo. Cada nova seção é introduzida pelo som gravado de um instrumento de percussão utilizado em cerimônias japonesas: *bokusho* e *taku* para as seções mais curtas, *rin* e *keisu* para as seções mais longas e o padrão rítmico em acelerando do *mogukyo* em alguns trechos específicos. As músicas tradicionais utilizadas incluem excertos de *gagaku* japonês, música de Bali, dos Shipibo da Amazônia peruana, e de

povos do Saara (MACONIE, 2016, pp. 241 – 243). Os materiais são transformados de várias maneiras: por modulação de anel, filtragem, transposição por variação de velocidade, inversão da leitura da fita, modulação de amplitude, etc. Embora, ao se utilizar de materiais gravados e montá-los em determinada ordem, a obra faça uso do que poderia ser chamado de colagem (mesmo que grande parte dos sons não possam ter sua origem facilmente reconhecida por causa das modulações e do trabalho de edição realizado pelo compositor), Stockhausen insistia que “Telemusik não é uma mera colagem” (apud MACONIE, 2016, p. 243), em parte como uma forma de se distinguir da música concreta, mas também como uma maneira de assinalar o universalismo de sua concepção:

Stockhausen deseja que seja conhecido que o que ele reconhece nesses exemplos emprestados de músicas de outras culturas são modelos universais de estruturas vibratórias, e não itens de colecionador ou meros artefatos culturais. A mensagem é, antes, de princípios acústicos (pulsação, interferência, inflexão, transição) intuitivamente adotados por culturas do mundo para funções rituais, e portanto expressões válidas de realidades interligadas.⁷ (MACONIE, 2016, p. 243)

Vemos, assim, que Stockhausen possui um ideal de universalidade que se baseia nos traços materiais (estruturas vibratórias, princípios acústicos) que fundam as diversas manifestações musicais no mundo. Através de sua concepção particular do serialismo, ele busca colocar fenômenos aparentemente heterogêneos numa relação de proximidade, de integrá-los, mais do que apenas justapô-los numa colagem. Numa entrevista publicada no jornal *Christ und Welt* em 7 de Junho de 1968, o compositor explica mais detalhes de sua ideias filosóficas, estéticas e técnicas sobre esta obra. Na entrevista ele dirá que queria “dar um passo além na direção de escrever não minha música, mas uma música de toda a Terra, de todos os países e raças” e que “nós estamos nos tornando crescentemente conscientes do fato de que a Terra inteira é uma única vila” (apud KOHL, 2002, pp. 94 – 95). A partir deste mesmo substrato de ideias, Stockhausen compõe, entre 1966 e 1969, *Hymnen*, outra obra que faz uso da forma-mosaico e que utiliza gravações de hinos nacionais de diversos países como material.

⁷ *Stockhausen wishes it to be known that what he recognizes in these borrowed examples of music from other cultures are universal models of vibrating structures, and not collector's items or mere cultural artifacts . The message, rather, is of universal acoustical principles (pulsation, interference, inflection, transition) intuitively adopted by world cultures for ritual purposes, and thus valid expressions of binding realities .*

Na já citada peça de Mauricio Kagel, *Exotica* (1971), o compositor também realiza uma espécie de panorama de culturas não-ocidentais, mas este não se materializa através de sons propriamente ditos (no sentido de uso de gravações como material), mas nos próprios instrumentos utilizados: uma ampla coleção de instrumentos de sopro, cordas e percussão não pertencentes ao mundo da música ocidental. A peça lida ironicamente com o desconhecimento dos intérpretes acerca dos instrumentos que eles devem tocar, numa espécie de crítica através da inversão de posições – os músicos ocidentais, que normalmente se colocam no papel de estudar as músicas de outras culturas, de analisá-las, entender seus fundamentos e de refletir sobre suas próprias práticas, são deslocados para o papel de operar precariamente estes instrumentos que eles não dominam. Em algumas seções, os intérpretes devem imitar gravações de campo etnomusicológicas e Kagel anotou em seus rascunhos que esta ideia servia para revelar quão inferiores eram as imitações comparadas com a riqueza das versões originais (HEILE, 2004, p. 62). A visão de Kagel pode ser vista inclusive como crítica às ideias de Stockhausen mencionadas acima. Nesse sentido, para o estudioso da obra de Kagel, Björn Heile:

Exotica age como uma paródia cruel da alegação auto-engrandecedora de Stockhausen de ser capaz de sintetizar as músicas do mundo em uma unidade mais alta (i.e. sua própria música), assim como proclama que uma fusão de culturas musicais deixa as riquezas e nuances dos ingredientes individuais para trás em favor de uma mistura bárbara e indiferenciada.⁸ (HEILE, 2004, p. 62)

O uso da forma-mosaico, portanto, está presente em *Exotica*, mas de forma irônica. O universalismo, a variedade de materiais oriundos de contextos distintos, o caráter panorâmico com que a obra observa as culturas, fazem parte da peça, mas Kagel não parece alimentar a utopia de uma vila global.

Obras mais recentes, como *Grains of Voices* (1997) de Ake Parmerud e *Globalalia* (2004) de Trevor Wishart retomam o uso da forma-mosaico. Ambas são obras eletroacústicas que têm a voz como material mais importante. Na peça de Parmerud, as vozes são coletadas de gravações feitas pelo próprio autor em viagens ao redor do mundo, incluindo canções folclóricas, orações, pregações, canções de ninar e cerimônias religiosas. São então trabalhadas através da montagem e de diversas transformações eletroacústicas. Já na obra de

⁸ *Exotica acts as a cruel parody of Stockhausen's self-aggrandising claim of being able to synthesise the world's musics into a higher unity (i.e. his own music), as it proclaims that a fusion of musical cultures leaves the richness and nuances of the individual ingredients behind in favour of a barbaric and undifferentiated mix.*

Wishart, o tipo de voz usada é a fala, a partir de gravações coletadas em 26 idiomas diferentes. As gravações são recortadas em fonemas, que passam a ser o elemento estrutural mínimo trabalhado na peça. Em ambas as obras, a voz aparece como símbolo da diversidade de culturas do mundo, expressa pelas línguas e pelas maneiras de entonar próprias de cada povo e, ao mesmo tempo, como símbolo de unidade humana, um substrato fundamental que todos compartilham.

Através destes exemplos é possível dizer que a forma-mosaico tem como princípio ideológico a ideia de uma base universal, de fundamentos comuns da humanidade (princípios acústicos, a voz, a linguagem), ao mesmo tempo em que, sobre estes fundamentos, as manifestações culturais tomam formas distintas. *Paysages Planetaires* compartilha várias das características dessas obras, não apenas no sentido formal (no uso dos materiais, no tipo de transformação que eles sofrem, no caráter panorâmico) mas também na fundamentação estética e filosófica.

2 MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO EM *PAYSAGES PLANÉTAIRES*

Como viemos mostrando através de uma série de exemplos, a forma-mosaico se insere dentro de um processo mais amplo de expansões e assimilações culturais na música de vanguarda, ao longo do século XX, no contexto do modernismo e do pós-modernismo musicais. Responder o que são a música modernista e a música pós-moderna fugiria do escopo deste trabalho, já que são temas amplos e abordados de maneiras diferentes por muitos autores. Entretanto, é necessário definir, ainda que de forma breve, estes dois conceitos, a fim de analisarmos alguns traços recorrentes nas estéticas modernistas e pós-modernistas e de se compreender de quais estratégias elas se valem ao dialogarem com outras culturas, de que forma diferem entre si e de que maneira incidem sobre o conceito de forma-mosaico e sobre *Paysages Planétaires*.

2.1 CARACTERIZAÇÃO DE MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO (UM RESUMO)

Há uma distinção, feita por autores como Jürgen Habermas (2000) e Marshall Berman (2005), entre modernidade, modernização e modernismo. Enquanto a modernidade é uma etapa histórica, representando um espectro amplo da constituição do pensamento na sociedade, a modernização é sua manifestação socioeconômica (fenômenos como avanço tecnológico e urbanização) e os modernismos são projetos culturais “que renovam as práticas simbólicas com um sentido experimental ou crítico” (CANCLINI, 2001, p. 40). É principalmente nestes últimos que nossa discussão se concentrará. Partiremos de definições mais abrangentes, envolvendo as artes como um todo, para depois nos aproximarmos do campo musical.

Mais do que momentos históricos consecutivos, modernismo e pós-modernismo podem ser compreendidos, no âmbito das artes, como dois projetos estéticos distintos que passam a coexistir a partir da segunda metade do século XX. Esta visão é sustentada por Born (1995, p. 33), que afirma ser necessário examinar como discursos estéticos contemporâneos se relacionam com formas clássicas do modernismo e em que medida o pós-modernismo rompe com este último ou o continua. Este será nosso referencial para esta discussão.

2.1.1 Seis aspectos do modernismo

Anderson (1984) argumenta que não há um único modernismo, mas sim uma variedade de correntes estéticas distribuídas de forma desigual geográfica e temporalmente. Entretanto, há certos atributos gerais que as caracterizam. Considerando sobretudo o modernismo ligado às vanguardas artísticas europeias⁹ ao longo do século XX, o sentido do termo modernismo, para nós, apontará para uma série de movimentos artísticos que remontam ao fim do século XIX e início do século XX, como simbolismo, expressionismo, cubismo, futurismo, construtivismo, surrealismo e dadaísmo. Tendo essa delimitação em mente, seis traços podem ser elencados para definir o modernismo de maneira geral: a negação do passado, o fascínio pela ciência e tecnologia, o teoreticismo, o discurso político, a oscilação entre racionalismo e irracionalismo, a relação ambivalente com a cultura popular (BORN, 1996, pp. 40 – 45).

2.1.1.1 Negação do passado

O modernismo, especialmente o das vanguardas, nasce como reação de artistas contra as estéticas antecedentes do classicismo e romantismo. Na pintura, por exemplo, há uma negação dos ideais da representação realista em favor da abstração e da ênfase na forma e na percepção; na literatura, a negação da narrativa tradicional em prol da experimentação com a sintaxe e novas técnicas narrativas; na música, a rejeição e desestruturação da tonalidade e das formas tradicionais em favor de crescente dissonância e ambiguidade (BORN, 1995, p. 41). Num sentido mais amplo, a ideia de modernidade está ligada à de ruptura com a tradição: “moderno seria o que rompe com a tradição e o tradicional o que resiste à modernização” (COMPAGNON, 1996, p. 9). O novo torna-se um valor no modernismo, voltando-se inclusive contra as gerações modernistas precedentes, e está intimamente ligado à ideia de um tempo presente que é subordinado ao futuro: faz parte do ideário das vanguardas, por exemplo, a aceitação do fato de que o artista não seja compreendido por seus contemporâneos, mas pelas gerações que virão depois dele – que o artista esteja “à frente de seu tempo” (COMPAGNON, 1996, p. 37). Na base deste ideal está a noção de progresso, de desenvolvimento, de evolução. Compagnon resume esta noção da seguinte maneira:

9 Mantendo, entretanto, a distinção entre modernismo e vanguardas – dois conceitos diferentes que, às vezes, correm o risco de ser confundidos. Uma definição mais precisa de vanguarda, assim como a relação entre o modernismo e as vanguardas históricas são temas abordados por Poggioli (1968) e Compagnon (1996).

Depois do impressionismo, todo o vocabulário da crítica de arte torna-se temporal. A arte se apega desesperadamente ao futuro, não tenta mais aderir ao presente, mas antecipá-lo, a fim de inscrever-se no futuro. Trata-se não somente de romper com o passado, mas com o próprio presente do qual é preciso fazer tábua rasa se não se quiser ser superado, antes mesmo de começar a produzir. A arte está ligada irremediavelmente a um modelo evolutivo, o da filosofia hegeliana ou o do transformismo darwinista, confundindo com os melhores aqueles que sobrevivem e que se adaptam. (COMPAGNON, 1996, p. 42)

2.1.1.2 Fascínio pela ciência e tecnologia

A ideia de progresso se manifesta não apenas como progresso estético (no sentido de constante renovação dos valores artísticos), mas também como crença no progresso da sociedade como um todo, tendo o conhecimento científico e tecnológico um importante papel. Movimentos como o futurismo italiano, o cubismo e o construtivismo russo celebravam abertamente o desenvolvimento tecnológico no início do século XX e reivindicavam a maneira industrial de produção, juntamente com a nova concepção de trabalho que ela engendra, como modelo para a produção artística – postura também adotada pelo movimento holandês *De Stijl* e pela *Bauhaus* (ARGAN, 1993, p. 28). Mesmo para correntes críticas à sociedade industrial e capitalista, as objeções eram voltadas mais contra o mau uso da tecnologia do que contra o modelo industrial em si. Argan cita, como exemplos, Le Corbusier e Gropius, artistas que, apesar de criticarem os desastres da guerra (e de admitirem que a guerra é consequência do sistema industrial-capitalista), ainda acreditavam que:

o sistema tecnológico da indústria não é implicado no desastre: é e sempre será uma maravilhosa conquista da humanidade, que a classe dirigente geriu mal fazendo dela um instrumento de destruição, mas que, dirigido por técnicos com fins sociais, é o único instrumento de uma reconstrução da civilização europeia (ARGAN, 1993, p. 43)

As novas tecnologias não apenas influenciaram os meios utilizados pelos artistas mas também eram assunto de obras que representavam máquinas e a vida na era industrial. O artista futurista Luigi Russolo, por exemplo, proclamava que a evolução musical é paralela à multiplicação das máquinas e que a música deveria se tornar uma arte de ruídos, incorporando a paisagem sonora da cidade e da indústria (BORN, 1995, p. 41). Mas, de maneira menos direta, o cientificismo se mostrava presente também em outras correntes: já na década de

1880, pintores impressionistas como Seurat e Cézanne tinham como preocupação central as teorias científicas sobre a percepção da cor; Edgar Varèse, desde a primeira década do século XX, deixou-se influenciar pela teoria de Helmholtz sobre a percepção do som (LALITTE, 2011). O próprio nome de estilos e técnicas artísticas como cubismo, pontilhismo, vorticismo remete ao uso de termos técnicos pela ciência. Da mesma maneira, o uso de termos como “experimentalismo”, “pesquisa” e “laboratório de arte” remetem ao vocabulário científico. Não apenas os termos em si, com o sentido metafórico que carregam, mas as próprias práticas que eles representam: a ideia de uma arte experimental, de um laboratório, está intimamente ligada à noção de um contínuo aperfeiçoamento, como o que ocorre na ciência ou na tecnologia (POGGIOLI, 1968, p. 136).

Entretanto, há um segundo grupo de correntes que compreende por exemplo o surrealismo, a pintura metafísica e o dadaísmo. Estes movimentos eram, de certa forma, contrários ao avanço industrial ou não havia, para eles, qualquer relação entre a esfera da “criação” artística e a esfera da “produção” industrial (ARGAN, 1993, p. 29). Isso não quer dizer que a tecnologia não estivesse presente em suas representações. Para Huyssen, por exemplo, a tecnologia que materializou a Primeira Guerra Mundial estava na raiz da revolta dadaísta, que “projetou o destrutivismo tecnológico na arte e o virou agressivamente contra a esfera santificada da alta cultura burguesa” (HUYSSSEN, 1986, p. 10).

2.1.1.3 Teoreticismo

Os artistas modernistas dedicam-se, com uma força sem precedentes, à produção de escritos teóricos, manifestos e crítica. Não apenas isso, mas também no modernismo a teoria tem frequentemente um papel que precede e determina a prática, funcionando ao mesmo tempo como exegese, crítica, proselitismo e publicidade, sendo um elemento central na legitimação das práticas artísticas modernistas e tendo também a função pedagógica de educar o público para as novas formas que a arte toma – o que está ligado à noção mencionada acima de um pensamento voltado para o futuro, à frente de seu tempo (BORN, 1995, p. 42).

2.1.1.4 Discurso político

Argan (1993, pp. 39 – 47) identifica uma série de tendências políticas nas artes do século XX. Na Europa, desde 1910, com o cubismo, havia a tendência de buscar uma estrutura “objetiva”, que estivesse além das linguagens nacionais de cada país; o futurismo

italiano, embora falasse em revolução, apresentava traços fascistas como a exaltação do poder, da violência e da guerra (e, de fato, se ligou ao fascismo posteriormente); o construtivismo russo participou do processo revolucionário soviético; os movimentos *Bauhaus*, na Alemanha, e *De Stijl*, na Holanda, apesar de estarem ligados ao construtivismo russo, tinham caráter reformista, social-democrata; o surrealismo possuía representantes que assumiam uma posição comunista, como Louis Aragon, e outros de postura reacionária, como Salvador Dalí. Apesar de toda esta variedade de posições, um traço recorrente dos movimentos artísticos modernistas é a aversão contra a burguesia. Diagnóstico semelhante ao de Anderson, para quem, apesar da variedade destes movimentos, nenhum estava “em paz com o mercado como princípio organizador de uma cultura moderna – nesse sentido, praticamente sem exceção antiburguesa” (ANDERSON, 1999, p. 96). Da mesma maneira eles se voltavam contra as estruturas da arte então oficial, além de possuírem um caráter predominantemente formalista, no sentido de que, para eles, a arte deveria transformar a sua própria linguagem para transformar a sociedade, ao invés de simplesmente buscar essa transformação com a adoção de conteúdos ideológicos nas obras. Esta posição é expressa, por exemplo, na conhecida frase do poeta Maiakovski: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

Segundo Compagnon (1996, p. 39), falando sobretudo do contexto francês, o termo “arte de vanguarda” designava inicialmente a arte que estava a serviço do progresso social e só depois passou a significar a arte esteticamente à frente de seu tempo. Este deslocamento está ligado à autonomização da arte, o que explica o seu caráter formalista, ao mesmo tempo em que está ligado ao fato de que esta primeira arte de vanguarda, militante, abertamente política, era considerada de menor valor pelos artistas mais “avançados” uma vez que era formalmente conservadora. Assim, para o autor, há duas vanguardas, uma política e uma estética: “uma quer, em suma, utilizar a arte para mudar o mundo e a outra quer mudar a arte, estimando que o mundo a seguirá” (COMPAGNON, 1996, p. 41).

Huyssen (1986, p. 6) ainda argumenta que, embora haja um forte componente político na origem das vanguardas, houve uma perda do caráter cultural e socialmente explosivo que elas tiveram na Europa até a década de 1930 para se tornarem ferramenta institucionalizada de legitimação. O mesmo aconteceu nos Estados Unidos e nos países soviéticos.

2.1.1.5 Oscilação entre racionalismo e irracionalismo

O modernismo herda do século XIX tanto tendências racionalistas vindas do naturalismo positivista quanto tendências irracionalistas do romantismo tardio. Assim, se por um lado há na arte moderna uma racionalidade e objetividade que se expressa por exemplo no cientificismo e teoreticismo, por outro, há também um importante papel desempenhado pela irracionalidade e pelo subjetivismo. Algumas correntes, como o construtivismo, tendem mais para o racional, enquanto outras, como o expressionismo, para o irracional (BORN, 1995, p. 44), porém esta oscilação se manifesta muitas vezes dentro de uma única corrente ou dentro da obra de um único artista. O futurismo italiano, por exemplo, ao mesmo tempo em que fazia um elogio da sociedade racionalista industrial, alimentava a irracionalidade como valor através do exaltação da guerra e da violência. Outro exemplo é o misticismo presente, por exemplo, nas obras de Mondrian, que entretanto buscavam a racionalidade na forma. Born (1995, p. 44) argumenta que, apesar desta oscilação e da dificuldade de avaliar qual tendência é mais forte, foi o racionalismo modernista o responsável por importar o pensamento científico-tecnológico para a arte, assim como foi o teoreticismo o responsável por promover a fusão entre estes elementos.

2.1.1.6 Relação ambivalente com a cultura popular

Por um lado, o desenvolvimento do modernismo ocorreu ao mesmo tempo em que a cultura popular urbana e as indústrias do entretenimento começavam a surgir, depois da metade do século XIX, dando origem à cultura de massas. Por outro, este era também um período de forte interesse da Europa pelas culturas não ocidentais (podemos mencionar novamente as exposições universais como exemplo e também o estabelecimento da antropologia como disciplina). Dessa forma, os artistas modernistas se defrontaram com uma variedade de formas culturais populares e não-ocidentais, desde a cultura de massas das grandes cidades até a arte de povos de outras partes do mundo. A cultura popular urbana, analisada através de termos como indústria cultural e *kitsch*, tendia a ser repudiada por alguns dos principais pensadores e artistas modernistas como Theodor Adorno ou Clement Greenberg (HUYSSSEN, 1986, p. ix) e a ser percebida pelas vanguardas como uma cultura que não vem do povo mas que é feita para o povo (POGGIOLI, 1968). Huyssen (1986, p. vii) argumenta que a oposição entre a arte culta e a cultura de massa é uma característica inerente ao modernismo, e mais do que isso, que o modernismo se construiu através de uma estratégia

consciente de exclusão desta (a cultura de massa) ao mesmo tempo em que se deixa contaminar por ela. Anderson (1999, p. 75) dirá que a cultura modernista era “inelutavelmente elitista”, contrariando as convenções do gosto, assim como as solicitações do mercado.

As culturas não-ocidentais ou aquelas consideradas mais autênticas, como as dos camponeses, eram melhor aceitas. Um exemplo desta diferenciação pode ser observado num texto de Béla Bartók (1976, pp. 5 – 8) no qual o compositor comenta sobre a diferença entre a “música popular urbana ou de arte” (“*popular art music*”, “*urban folk music*”) e a “música popular rural ou camponesa” (“*rural folk music*”, “*peasant music*”): para ele, a música popular urbana está ligada a classes sociais mais altas ao mesmo tempo em que é associada ao lugar comum e ao banal, enquanto a música popular rural, ligada à classe camponesa, possui exemplos da mais alta perfeição artística e “na verdade”, ele dirá, “não é nada mais do que o resultado de mudanças forjadas por uma força natural cuja operação é inconsciente nos homens que não são influenciados pela cultura urbana”¹⁰ (BARTÓK, 1976, p. 6).

2.1.2 Diferenças entre modernismo e pós-modernismo

É precisamente este último tópico – a relação com a cultura popular – que incide de forma mais direta sobre o objeto deste trabalho e é também um dos pontos centrais de diferenciação entre modernismo e pós-modernismo. Antes de desenvolvê-lo, é preciso esboçar melhor o conceito de pós-modernidade.

O termo pós-modernismo vem sendo utilizado em diferentes contextos desde o seu surgimento. Perry Anderson (1999) traça um panorama de seus sucessivos usos desde a década de 1930, quando surgiu pela primeira vez na Espanha, ainda com sentido muito diferente do atual, utilizado pelo crítico literário Federico de Onís para descrever “um refluxo conservador dentro do próprio modernismo” (ANDERSON, 1999, p. 10). Depois foi usado pelo historiador britânico Arnold Toynbee na década de 1950, por Charles Olson nos Estados Unidos e pelos também norte-americanos Wright Mills e Irving Howe alguns anos mais tarde, sempre com sentidos diferentes. Foi apenas a partir do uso do termo por Ihab Hassan, na década de 1970, que ele passou a ser aplicado de maneira mais ampla para todas as artes e a adquirir significados mais próximos dos que tem atualmente. No mesmo período, o termo foi utilizado por Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour para designar e defender o tipo de arquitetura eclética e heterogênea que caracterizava a cidade de Las Vegas

¹⁰ “*actually is nothing but the outcome of changes wrought by a natural force whose operation is unconscious in men who are not influenced by urban culture*”

(ANDERSON, 1999, p. 29). Apenas com a obra de Jean-François Lyotard, *A condição pós-moderna*, publicada em 1979, é que a noção de pós-modernismo ganhou maior amplitude filosófica. Em 1980 Jürgen Habermas proferiu o discurso *Modernidade – Um projeto inacabado*, no qual pela primeira vez, segundo Anderson (1999, pp. 43 – 54) desde que o termo começou a ascender na década de 1970, ele foi tratado de forma mais contundentemente crítica. A partir daí muitos outros autores abordaram o tema em campos como o político, o estético e o epistemológico, entre os quais Anderson destaca Fredric Jameson, Alex Callinicos, David Harvey e Terry Eagleton. Assim como no modernismo, aqui há diferentes acepções e diferentes correntes, tanto na produção artística quanto na produção teórica.

Jameson (1993, p. 27) argumenta que, mais do que um conceito para descrever um estilo específico ou as divergências estéticas situadas na produção artística, é preciso pensar o pós-modernismo como um conceito periodizante no qual emergem novas configurações sociais e econômicas que se associam a novas formas culturais – o pós-modernismo para ele está, assim, associado à noção de capitalismo tardio, com os novos meios de produção que emergem após a Segunda Guerra Mundial. Born (1995, p. 33), por outro lado, defende que é preciso ir além da periodização e analisar modernismo e pós-modernismo como discursos estéticos de longo prazo e investigar empiricamente os graus, o caráter e os mecanismos de continuidade e descontinuidade entre um e outro.

Uma primeira análise do pós-modernismo enquanto condição cultural contemporânea, como mencionado acima, foi a de Lyotard em *A condição pós-moderna*. Nascimento (2011), resume os principais pressupostos expostos no livro da seguinte maneira:

na alternativa moderna, os diferentes tipos de saber, com suas diferentes regras do jogo, referenciam-se em um metajogo que lhe confere critérios universais para ajuizar sobre sua legitimidade, sobre sua utilidade e sobre sua veracidade. A alternativa pós-moderna seria aquela em que os jogos encontram legitimidade em sua própria pragmática, podendo compartilhar zonas de intersecção com outros jogos, sem que confiem a um metajogo os parâmetros para sua legitimação. Nessa alternativa, esse metajogo, além de ser alvo da incredulidade, não se apresenta com suficiente consistência e a mesma capacidade de aglutinação dos outros jogos. A esse metajogo foi dado o nome de metanarrativa. (NASCIMENTO, 2011, p. 33)

Aqui, a palavra jogo é derivada da noção de “jogos de linguagem”, cunhada por Wittgenstein, que concebia a linguagem como um conjunto de práticas dispersas, cada uma com suas próprias regras. A partir dessa noção, Lyotard constrói a sua concepção sobre a

sociedade, aplicando-a também à ideia de narrativa que, por sua vez, é o tipo de discurso capaz de legitimar outros discursos (como o científico, o político, o estético). Uma metanarrativa, finalmente, é uma narrativa capaz de legitimar uma multiplicidade de jogos de linguagem, inclusive outras narrativas. Enquanto a modernidade se fundamenta em metanarrativas (ou seja, em grandes discursos que legitimam vários outros discursos ao mesmo tempo – por exemplo, um discurso científico central, que seja ao mesmo tempo universal e consistente, como legitimador de todas as áreas do conhecimento), na pós-modernidade perde-se a confiança nelas e os diferentes saberes passam a ter legitimidade dentro de suas próprias regras, mas não se reportando a uma metarregra que atuaria sobre todos os saberes. Não há mais, por exemplo, um discurso científico que seja válido para todos os campos: cada um passa a operar segundo regras particulares.

Anderson (1999, pp. 31 – 43) aponta uma série de deficiências no pensamento de Lyotard, entre as quais o fato de *A condição pós-moderna* (por ter sido um trabalho encomendado para uma situação específica) ter se concentrado apenas no campo das ciências, deixando de lado importantes aspectos estéticos e políticos que o autor abordaria apenas em trabalhos posteriores. Apesar dessas deficiências, a ideia de fim das grandes narrativas continua sendo útil para se compreender como noções que eram estáveis no modernismo, pulverizam-se em múltiplas narrativas no pós-modernismo. O tempo, por exemplo, que era tratado de maneira linear no modernismo (baseado em noções como a de progresso, avanço do passado rumo ao futuro), passa a ser visto como um conjunto de simultaneidades com diferentes temporalidades que coexistem; o senso de passado, assim como a expectativa pelo futuro que caracterizava as vanguardas, se enfraquecem – juntamente com o próprio sentido da historicidade; o espaço, afetado pelos meios de comunicação, é desterritorializado; a própria noção de sujeito é colocada em xeque.

Várias das categorias temporais modernistas, por exemplo, são desestabilizadas no pós-modernismo. A linearidade de noções como a de progresso (o presente subordinado ao futuro) que, como vimos, era subjacente aos projetos de vanguarda, é substituída por uma temporalidade das simultaneidades. Isto se relaciona, por exemplo, com o que Jameson (1993, p. 29) chama de pastiche: a imitação ou mímica dos estilos do passado, porém sem o ímpeto satírico que há na paródia. O pastiche é, para Jameson, sinal da fragmentação geral da sociedade, da crescente especialização profissional e também do esgotamento da contínua busca modernista pelo novo. Isto está relacionado a uma segunda mudança de noção que é o desaparecimento de “qualquer senso ativo de história, seja como esperança, seja como

memória” (ANDERSON, 1999, p. 68). Ao invés de passado ou futuro, o que se impõe é um presente perpétuo alimentado pelos meios de comunicação em massa (JAMESON, 1993, p. 43). O espaço se complexifica, tornando-se impossível de ser mapeado por nossa mente (JAMESON, 1993, p. 39) ao mesmo tempo em que reforça a sensação de tempos diferentes que coexistem.

Outra mudança fundamental está na noção de sujeito. Se no modernismo havia uma noção bem definida de sujeito baseada no individualismo, na identidade privada, na personalidade singular, no pós-modernismo, teóricos de várias áreas passam a questionar esta noção (JAMESON, 1993, p. 29).

Especificamente no domínio estético, Born (1995, p. 46) identifica duas tendências principais entre os defensores do pós-modernismo: uma “vanguardista” e outra “populista”. Para a posição vanguardista, representada por autores como Hal Foster (1985) e Peter Bürger (1984), haveria uma vanguarda crítica pós-modernista, que recupera o caráter subversivo das vanguardas do início do século XX que havia sido abandonado no período entreguerras. Já a posição populista é constituída por um pluralismo otimista, pela celebração do consumo e do desejo, adotando sem qualquer resistência as demandas do mercado.

Ainda segundo Born (1995, pp. 45 – 47), os defensores do pós-modernismo afirmam que há duas divergências radicais que os separam do modernismo. A primeira delas tem duas inflexões: em primeiro lugar, no pós-modernismo a divisão entre alta cultura e cultura popular é dissolvida; ao mesmo tempo, há uma reapropriação de formas artísticas do passado, como já mencionado acima. Assim, no pós-modernismo há um pluralismo de estilos que abrange tanto manifestações populares (como a canção popular e a arquitetura vernácula) quanto a retomada da representação realista na pintura ou do tonalismo na música. A relação com as culturas populares, incluindo a cultura de massas, a indústria cultural, deixa de ser a de aberto menosprezo ou de simples desinteresse, como acontecia no modernismo, e passa a haver um discurso de superação destas fronteiras. Esta visão está em consonância com Huyssen (1986, p. x), para quem o que caracteriza o pós-modernismo é um novo paradigma na configuração das relações mútuas e discursos do modernismo, da vanguarda e da cultura de massas. Ao mesmo tempo, o pluralismo é adotado pelo pós-modernismo populista como forma de justificar a produção de trabalhos mais facilmente acessíveis ao grande público – é a visão adotada, por exemplo, no manifesto arquitetônico *Aprendendo com Las Vegas* (VENTURI, IZENOUR, BROWN, 2003) publicado originalmente em 1972. Para Anderson (1999, p. 75), a dissolução entre os gêneros “alto” e “baixo” foi desde o começo “inequivocamente

populista” e sinal de uma mudança nos padrões de consumo e produção que apontava para “uma cultura de acompanhamento da ordem econômica, em vez de antagonismo” (ANDERSON, 1999, p. 76).

A outra grande divergência mencionada por Born é a rejeição pós-moderna às políticas culturais predominantemente associadas e formalistas, pedagógicas e elitistas do modernismo, o que se relaciona também com uma rejeição da crença modernista de uma autonomia da estética. Assim, no pós-modernismo há uma recuperação do valor do decorativo (na arquitetura, por exemplo, a ornamentação volta ser valorizada) e dos significados não-formais (sociais, simbólicos) das obras de arte.

2.2 MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO NA MÚSICA E SUA RELAÇÃO COM CULTURAS POPULARES E NÃO-OCIDENTAIS

Fizemos acima uma caracterização breve do modernismo e do pós-modernismo como projetos estéticos no contexto abrangente das artes do século XX. Partiremos agora para o contexto mais específico da música e das estratégias utilizadas para se estabelecer relações com culturas não-ocidentais ou culturas populares. Chamamos de estratégias porque nos concentraremos nos projetos conscientes, que envolvem a autorreflexão por parte de compositores, tanto em escritos teóricos quanto na maneira de elaboração de suas obras musicais. Excluiremos, portanto, a questão dos hibridismos culturais espontâneos que ocorrem quando sociedades distintas se encontram, embora em determinados casos eles precedam a elaboração de um projeto consciente de diálogo intercultural¹¹. E embora sejam inúmeras, poderíamos traçar em linhas gerais um conjunto de estratégias ligadas ao modernismo e um conjunto divergente de estratégias ligadas ao pós-modernismo. Mais especificamente, nos referimos aqui ao modernismo e pós-modernismo representados pela escola de Darmstadt no período pós-guerra e às correntes que herdaram parte de seu pensamento do final do século XX até o período atual.

Portanto, mais do que definições precisas sobre o que são o moderno e o pós-moderno em música, interessará aqui identificar as mudanças de estratégias empreendidas por Pousseur e outros compositores de sua geração, incluindo, em graus diversos, Stockhausen, Boulez e Berio: se até certo momento predominaram em seu discurso valores modernistas, representados pelo primeiro serialismo, houve, a partir do final da década de 1960, uma

¹¹ Por exemplo na música popular brasileira do início do século XX, na qual heranças europeias e africanas se entrecruzavam a despeito de uma estratégia consciente como a que veio a ser elaborada mais tarde por Mário de Andrade e outros modernistas.

quebra que os conduziu para um pensamento mais múltiplo e fragmentário, que poderia ser chamado de pós-moderno. São dessa época obras como a *Sinfonia* (1968 – 69) de Berio, *Stimmung* (1968) de Stockhausen e *Votre Faust* (1960 – 68) de Pousseur e, a partir delas, o serialismo torna-se cada vez mais permeável a culturas não-ocidentais, à própria tonalidade (ou ao menos à figuração melódica) e à indeterminação. Cada um desses compositores dará este giro de uma maneira diferente, desenvolvendo posicionamentos e procedimentos específicos.

Para ter um primeiro quadro sobre estas estratégias, pode ser útil recorrer a uma classificação de três formas ou três “tempos” através dos quais Paulo Costa Lima (2005, pp. 295 – 298), identifica a relação entre composição e etnomusicologia, uma vez que a etnomusicologia é uma disciplina tradicionalmente associada ao estudo de músicas populares e não-ocidentais. A primeira forma é a negação ou descaso por parte dos compositores com relação ao objeto da etnomusicologia – ou seja, a inexistência de qualquer relação direta e intencional com quaisquer repertórios que não os da tradição da música de concerto. Este é o caso de parte das obras seriais (principalmente entre o fim da década de 1940 e início da de 1950) que, como assinalam Born (1995, p. 57) e Irlandini (2020, p. 293), eram indiferentes às músicas de outras culturas.

Na segunda forma, as referências a outras culturas não apenas são aceitas, como tornam-se parte central de projetos de vanguarda. Lima (2005, p. 297) delinea algumas categorias através das quais estas relações podem acontecer: (a) colagens e empréstimos; (b) apropriação ou reconstrução de concepções e atitudes filosóficas; (c) interpenetração de materiais; (d) plasmação estrutural de princípios e sistemas.

As colagens e empréstimos¹², embora tenham sempre existido, adquirem no século XX duas formas específicas: por um lado estão associadas a correntes nacionalistas, como no caso do modernismo brasileiro; mas, por outro lado, podem aparecer em obras de vanguarda como a já mencionada *Telemusik* (1966).

A apropriação ou reconstrução de concepções e atitudes filosóficas se refere a obras que não buscam uma proximidade sonora com a cultura na qual se inspiram, mas evocam outros elementos delas, por exemplo em trabalhos de John Cage, como a obra também já mencionada, *Music of Changes*, ou como em *Ryoanji* (1983), na qual o compositor não utiliza

12 Poderíamos incluir nesta categoria procedimentos como a citação (a incorporação de fragmentos que mantém a sua identidade) e a alusão (uma recriação ou referência mais ambígua e difusa que uma citação literal). O tema da colagem, não necessariamente envolvendo relações entre culturas distintas, é abordado com maior detalhe por SILVEIRA (2012).

elementos que se aproximam sonoramente do Japão, mas parte da imagem ou da atmosfera de um jardim de pedra japonês para criar os eventos da música.

As duas últimas categorias, interpenetração de materiais e plasmação estrutural de princípios e sistemas, são, segundo o autor, duas categorias muito relacionadas entre si, sendo a última uma intensificação da anterior. Elas envolvem a compreensão estrutural de sistemas musicais de tradições diferentes da do compositor e sua reelaboração dentro de uma nova lógica. Lima (2005, p. 297) cita como exemplos “os trabalhos de Widmer, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Jmary Oliveira”, além de sua própria obra musical. Em outro texto de Lima (2014, p. 264) podemos encontrar um exemplo do que seria a interpenetração de materiais através da descrição de uma técnica utilizada pelo autor: o material musical oriundo da tradição afro-brasileira, especialmente do candomblé da Bahia, tem seus padrões rítmicos interpretados analiticamente segundo um critério de proporções (“séries simples de números representando as durações”). Assim, o padrão rítmico do Ijexá, por exemplo, exibiria as seguintes proporções:

$$[(2 + 2 + 2 + 2) + (1 + 2 + 2 + 1 + 2) = 16]$$

onde o número 2 representa uma duração duas vezes maior que o número 1.

Analisado dessa maneira, este material poderia penetrar na obra do compositor de várias formas: essa série de durações poderia ser colocada em contextos métricos distintos, poderia sofrer operações como retrogradação e rotação ou poderia ser usada para transformar uma dada linha melódica. Haveria, portanto, uma interpenetração entre o material oriundo do candomblé e técnicas mais comumente usadas na música de concerto contemporânea, sem que haja citações ou empréstimos, mas sim uma apropriação da lógica subjacente ao material. Para o autor, a música resultante guarda “relações profundas com o contexto de origem” (LIMA, 2014, p. 264).

A terceira forma mencionada por Lima diz respeito ao momento presente e é deixada em aberto pelo autor, que apenas esboça seus traços gerais, elencando uma série de questões que se impõem atualmente. Este é o momento em que

o painel de áreas geográficas avançou consideravelmente, os processos de mundialização de tudo se intensificaram, e paira no ar a necessidade de uma visão da criação musical em novos termos (LIMA, 2005, p. 297)

Neste cenário atual, Lima (2005, p. 298) aponta alguns problemas a serem enfrentados nas pesquisas em composição e etnomusicologia: a liquefação de critérios, associada, por

exemplo, ao fim das grandes narrativas e à multiplicação das abordagens teórico-analíticas em música; e a dificuldade de delimitação do conceito de composição, considerando a multiplicidade de processos de criação diferentes espalhados por todo o planeta.

Embora estas três formas de interação entre as duas disciplinas não sejam delimitadas por períodos cronológicos, ao menos a última está evidentemente associada à pós-modernidade, enquanto a segunda pode ser observada em obras do início do século XX, como em Bartók, mas também em obras mais recentes (a obra do próprio Paulo Costa Lima é um exemplo). Já a primeira, existente no modernismo, perde quase totalmente a representatividade no pós-modernismo. Este quadro nos dá, assim, uma perspectiva inicial e abrangente das diferenças entre as estratégias modernistas e pós-modernistas ao abordarem as culturas populares e não-ocidentais.

Um segundo autor a abordar a questão da relação entre composição nos séculos XX e XXI e as músicas não-ocidentais é Irlandini (2020). Embora evite a oposição modernismo/pós-modernismo, o texto de Irlandini menciona três autores modernistas: Pierre Boulez (1925 – 2016), Theodor Adorno (1903 – 1969) e o etnomusicólogo italiano Diego Carpitella (1924 – 1990). Ele analisa um texto de cada um destes autores, escolhidos porque são exemplos nos quais se verificam “as atitudes mentais, estéticas e de juízo de valor negativos que predominaram no meio da música de arte modernista com relação aos conteúdos não-modernos na composição” (IRLANDINI, 2020, p. 284). Irlandini identifica neste modernismo uma negação das tradições pertencentes a outros contextos, que se manifesta, por exemplo: na “descrença na assimilação, compreensão, integração e transformação artística do estrangeiro” (IRLANDINI, 2020, p. 287); numa visão progressista da arte (IRLANDINI, 2020, p. 290), que exclui aquilo que pertence a outro momento histórico ou contexto; num discurso radical, agressivo e dogmático (IRLANDINI, 2020, p. 293), que demonstrava intolerância ao diferente em expressões como “artistas irreflexivos”, “inúteis”, “inexperientes” e “de caráter fraco”, utilizadas ocasionalmente por Adorno e Boulez para se referirem a artistas que não seguiam os preceitos estéticos adotados por eles próprios.

É preciso fazer a ressalva de que a relação particular de Boulez com as músicas não-ocidentais é mais complexa do que a simples exclusão. Boulez, como argumenta Tugny (2000), passa por um longo processo de contato com diversas culturas, tendo, por exemplo, realizado estudos e transcrições de músicas do Camboja, além de ter utilizado instrumentos de percussão africanos na elaboração de *Le Marteau sans Maître*. Há, portanto, um prolongado respeito e interesse de Boulez pelas culturas não-ocidentais. Mas para ele, a introdução desses

elementos na música de concerto contemporânea deveria passar por um longo processo de elaboração para que não consistisse num engano estético ou falta ética, para que pudesse superar o que seria o simples impacto do uso de um material exótico, assim como é necessário tornar explícita a sua condição específica (de compositor europeu) ao invés de dissimulá-la através de discursos que se apropriam de referenciais simbólicos de outras culturas sem, no entanto, assumi-los de fato (TUGNY, 2000, p. 16).

Irlandini (2020, p. 294) ainda aponta que foi entre os compositores dos Estados Unidos que floresceu um interesse mais forte pelos conteúdos não-modernos: Harry Partch (1901 – 1974), Henry Cowell (1897 – 1965), Lou Harrison (1917 – 2003), John Cage (1912 – 1992) e Colin McPhee (1905 – 1964) e que apenas através da influência de Cage, com sua ida em Darmstadt (em 1958), é que teria iniciado, na Europa, um movimento mais amplo e sistemático de inclusão de elementos não-ocidentais na música dos compositores ligados ao serialismo.

Assim como Lima, Irlandini menciona o problema da falta de critérios no pós-modernismo. Se no modernismo havia a exclusão de conteúdos não-ocidentais, no pós-modernismo há uma saturação e esvaziamento destes conteúdos provocada pelo seu uso irrestrito na música, justificado como “apropriação, colagem, intertextualidade, forma derivativa, citação, paródia, etc.” (IRLANDINI, 2020, p. 298), mas que na verdade é, para o autor, reflexo de um impulso utilitário que não pressupõe qualquer tentativa de aprofundamento, tratando estes materiais como mera mercadoria.

Esta concepção de pós-modernismo pode ser associada ao pós-modernismo “populista”, se quisermos usar a terminologia de Born (1995, p. 46). A autora, no entanto, identifica também um pós-modernismo “vanguardista”, como já foi mencionado antes. Na música, esta tendência seria representada pelo círculo de compositores experimentais que começam a atuar na década de 1950 e que se concentram ao redor da figura de John Cage: Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown, La Monte Young e Cornelius Cardew (BORN, 1995, p. 56). Esta corrente é vista por ela como uma alternativa ao serialismo modernista, que era, por sua legitimidade institucional e por seu reconhecimento, a corrente principal da música de concerto contemporânea daquele momento, representada por compositores como Boulez, Stockhausen, Nono, Berio e Pousseur.

Born diferencia estas duas correntes através de três aspectos ou níveis: (a) na relação com a música popular; (b) na preocupação ou não com os aspectos sociais e políticos

(supraformais) como elementos integrantes da concepção estética; (c) na maneira de se usar a tecnologia.

As características da linhagem experimental (pós-modernismo “vanguardista”) são: o antirracionalismo e a indeterminação – em oposição à racionalidade, abstração e cientificismo modernistas; o uso de partituras simples e novos tipos de notação (notação gráfica, textos) que dão grande liberdade ao intérprete – em oposição à hierarquia mais rígida modernista, que tem o compositor num nível mais elevado; uma concepção não-teleológica de tempo, manifestada na estaticidade, ciclicidade, repetição e pensamento processual – em oposição ao caráter teleológico da música modernista e a noções tais como de desenvolvimento e variação; grande influência de culturas não-ocidentais (especialmente das grandes culturas asiáticas, como a indiana, a chinesa e a japonesa). Esta última diferença é, para Born, é um dos pontos fundamentais de diferenciação entre a música modernista e a pós-modernista:

A menção de música não-ocidental e ritual levanta dois aspectos-chave para a tradição experimental e seu legado pós-moderno que são significativos pela sua ausência no serialismo modernista. Em outras palavras, eles marcam a diferença entre as duas vanguardas. (BORN, 1995, p. 57)¹³

Born e Irlandini apresentam argumentos semelhantes em relação a este ponto, com a ressalva de que falta no texto de Born uma melhor delimitação temporal, pois, a partir da década de 1960, surgem, entre os compositores de origem serialista, cada vez mais obras que remetem à música não-ocidental e ritual.

Embora técnicas como colagem, superposição, pastiche, paródia, uso de padrões rítmicos, modos e outros elementos de música popular tenham sido usadas por compositores do primeiro modernismo (como Charles Ives, Villa-Lobos e Stravinsky), elas estão ausentes no modernismo serialista, que escolhe como precursores compositores como Schoenberg, Vãrese e Debussy. Entretanto, para a estética pós-moderna elas tornam-se centrais. Em contraste com o universalismo moderno, que tendia a ser totalizante, unificador e abstrato, o pós-modernismo procurou reconhecer a fragmentação, a diversidade e a contingência.

Outras características fundamentais dessa música experimental são: a preocupação com aspectos sociais e relacionados à própria situação de performance das obras (em grande parte sob a influência de estudos etnomusicológicos sobre a natureza participativa da música

¹³ *The mention of nonwestern music and ritual raises two key aspects of the experimental tradition and its postmodern legacy that are significant by their absence from modernist serialism. In other words, they mark the difference between the two avant-gardes.*

nas culturas não-ocidentais); a politização, que se manifesta na ligação com movimentos sociais e correntes de pensamento feministas e antirracistas; e, por fim, o uso artesanal e pragmático da tecnologia, devido à falta de acesso ao aparato técnico disponível nas grandes instituições.

Estas características, no entanto, diz Born (1995, p. 64), ainda são limitadas, mesmo no pós-modernismo “vanguardista”: a música não-ocidental ainda se restringe ao papel de material a ser transformado, citação ou mera influência, de forma que o estatuto de “outro” é mantido em relação à música “séria”, mesmo quando esta tenta se apresentar de maneira mais popular. A noção de uma autenticidade da tradição popular, comum entre os primeiros folcloristas, é mantida – o que é percebido pela recusa à aproximação a formas de música popular comercial, produzidas para as “massas”. Mesmo o trabalho de artistas experimentais mais ligados à indústria – Philip Glass, Laurie Anderson – mantém distância estética, ideológica e institucional da música popular comercial. Quanto à politização, ela raramente busca transformar as formas institucionalizadas da música ou políticas culturais mais amplas, restringindo-se a críticas mais imediatas e de menor impacto. Além disso, há um débito, raramente mencionado, quanto à música negra dos anos 60 (especialmente o jazz), que introduziram práticas depois adotadas pela música experimental, como a improvisação, o trabalho coletivo e o uso empírico de aparelhos eletrônicos de baixo custo.

Born (1995, pp. 63 – 64) conclui dizendo que há uma fundamental continuidade entre modernismo e pós-modernismo. Ao negar o modernismo, o pós-modernismo está reproduzindo um dos principais mecanismos daquele: a ruptura, a negação do passado ou da tradição. Outro elo de continuidade está na adoção de novas tecnologias assim como na institucionalização. Assim, a relação entre pós-modernismo e modernismo pode ser descrita como de “A para não-A”, um tipo de relação na qual a identidade fundamental é mantida apesar da negação e em que o segundo termo só pode existir a partir do primeiro. As duas tradições opõem-se à cultura popular numa relação de diferença absoluta de “A para B”, pois, enquanto os serialistas (num primeiro momento) mal mencionam a música popular, os pós-modernistas, ao se reportarem a ela, a tratam como um “outro” a ser representado, como material ou como influência, o que, implicitamente torna-se uma outra maneira de controle ou dominação, como se a música popular não tivesse valor em si mesma e devesse ser levada para o âmbito da música “séria” para alcançar seu pleno potencial estético. Assim, há um certo avanço do pós-modernismo em comparação ao modernismo quando se trata de estabelecer relações com culturas outras que a cultura moderna ocidental, mas ainda

insuficiente, como pode se ver na manutenção das estruturas de circulação e principalmente de poder. Irlandini apresenta argumento semelhante, afirmando que, apesar das várias limitações deste pós-modernismo e de sua incapacidade de criar condições favoráveis para que “conteúdos não-modernos” se estabeleçam na composição, há certos avanços em relação ao modernismo:

Olhando para o aspecto positivo deste cenário (“pós-moderno”) da Modernidade, alguns indivíduos ocidentais começam a ter a chance de compreender melhor as diversas manifestações culturais do resto do mundo graças a muitos fatores, dentre eles, a rejeição da ideia de Ocidente como centro do mundo (o que inclui, de certo modo, a morte de grandes narrativas, mas não a morte completa delas, nem de todas elas). Este questionamento lhes permite perceber, talvez paradoxalmente – ali onde o pós-modernismo aponta para a ausência de um horizonte de universalização –, a existência de uma universalidade profunda entre as diversas formas culturais, que torna possível ao ocidental relacionar-se autenticamente com conteúdos não-modernos. (IRLANDINI, 2020, p. 298)

Retornando à análise proposta por Born, é preciso assinalar que as três grandes diferenças entre modernismo e pós-modernismo destacadas em seu texto (relação com músicas populares, preocupação com aspectos políticos e sociais, maneira de abordar a tecnologia) só são válidas até certo momento. Apenas, talvez, no domínio da tecnologia é que uma diferença significativa parece ter persistido: enquanto os compositores ligados ao serialismo modernista sempre tiveram apoio institucional suficiente para recorrerem, por exemplo, a aparatos como o estúdio de Colônia e mais tarde ao IRCAM¹⁴, os compositores experimentais continuaram mantendo uma relação com a tecnologia baseada em equipamentos mais baratos, trabalho artesanal e de baixa tecnologia. Nos outros dois itens, porém, há importantes mudanças.

Como já apontado por Irlandini (2020, p. 294), desde a ida de Cage para Darmstadt, passam a surgir, crescentemente, nas obras dos compositores dessa escola, elementos de músicas não-ocidentais, rituais e populares: *Rituel* (1974 – 75) de Boulez, *Stimmung* (1968), *Inori* (1973 – 74) de Stockhausen. Da mesma maneira, o pastiche, a colagem e abordagens semelhantes da composição também passam a fazer parte do repertório desses compositores. A politização e a preocupação com os aspectos supraformais, ainda que num grau reduzido (quando comparados com Cornelius Cardew ou La Monte Young, por exemplo), também são

¹⁴ *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*, fundado em 1969 por Pierre Boulez, como instituição, tendo sua sede física inaugurada em 1977.

incorporados (especialmente por Stockhausen, na criação de situações de performance não-convencionais).

Esta dissolução das diferenças entre modernistas e pós-modernistas não invalida o quadro proposto por Born, desde que ele seja situado num período específico que termina na década de 1960. Poderíamos dizer que esta mudança é sinal de uma assimilação do pós-modernismo por parte destes compositores, sem, contudo, afirmar que não haja uma diferença em relação ao projeto estético experimental norte-americano e uma continuidade significativa em relação ao projeto modernista serial.

É exatamente neste momento que se consolida a forma-mosaico, que nasce, em obras como *Telemusik* e *Hymnen*, imbuída tanto do rigor serialista, quanto do ecletismo cultural pós-modernista, tanto da busca pela totalidade, quanto da aceitação do específico e contingente como parte do processo de criação, tanto do desejo de ruptura quanto da necessidade de resgate das tradições passadas pertencentes ao próprio contexto ocidental.

2.3 PAYSAGES PLANÉTAIRES: ENTRE MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO

Paysages Planétaires se situa numa posição privilegiada para se fazer os debates iniciados acima: por um lado, Pousseur foi um dos expoentes do serialismo modernista em seu primeiro momento (durante a década de 1950), por outro lado, foi um dos compositores deste contexto a se apropriar com mais intensidade das questões colocadas pelo pós-modernismo, construindo boa parte de sua obra em torno de problemas tipicamente pós-modernos – como a transformação da noção de autoria e o uso sistemático da citação como procedimento compositivo – que reaparecem em *Paysages Planétaires*. Quando comparada com as primeiras obras de Pousseur, fica evidente a passagem de um modernismo estrito, solidamente fundado na herança da Escola de Viena – principalmente de Webern –, para uma concepção pós-moderna da composição, tal como a descrevemos acima, inclusive em suas continuidades em relação ao modernismo.

2.3.1 Da síntese depurativa à integração das culturas não-ocidentais

A passagem de um momento estritamente moderno para um momento que se deixa influenciar pelo pós-modernismo se reflete na maneira como as músicas de outras culturas são tratadas. Não é que Pousseur ou seus colegas, como Boulez, ignorassem ou rejeitassem as músicas não-ocidentais em suas primeiras obras. Pelo contrário, desde cedo ele viu que os

novos materiais de que a nova música necessitava poderiam estar, de alguma forma, presentes nos mundos não-europeus. Na obra *Prospection* (1953) para três pianos, por exemplo, Pousseur fez uso de sextos de tom, influenciado, em certa medida, pela existência, em outras sociedades, de escalas diferentes da escala europeia com temperamento de 12 tons, como dá a entender no comentário que faz no encarte do CD *Henri Pousseur: electronic experimental and microtonal 1953-1999*, no qual a obra foi publicada:

Quando eu encontrei Pierre Boulez pela primeira vez em 1951, nós dois concordamos que os materiais da jovem música serial tinham que ser renovados, tanto em uma base puramente acústica (música eletrônica) quanto nas relações entre seus componentes. Este último pensamento pode ter vindo mais do fato de nós termos experimentado algumas formas de música não-europeias do que dos experimentos pré-guerra de compositores europeus. Portanto, eu embarquei numa peça para três pianos afinados a um sexto de tom de distância uns dos outros (minha primeira e única obra rigorosamente serial)...¹⁵ (POUSSEUR, 2008, n.p)

Ao invés de uma negação radical e explícita das músicas não ocidentais, o que havia era uma necessidade de que dessas músicas fossem extraídos os elementos fundamentais, de que fosse eliminado todo o caráter alusivo ou representativo, restando apenas uma estrutura essencial, sublimada, que podia enfim ser trabalhada pelo compositor. Em *Prospection*, esta elaboração se reflete simplesmente no uso de uma escala microtonal, sem maior relação com alguma cultura musical específica. O mesmo poderia ser dito, por exemplo, de *Constellation Miroir* (1957), para piano, de Boulez. Criada numa fase mais avançada das experiências com o serialismo, esta obra faz uso de sonoridades, no piano, que se assemelham às de instrumentos de sons complexos (instrumentos da família da percussão ou instrumentos sem notas definidas) organizadas pelo compositor em famílias de densidades. Embora também não faça qualquer alusão direta a outras culturas, a solução de Boulez para organizar os sons complexos nesta obra vai de encontro ao seu interesse pelas músicas não-ocidentais (nas quais este tipo de som está frequentemente presente), mantendo entretanto a sua posição de distanciamento em relação à referência mais explícita a essas músicas, como é demonstrado por Tugny (2000). Pousseur também desenvolverá, ao longo do tempo, outros procedimentos

15 *When I first met Pierre Boulez in 1951, we both agreed that the materials of the young serial music had to be renewed, both on a purely acoustic basis (electronic music) and in the relationships between its components. This latter thought might have come more from our experiencing some non-European forms of music than from the pre-War experiments of European composers. Therefore, I embarked on a piece for three pianos tuned one sixth-tone apart (my first and only rigorous serial work)...*

mais complexos que o permitem fazer este tipo de assimilação – por exemplo, a técnica de *redes harmônicas* que comentaremos com maior detalhe no capítulo 3.

Outro fator que reforça a ausência de alusões a músicas não-ocidentais é o tipo de organização de alturas e durações destas primeiras obras: uma organização na qual as hierarquias tonais ou modais são evitadas. Isto pode ser observado, novamente, em *Prospection*: apesar do uso de uma escala microtonal, o resultado sonoro é um pontilhismo homogêneo, produzido pela irregularidade dos ritmos e perfis melódicos e bastante característico dos primeiros experimentos seriais.

Embora esta preocupação em reelaborar o material ou a poética musical vinda de culturas exteriores seja, como argumenta Tugny (2000, p. 9), uma forma de reverter a relação etnocêntrica dos músicos europeus com outras culturas, evitando o exotismo ou a assimilação superficial, ela revela, ao mesmo tempo a inclinação modernista para a abstração, para o formalismo e para a purificação. Por trás desta atitude está a ideia de que é possível depurar o material musical de todo o seu contexto social, ritualístico ou religioso. Tal depuração está na base do modernismo, como dirá Compagnon:

A tradição moderna, segundo essa nova ortodoxia, surgida no final do século XIX, é a história da purificação da arte, de sua redução ao essencial. É nesse sentido que veremos muitas vezes descrever a passagem de uma geração a outra e de um artista a outro como uma superação rumo à verdade, uma tensão da arte em direção a seu limite ou, ainda, uma redução da ilusão, uma reapropriação da origem. (COMPAGNON, 1999, p. 44)

Esta purificação, no caso da música serial, pode ser interpretada como negação, ao eliminar, em sua incorporação das músicas populares e não-ocidentais, aspectos que lhes são necessários. Assim, embora seja injusto dizer que haja uma total negação das músicas não-europeias na obra inicial de Pousseur, podemos afirmar que há uma exclusão de referências explícitas a outras culturas, que pode ser interpretada como uma forma de negação.

Há, entretanto, uma transformação paulatina da obra de Pousseur em relação a este aspecto. Ao longo da década de 1950, os avanços da própria técnica serial permitem que hierarquias voltem a ser estabelecidas, por exemplo, pelo uso da técnica de grupos, na qual ao menos um dos parâmetros serializados (alturas, timbres, durações, intensidades ou outros parâmetros determinados pelo compositor) é mantido enquanto os outros variam¹⁶. Mais tarde, conceitos como o de obra-aberta, indeterminação ou, no termo de Pousseur,

¹⁶ A técnica de grupos foi utilizada por Pousseur já em *Symphonies à Quinze Solistes* (1952 – 53).

sobredeterminação (*surdétermination*) (MENEZES, 2009, p.9), inserem o fator do acaso em obras como *Scambi* (1957) e *Mobile* (1957 – 1958) – obras que poderiam ser reorganizadas de maneiras diferentes a cada nova realização ou performance. Em 1960, Pousseur realiza uma adaptação da obra de Sófocles, *Electra (Electre)*, pensada especificamente para a difusão por rádio e que faz uso da voz cantada e falada, de música instrumental gravada e de música eletrônica. Nela, por seu próprio caráter narrativo, Pousseur faz amplo uso da referencialidade, que ainda vinha sendo evitada por ele até este momento. Da mesma maneira, na ópera *Votre Faust* (1960 – 1968) a narrativa e a referencialidade estão presentes, dando um passo a mais, porém, no uso extensivo de citações, tanto no libreto, criado por Michel Butor, quanto na música, que cita uma vasta quantidade de obras de diferentes períodos históricos.

Todos estes fatores conduzem a um estilo musical cada vez mais propício a um tipo de apropriação mais explícita das músicas não-ocidentais e, ao mesmo tempo, a um tipo de construção que se vale da união de muitos elementos heterogêneos. Ou seja, uma solução pessoal de Pousseur para aquilo que chamamos de forma-mosaico – que se manifestará de forma acabada com a composição de *Paysages Planétaires*. Desde muito antes, porém, há exemplos de obras como *Crosses of Crossed Colors* (1970), que possui breves – mas claras – citações de músicas populares ou *At Moonlight, Dowland's shadow passes along Gingaku-Ji* (1989) que utiliza um conjunto de instrumentos japoneses (*shamisen, koto* e *shakuhachi*) e cuja linguagem também incorpora elementos da música japonesa ao mesmo tempo em que faz referência ao compositor inglês John Dowland. Não há mais, nestas obras, a desaparecimento dos elementos não-ocidentais dentro de uma textura que permanece, em sua superfície, indistinta. Pelo contrário, eles emergem na própria superfície musical, embora não se trate de pastiche ou colagem e continue havendo uma preocupação do compositor com a elaboração do material e a criação de relações que ultrapassem o superficial.

2.3.2 Rupturas e continuidades na obra de Pousseur

A separação entre um momento modernista e outro pós-modernista na obra de Pousseur, não é, assim, consequência de uma ruptura ocorrida num ponto determinado de sua carreira, embora possamos situar *Votre Faust* como um divisor de águas em sua obra. Importantes transformações se dão de maneira gradual, através de pequenas e progressivas rupturas, algumas virtualmente presentes no próprio projeto inicial (modernista, serialista), outras nascidas dos sucessivos balanços autocríticos feitos pelos compositores seriais ao longo

do tempo, e outras, ainda, estimuladas pelo contato com projetos estéticos distintos¹⁷. Assim, ao mesmo tempo em que a análise de obras como *Paysages Planétaires* revela uma série de traços que coincidem com o que descrevemos anteriormente como estéticas pós-modernas, o próprio compositor afirma uma continuidade em sua obra e inclusive uma continuidade com o projeto modernista weberniano, que permanece sua principal referência:

Minha pesquisa ainda é pesquisa de vanguarda, mesmo quando ela escolhe um caminho diferente daquele de Boulez, e eu a vejo como a consequência do que eu estava fazendo em meus anos iniciais – eu ampliei meu escopo, o espírito permanece o mesmo, minha música ainda é impulsionada pelo exemplo de Webern. Nesse aspecto, eu acredito que minha música atual é mais moderna do que fazer o que nós costumávamos nos anos 50. (POUSSEUR, 2008, n.p)¹⁸

É pertinente nesse caso, portanto, adotar a posição de Born (1995, p. 33) quanto à necessidade de observarmos as continuidades entre modernismo e pós-modernismo. Ainda que adotando uma série de posturas que se encaixam no pós-modernismo, Pousseur não pretende se opor completamente aos pressupostos modernistas do início de sua carreira, limitando-se a revisar aspectos específicos da estética do serialismo integral, alguns dos quais já mencionamos de maneira geral (também revisados por outros compositores). Três deles, para o caso particular de Pousseur, valem a pena ser aqui destacados: (a) retomada da figura; (b) ampliação semântica; (c) uso da citação. Estes três itens estão intimamente interligados, todos apontando para a mesma direção: a recuperação de materiais que foram postos de lado num primeiro momento do serialismo e que agora deveriam ser novamente incorporados à linguagem musical contemporânea, sem que isso signifique, no entanto, um retrocesso em relação à radicalidade proposta pelo serialismo integral – sem que signifique, portanto, uma adesão a estéticas neoclassicistas ou ao pós-modernismo populista.

17 Menezes (2000, p. 11) ressalta, por exemplo, a influência de Cage para o desenvolvimento da ideia de indeterminação entre os compositores de Darmstadt ao mesmo tempo em que destaca as diferenças de concepção sobre este tema, que se evidenciam na preferência de Pousseur pelo termo “sobredeterminação”.

18 *My research is still leading research, even when it chooses a different path than Boulez's, and I see it as the consequence of what I was doing in my early years – I have widened open my scope, the spirit remains the same, my music still spurs from Webern's example. In that regard, I believe my current music is more modern than doing what we used to do in the 50's.*

2.3.2.1 Retomada da figura em Pousseur

Nas primeiras obras seriais houve um desaparecimento da figura, ou seja, de qualquer elemento que pudesse ser apreendido imediatamente pela escuta, como desenhos melódicos e padrões rítmicos. Esta ausência, entretanto, revelou-se problemática, gerando a necessidade, percebida pelos próprios compositores seriais, de desenvolvimentos que retomassem a figura de uma maneira ou de outra. É exatamente este o tema discutido por Pousseur em *A questão da “ordem” na música nova* (POUSSEUR, 2000, pp. 89 – 110). Neste ensaio, publicado originalmente em 1963, o compositor aborda uma contradição entre a rigorosa ordenação da música serial e a sensação de aleatoriedade que esta mesma música provoca à escuta – mesmo a uma escuta atenta e treinada – utilizando como exemplo a Terceira Peça (Ic) do Primeiro Livro das *Structures* (1951) para dois pianos de Boulez. Esta sensação está associada à falta de elementos regulares, de repetições, de continuidades, de direcionalidade, de periodicidade, provocando uma “imprevisibilidade absoluta”.

Pousseur traça uma relação entre a ordem “clássica” e a natureza psíquica e social do sujeito produtor de tal ordem, num argumento que esboça brevemente o percurso da música ocidental da Idade Média ao século XX, encontrando na obra de Anton Webern uma singularidade capaz de fazer frente aos desafios impostos pela linguagem musical no ponto em que ela se encontrava no momento posterior ao romantismo tardio. Webern, para Pousseur, dá um passo em direção à solução desses desafios ao trazer para a música um novo sentido de temporalidade, baseado na recusa da tentativa de solidificação do tempo (que caracterizara a música ocidental até Schoenberg) e, ao mesmo tempo, numa valorização do instante, até então nova:

Trata-se aqui de uma música da instantaneidade pura, da aceitação sem mescla (e por isso de reconhecimento particularmente intenso) da aparição e desaparecimento das coisas; e isso traz para nossa atmosfera cultural ocidental um dado bastante fresco, porque desconhecido: quase que só seria possível encontrar correspondências disso num certo pensamento antigo ou nas artes do Extremo Oriente (POUSSEUR, 2009a, p. 97).

É interessante notar que, já aqui, Pousseur menciona as sociedades não-ocidentais, associando a elas o novo tipo de temporalidade inaugurado por Webern. E é exatamente a partir desta saída weberniana que o serialismo se consolidará nas gerações seguintes de compositores. Sua valorização das assimetrias e da aperiodicidade – levada ao extremo pela geração de compositores surgida no pós-guerra – acaba resultando, no entanto, naquela

indiferenciação que comentamos anteriormente. A resposta de Pousseur é, então, recuperar certos elementos periódicos, como fizera o próprio Webern em suas últimas obras, pois só assim a almejada gama de diferenciações, a assimetria radical buscada por Pousseur e seus colegas, poderia ser efetivamente conquistada sem se transformar num “silêncio estrutural”, uma pobreza de possibilidades formais:

A alternativa consistia em integrar, não mais a contragosto, mas de maneira consciente e voluntária, elementos de determinação. Em outras palavras, isso significava reter da ideia de assimetria menos o aspecto negativo (susceptível de conduzir a uma indiferença completa e portanto ao *contrário* mesmo de uma verdadeira assimetria) que a noção de *diferença*, de descontinuidade, entre elementos que devem permanecer perfeitamente reconhecíveis. Para que isso seja possível é indispensável aplicar as forças *definidoras*, isto é, os meios de delimitação, de ordenação, enfim de simetria, por mais escondida que esta esteja, por mais que ela seja contrariada por fatores diferenciais. (POUSSEUR, 2009a, p. 101)

Esta recuperação das forças ordenadoras, de elementos periódicos – ritmos regulares, sobreposições harmônicas bem definidas – se manifestam não como retorno a uma linguagem tonal, mas como inclusão de um novo vocabulário na técnica serial, não mais como “o ordenador” mas como “coisas ordenadas entre outras” dirá Pousseur (2009a, p. 109). Seguindo esta mesma lógica, Pousseur vislumbrará a possibilidade de que todos os tipos de expressão musical, conhecidos e ainda não conhecidos, possam funcionar como “coisas ordenadas entre outras”, ou seja, de que a linguagem musical evoluiria para uma integração total de materiais completamente díspares, de “elementos considerados até então inconciliáveis” – e ele reivindicará os métodos seriais como os melhores para atingir este objetivo, assim como a necessidade de que “nenhum desses elementos predomine sobre os outros” (POUSSEUR, 2009a, p. 109).

A retomada da figura tem, portanto, desde o início, um sentido de encontro com outras culturas para Pousseur, sejam as culturas europeias do passado, sejam as culturas vivas fora da Europa ou do meio da música de concerto – encontro ainda embrionário na época de publicação deste ensaio, mas que poucos anos depois já tinha exemplos concretos em obras do próprio Pousseur e de outros compositores.

Há ainda uma especulação, nos parágrafos finais do ensaio, sobre uma possível ampliação do alcance da “música nova”, que, tendo seu vocabulário expandido, finalmente poderia chegar a um público mais vasto e operar uma transformação da sensibilidade coletiva.

Nos recordamos que uma das características distintivas do modernismo é o esforço pedagógico aliado a um senso de missão das vanguardas, como dirá Born:

Os artistas viam a si mesmos como uma vanguarda encarregada de perseguir um progresso intransigente, por definição à frente dos gostos atuais, e portanto de uma missão pedagógica de educar e converter o público não-esclarecido¹⁹ (BORN, 1995, p. 43)

As aspirações demonstradas por Pousseur nos parágrafos finais de seu ensaio condizem perfeitamente com esta descrição e são, portanto, fundamentalmente modernistas e, nesse sentido, são contrárias a qualquer nível de populismo – populismo frequentemente implicado em outros projetos de recuperação do passado – mesmo quando pretendem uma aproximação com o público.

2.3.2.2 Ampliação semântica em Pousseur

A retomada da figura conduz a uma ampliação dos horizontes semânticos na obra de Pousseur. Toda uma gama de possibilidades expressivas que se viam bloqueadas pela (tácita) proibição da periodicidade no serialismo, abrem-se novamente e, com elas, os significados culturais e o lastro histórico contidos em certas figurações melódicas, estruturas rítmicas ou construções harmônicas. Pousseur comentará sobre este tema em seu ensaio *Por uma periodicidade generalizada* (POUSSEUR, 2009a, pp. 111 – 170), publicado em 1965:

a multiplicação dos pontos de vista de comparação trará consigo um enriquecimento *semântico* de relevo, uma proporção que a tomada em consideração dos parâmetros históricos e geográficos, literários e pictóricos, além de muitos outros, expandirá ao extremo o campo das significações desvendadas pela música; penso que dificilmente se possa superestimar esse enriquecimento, sobretudo tendo em vista certa *secura* expressiva muito frequentemente glorificada no decurso de um passado recente. (POUSSEUR, 2009a, p. 168)

Neste ensaio, Pousseur expressa mais uma vez a ambição da construção de um sistema – fundamentado pelo serialismo, mas expandindo-o – capaz de coordenar todos os sistemas musicais, o que inclui não apenas os sistemas do passado, mas também o encontro com outras tradições. Ele critica a deliberada economia de meios expressivos da música serial dos anos

¹⁹ *Artists saw themselves as a vanguard charged with pursuing uncompromising progress, by definition ahead of current tastes, and so with a pedagogic mission to educate and convert the unenlightened audience.*

1950, sua recusa à criação de significados externos ao discurso musical imediato – expresso não apenas pelo abandono do vocabulário da música tonal, mas também, por exemplo, pela rejeição à música concreta por Boulez – e relaciona esta recusa ao caráter negativo dos primeiros anos do serialismo: este teria se fundado, num primeiro momento, numa pura negação do passado, na busca pela *tabula rasa*, sem, contudo, conseguir formular uma linguagem “positiva”.

Estas ideias serão melhor desenvolvidas em *Apoteose de Rameau – ensaio sobre a questão harmônica* (POUSSEUR, 2009a, pp. 171 – 254), texto de 1968 no qual Pousseur discorrerá sobre a técnica das redes harmônicas. Antes, porém, ele faz uma reflexão sobre os fundamentos da dimensão harmônica, ou mais especificamente, da percepção das frequências, definindo quatro níveis de “valorização significativa” ou “funcionalização pré-musical” deste dado (POUSSEUR, 2009a, p. 173): os níveis colorístico, melódico, harmônico e combinatório. E será também na harmonia que Pousseur buscará sua principal fonte de potenciais semânticos na composição. É tendo em vista estes potenciais (que não são apenas simbólicos, mas também expressivos, psicológicos) que ele dirá:

Eu não conseguia me convencer de que havia perdido definitivamente a “profundidade” (a um só tempo exterior, mais espacial, e interior, mais psicológica) que apenas as funções harmônicas – sejam elas tonais (ou pós-tonais) ou modais, ocidentais ou extra-européias, conhecidas ou somente pressentidas – me pareciam poder oferecer, e que eu via como uma das mais preciosas riquezas, um dos valores centrais de toda música, suscetível de qualificá-la em sua especificidade irredutível (a qual não deve necessariamente impedi-la de estabelecer uma relação de maior continuidade com a realidade extramusical do que a que estabelece a música clássica, ela própria, aliás, bem menos “alheia” a isso do que normalmente se acredita) (POUSSEUR, 2009a, p.192).

Para Pousseur, a recuperação destas riquezas que apenas as funções harmônicas ofereciam não implicava, como já dissemos, num retorno ao tonalismo ou a qualquer sistema passado. Era, em primeiro lugar, o fenômeno sonoro o que deveria ser recuperado – aquelas combinações de sons rejeitadas pelo serialismo para evitar que surgissem certas propriedades harmônicas associadas ao passado (tríades, oitavas, quintas justas), mas que agora deveriam poder ser novamente utilizadas num novo contexto e, portanto, portando um novo potencial semântico. Em outras palavras, o vocabulário harmônico do sistema tonal tinha realizado apenas algumas de suas possibilidades expressivas e atuado no sentido de gerar apenas alguns entre os vários possíveis significados dentro da composição. E era para toda esta virtualidade

expressiva da harmonia, excluída tanto pela música do passado, quanto pelas primeiras experiências seriais, que Pousseur se voltava. Sobre este aspecto, é esclarecedor o comentário de Bonis:

[Pousseur] não pensa em uma reintegração de “funções gramaticais”, de fenômenos físicos já valorizados pela consciência em certo sentido, mas na reconsideração de fenômenos objetivos que haviam sido descartados porque “variam segundo uma certa potencialidade de significados, seja por razões naturais, seja por razões históricas”. É no desafio da manipulação desses materiais e de seus significados potenciais que reside a proposta de Pousseur, na denúncia do aspecto limítrofe da *tabula rasa* que provocara o abandono de uma série de matérias-primas para a composição. (DE BONIS, 2014, p. 25)

Relacionado a tal ampliação semântica está o surgimento de uma preocupação com a referencialidade, potencializada ainda pela incorporação de toda a gama de sons disponíveis na música eletrônica – que trazem à luz “as possibilidades de evocação realista, figurativa e representativa, e todos os poderes linguísticos que aí se encontram incorporados” (POUSSEUR, 2009a, p. 168). Tais possibilidades são amplamente exploradas em obras de caráter narrativo, como *Electre* e *Votre Faust*, as quais, por sua proposta dramaturgica, permitem a associação de conteúdos semânticos de maneira menos problemática do que na música pura. Mas tais explorações acontecem também em obras puramente instrumentais e/ou vocais, como *Couleurs Croisées* (1967), *Miroir de Votre Faust* (1964 – 1965), *Jeu de Miroir de Votre Faust* (1966 – 1967), estas duas últimas derivadas mas independentes de *Votre Faust*. A referencialidade (ou a representação) tem especial importância numa obra como *Paysages Planétaires*, já que nela, o reconhecimento da origem (ou de uma possível origem) dos sons é um elemento fundamental para a escuta – potencializada ainda pelos textos de Michel Butor que a acompanham, reforçando seu caráter imagético.

A ampliação dos horizontes semânticos e, principalmente, o aspecto específico da aceitação de uma referencialidade explícita é contrária a uma parte importante da música moderna – ecoando o debate do século XIX entre defensores da música pura e defensores da música programática – que, como já exposto anteriormente, tendia à abstração, no sentido de não-referencialidade. Podemos dizer, assim, que houve, neste aspecto, uma importante ruptura de Pousseur em relação à sua obra anterior (majoritariamente abstrata durante a década de 1950). Este fato novo foi um dos aspectos que permitiram que Pousseur ultrapassasse o uso mais dissimulado ou indireto de materiais não-ocidentais, para usá-los de maneira explícita –

o que, por sua vez, colocou novas questões a serem resolvidas, algumas delas abordadas em seu ensaio *Composer (avec) des identités culturelles* (POUSSEUR, 1998, n.p.).

2.3.2.3 *Uso da citação em Pousseur*

Um tipo particular de referencialidade, com especial importância para Pousseur, é a citação. Desde *Votre Faust*, este foi um recurso usado sistematicamente pelo compositor, que elaborou diversas técnicas para incorporar materiais heterogêneos, das mais variadas origens, em suas obras, estabelecendo uma relação peculiar com o passado, que o distingue de outros compositores de sua geração – embora encontremos, por exemplo, em Berio, um trabalho igualmente ligado à história. Estas técnicas, em geral, são maneiras de integrar os materiais organicamente, evitando a simples justaposição ou inserção de “corpos estranhos”. Ou seja, a citação é, para Pousseur, também parte da busca por um sistema musical abrangente e parte da expansão dos horizontes semânticos de sua música, incluindo a carga semântica trazida pelo uso histórico de determinados tipos de fenômeno (em especial a harmonia).

Neste sentido, ele se distingue de parte da produção pós-moderna, que também faz uso frequente de citações (incluindo colagens, alusões, paródias e pastiches), mas tendo como base outros critérios e que, principalmente, não almeja uma sistematização prévia tão consistente quanto Pousseur. Refiro-me, por exemplo, a obras como *Collage No. 2 (Viet Flakes)* (1967) de James Tenney, que utiliza como materiais fragmentos de fontes como músicas pop, clássica, tradicional asiática (SILVEIRA, 2012, p. 32); *Imaginary Landscape No.4* (1951) e *Imaginary Landscape No. 5* (1952) de John Cage, que utilizam, respectivamente, 12 rádios e 42 discos, para produzir, durante a performance, combinações aleatórias de sons que têm como resultado um tipo de colagem em tempo real. Partindo de uma tradição diferente da do serialismo, estas obras não se fundam numa pré-determinação que guiará a elaboração dos materiais – o que não quer dizer que prescindam de elaboração.

Assim, embora a citação, com todas as suas implicações estéticas, seja um dos atributos do pós-modernismo, em Pousseur ela preserva um rigor associado ao modernismo e mais especificamente ao serialismo.

2.3.3 O universalismo de *Paysages Planétaires*

Tendo observado as características acima, podemos agora analisar o ideal universalista contido em *Paysages Planétaires*, da perspectiva da evolução de toda a obra de Pousseur.

Vimos que a busca por uma “música de músicas”, uma coordenação de diferentes sistemas musicais, é uma ambição já claramente demonstrada por Pousseur desde a década de 1960 e que passou por diversas elaborações teóricas e realizações musicais ao longo de sua carreira. Entre as várias passagens em que Pousseur expressa essa ambição, podemos citar a seguinte, que, apesar de pertencer ao ensaio *Composer (avec) des identités culturelles* (POUSSEUR, 2009b), escrito em 1986²⁰, portanto muitos anos antes da composição de *Paysages*, parece especialmente adequada descrevê-la ao antever uma música que teria a função de:

abrir e articular um espaço suficientemente vasto em que todas as músicas presentes no mundo contemporâneo e na consciência coletiva pudessem encontrar um lugar, se reencontrar, se confrontar, dialogar, se casar, se cruzar e portanto – resistindo a um nivelamento geral e preservando ao contrário suas propriedades distintivas – produzir mesmo uma espécie de super ou metalinguagem englobando-as todas (assim como seus múltiplos cruzamentos) e onde elas pudessem aparecer como subsistemas comunicantes. (POUSSEUR *apud* DE BONIS, 2014. p.73)

Este projeto é alimentado por uma visão político-filosófica deliberadamente utopista, que remete aos grandes projetos modernistas nos quais a racionalidade atua em função da libertação humana – o projeto urbanístico de arquitetos como Le Corbusier, a crença na industrialização de movimentos como *Bauhaus* e *De Stijl*, a arte revolucionária almejada pelos construtivistas russos. Na concepção de Pousseur, a música sempre se liga a aspectos mais amplos da sociedade, ela é “não apenas um espelho (...) mas também uma das ferramentas pelas quais toda sociedade forja sua identidade, articula sua concepção do mundo” (POUSSEUR *apud* DE BONIS, 2014, p. 17). Assim, em seu universalismo musical – especialmente no de *Paysages Planétaires*, construída a partir de músicas das mais variadas sociedades – está implícita a ideia de uma sociedade onde os povos coexistem tal qual os diferentes sistemas musicais que ela coloca em inter-relação.

Inicialmente, a maneira como esta coexistência se dá é através da busca de um sistema que, por mais múltiplo e capaz de absorver outros sistemas, é ainda uma espécie de instância central, fundada numa ideologia particular e que opera através de meios particulares. Este sistema começa a ser teoricamente esboçado em ensaios como *A questão da “ordem” na música nova* (1963), se desenvolve em *Por uma periodicidade generalizada* (1965) e alcança

20 Além disso, a passagem se refere a uma conversa entre Pousseur e Stockhausen acontecida na década de 1960, quando este último compunha *Hymnen* e Pousseur iniciava *Votre Faust*, indicando que estas preocupações já estavam presentes neste período.

uma solução madura em *Apoteose de Rameau* (1968) – paralelamente, ou precedendo os textos, estão as realizações musicais do autor. A busca pela totalidade – pelo integral –, tal qual foi experimentada no serialismo da década de 1950, continua sendo um aspecto importante para Pousseur. Da mesma maneira, a ideia de uma vanguarda continua implícita em seu pensamento – e junto com ela, a missão pedagógica do artista e a dimensão transformadora da arte no âmbito social. Há uma forte continuidade com o projeto modernista, que parece se ampliar e se complexificar, mas sem romper com seus princípios fundamentais.

Entretanto, sendo uma obra realizada através de meios eletroacústicos e com materiais pré-gravados, *Paysages Planétaires* não funciona a partir de um sistema ou metodologia prescritiva, possuindo momentos nos quais o material original atua quase por si só, sem maiores elaborações, de forma oposta ao tipo de depuração feito nas primeiras obras seriais ou às elaborações obtidas em obras como *Votre Faust* através de técnicas para transformar o material (como a técnica de *redes harmônicas*). Embora em outros momentos o material seja bastante transformado por meio de processamentos digitais, além do próprio processo de montagem e sobreposição, estas transformações não se reportam a um conjunto de processos pré-definidos pelo compositor – não são, nesse sentido, elaborações sistemáticas como as feitas no período serial. Isto a aproxima de abordagens como a da música concreta e de experiências pós-modernistas.

Para entender suas particularidades em relação a este aspecto, é interessante observar como o próprio compositor apresentava a obra. Uma primeira informação relevante sobre cada uma das 16 “paisagens” (e da faixa introdutória) é o título. Constituídos por expressões ambíguas, palavras-valise ou trocadilhos, os títulos nos dão uma primeira ideia de qual a origem dos sons de cada peça. Além deles, Pousseur fornece, no encarte, um pequeno comentário sobre cada peça, indicando as suas fontes culturais e “atmosféricas”, além de esboçar os seus traços formais mais gerais. Vale a pena transcrevê-los na íntegra aqui:

CARILLON BRABANÇON: Antiga canção do sineiro de Nivelles.

LABRA D'OR: Vento e os respingos de fontes de neve derretendo. Alguns grupos Inuíte.

OCÉAN PAPOUINDIEN: Sobre um tapete de texturas variadas, cantores papuanos invocam totens animais, seguidos de músicas entrelaçadas da Somália, do Kerala (teatro Khatakali) e de Madagascar.

PACIFIC SANDWICH: O oceano com alguns de seus habitantes: gaivotas e baleias que estão todas ao redor de uma cidade onde as notas de uma guitarra havaiana, deformadas pelas ondas, são ouvidas.

GAMELANG CELTIBÈRE: De início, uma paisagem industrial com gaitas de fole escocesas, jigs irlandeses e cantos religiosos da Andaluzia. Depois, florestas indonésias envolvem diferentes grupos musicais: um cantor com diversos instrumentos, Anklung, didjeridoo do norte australiano, mais tarde um gamelão – quando, em um tremor final do carrossel, todas as fontes se misturam – é introduzido por violões portugueses.

ÉTATS ZUNI: Tráfego urbano e rodoviário, fogo e pulsação de memórias negras. Um pregador em sua congregação, um pouco de inesquecível jazz, uma tribo de índios das planícies, o todo se acalmando e se dissolvendo em nossa “Couleurs Croisées”, que poderia evocar uma orquestra sinfônica da Nova Inglaterra.

MÉLATLANTIDE: Carregadas por fundos variados e apropriados, músicas da Europa (o campo francês, Suíça, Bulgária, Córsega, brilhantes violinos alemães) passam pouco a pouco em um movimento de zigue-zague para recordar a América ouvida precedentemente, mas também de seus índios do sudoeste, até distantes cantos melanésios, sempre misturados com alguns didjeridoos.

CASPERTIZIENNE ANTILLAISE: Entre o vento e os pássaros, as profundas palhetas da Guiana, uma flauta da América Central, um coro caucasiano através de espessas brumas, enquadrada pelas distorções de danças cubanas e, do outro lado, retalhos de violas de Fergana, a busca hertziana de estações vindas de todos os horizontes: entre elas distingue-se um baixo russo (Boris?) acompanhado de balalaicas. Uma orquestra turquemena é de alguma maneira um pouco perturbada por percepções ornitológicas que são interrompidas por uma última volta no controle do rádio.

CARAÏBES OURALOCÉANIENNES: Instrumentos de corda da Ásia central desenvolvem amplos polirritmos aos quais logo associam-se sopros, cujo crescendo trará de volta os coros circassianos em cânones a múltiplas vozes. Uma viagem para as ilhas onde fitas de aço cercam cantores de diferentes áreas da América Central. Novamente o oceano, com seus navios, aviões que o sobrevoam, e eis aqui outras ilhas no fim do mundo, Tuvalu, Fiji, Tonga; todos estes ecos se associam finalmente em um grande turbilhão que fecha uma canção de ninar quirguistanesa de tirar o fôlego.

MONGOLIE TROPICALE: As impressionantes injunções percussivas de um grande tetraz abrirão, pontuarão e fecharão esta paisagem, onde diferentes músicas africanas vão se superpor a um exercício vocal Tonga. O trem nos traz para marimbas Mexicanas e músicos mariachi, e lembramo-nos que a Ilha de Páscoa está mais ou menos na mesma longitude. Mas cantos mongóis nos levam para o Norte depois de diversas recordações de regiões já cruzadas, e permitem que o pássaro arauto se despeça de nós.

CHAMANES SAHÉLIENS: Sobre o fundo de uma cidade inicialmente animada mas que rapidamente se torna fantasmática, surgem

impressionantes recitações corânicas senegalesas combinadas. Pássaros e sapos do pântano escutam ressoar o lento tambor do homem que habita o transe, junto com clarões ressonantes que a eletrônica faz resplandecer e cintilar. Depois de algumas recordações de percussões africanas e de gritos das estepes, a recitação obsessiva toma todo o campo, e persiste.

ANDES AFRO-NIPPONES: Lançada por um avião, uma acumulação progressiva de amostras da África Central, na qual trompas que vão se fundir com seus análogos siberianos, trazendo junto diversos flashes japoneses: shakuhachi, teatro kabuki, canções com biwa. Tendo um pântano como fundo, diversas canções de ninar, tanto Ainu quanto do Equador (curiosamente apresentando os mesmos rolamentos bucais), interrompidas por outros cantos da América Latina, dão lugar momentaneamente a um coro urbano da Argentina, antes de um bando de araras trazer de volta, invertida e em movimento decrescente, a acumulação do início, na qual alguns ecos a mais estão incluídos.

ÉTHIOPIE BRÉSILIENNE: Uma procissão copta, surge de nossa “Lençons d’Enfer” (homenagem a Rimbaud) e sua reaparição em uma grande “Paraboles-Mix” de Colônia (ligada ao livro PARABELN UND SPIRALEN), emana sobre o som de flautas, canções de ninar e de danças cujas origens percorrem toda a extensão dos Andes, e no meio das quais o Carnaval do Rio vai brevemente irromper, até que o canto de um diácono copta, envolto como ele, responderá de longe à liturgia inicial e concluirá a cerimônia.

DALLAGE ARABESQUE: Sobre o obstinado de uma harpa eólica gigante de bronze, vozes libanesas e do norte da Índia, uma flauta egípcia, alaúdes iranianos e turcos respondem uns aos outros como se separados por áreas desertas. A isso são adicionadas outras miragens que ritmam um tambor cerimonial sufi. (Esta foi a primeira paisagem realizada)

ALASKAMAZONIE: Uma vez mais o mar, mas agora com torres de perfuração mecânicas ou selvagens explorações florestais, transportando em seu movimento os jogos vocais e risos dos esquimós, os cantos aéreos dos índios do Xingu (um afluente do Amazonas), o canto artificialmente desenvolvido e tornado polifônico de uma índia do sul do Alasca, e mesmo novamente o carnaval (ou isto é candomblé?), desta vez na Bahia.

CANADACATHAY: Introduzidos por um arpejo de harpa chinesa, que será ouvida novamente no fim da peça, nós passamos por um momento diante de índios do sul do Canadá. Mas muito rapidamente nós somos transportados para o Império do Meio para uma breve visita onde cenas de rua, barcos de rios e mercados se alternam. Um memorável episódio na Ópera de Pequim e mais uma vez outras ruas com seus sinais e o canto da multidão, antes que a estrada de ferro em sentido inverso nos faça atravessar a calota polar com suas neves e vozes inuítes.

VIETNAMÍBIA: Pássaros e sapos modulados pelo tambor do xamã circundam, em seu concerto, danças da África meridional, que se acalmarão pouco a pouco até se confundirem, graças à magia de uma flauta do Laos, com a profunda salmodia de monges coreanos, a qual será seguida por um

pacífico órgão de boca, que introduz uma lenta e longa procissão funerária, pontuada por gongos quase irreais (litofones?), à qual se junta finalmente um excepcional solista alado (haverão outros ao longo desta viagem): um “Cosyphe de Ruppel”, que nos revela a noite transcósmica. (POUSSEUR, 2004, n.p.)²¹

Pousseur faz ainda um comentário final no qual explica que os títulos não correspondem exatamente à origem de todos os materiais de cada peça, sendo, em alguns casos, o âmbito geográfico da peça mais amplo do que o título sugere: em *Alaskamazonie*, por exemplo, há sons vindos também da Bahia, não apenas da Amazônia; em *Vietnamíbia*, há sons de todo o sudeste asiático, não apenas do Vietnã. Assim, não há nenhuma pretensão de exatidão científica, mas, pelo contrário, trata-se de um trabalho “resolutamente onírico”, nas palavras de Pousseur (2004, n.p.). Com isso, temos as indicações gerais para conduzir uma escuta da obra.

Estes comentários nos dão também uma ideia de como Pousseur enxergava este trabalho específico, como ele pretendia que estas paisagens fossem ouvidas. A este respeito, é especialmente importante o que ele diz no final de seu comentário, ao apontar que *Paysages* é uma homenagem à

capacidade universal de cruzamento e mestiçagem da espécie humana e, mais amplamente, da Natureza, cujos efeitos não são de nivelamento uniformizante, mas, pelo contrário, uma perpétua geração de identidades e de novos indivíduos, inesperados, deleitáveis e portadores de esperança²². (POUSSEUR, 2004, n.p.)

Esta posição é muito semelhante àquela expressa em *Composer (avec) des identités culturelles*, mencionada acima, ao se referir a um cruzamento (palavra utilizada nas duas passagens) universal, mas que não resulta em nivelamento e sim em um espaço de convivência entre múltiplas particularidades. A posição resolutamente utopista (e portanto ligada à noção de modernidade e de vanguarda) de Pousseur se revela aqui também através da palavra *espérance*, que segundo Menezes – numa nota crítica em *A questão da “ordem” na música nova* (POUSSEUR, 2009a, p. 110), onde a mesma palavra é utilizada – é,

21 Tradução nossa.

22 ...à l'universelle capacité de croisement et de métissage de l'espèce humaine et plus généralement de la Nature, dont les effets ne sont pas un nivellement uniformisant, mais bien une perpétuelle génération d'identités et de caractères nouveaux, inattendus, délectables et porteurs d'espérance.

possivelmente, uma referência sutil ao *princípio da esperança*, do filósofo Ernst Bloch, mencionado por Pousseur em diversas ocasiões.

O universalismo de *Paysages Planétaires* tem, assim, resquícios de um pensamento modernista que busca pela totalidade, que se projeta para o futuro ao mesmo tempo em que absorve do pós-modernismo a multiplicidade tanto geográfica quanto temporal, a convivência de múltiplos sistemas (musicais, e, por extensão, sociais) que mantém sua identidade particular e a flexibilidade quanto aos referenciais teóricos e metodológicos. Nos capítulos seguintes discutiremos os limites deste ideal, tanto do ponto de vista dos discursos que o fundamentam (capítulo 3) quanto do cenário social do meio musical de Pousseur (capítulo 4).

3 DAS REDES HARMÔNICAS AO PROCESSAMENTO DIGITAL: A BUSCA POR UM ESPAÇO TOTAL EM *PAYSAGES PLANÉTAIRES*

3.1 SERIALISMO, RACIONALISMO E UNIVERSALISMO

Já comentamos anteriormente sobre alguns aspectos gerais do pensamento modernista no que concerne à sua relação com a ciência, o teoreticismo e o formalismo. Abordaremos agora o caso específico de Pousseur, fazendo antes um breve comentário sobre o serialismo integral.

A atitude dos compositores pós-webernianos era mais ou menos a seguinte: assegurar a máxima coerência da música através de um conjunto específico de procedimentos aplicados a diversos parâmetros do som, geralmente evitando regularidades, simetrias ou qualquer elemento pregnante, facilmente identificável pela escuta. A coerência numérica, a criação através de um método prescritivo e especulativo, passou a ter certa autonomia em relação ao resultado perceptivo. Ou seja, uma obra musical passou a poder ser justificável por sua lógica subjacente, mesmo quando não é possível deduzir esta lógica apenas através da percepção (não quero dizer com isso que estes compositores ignorassem a importância da escuta em sua atividade criativa, mas que abriram essa possibilidade). Tal lógica era frequentemente derivada de ciências como a matemática, estatística, teoria da informação e linguística (BORN, 1995, p. 51). Se até o romantismo tardio, e em certas correntes modernistas (Bartók e Stravinsky, por exemplo), a coerência harmônica era proporcionada pelas funções do sistema tonal (entendidas aqui em sentido amplo) – funções estas fortemente sustentadas por tendências do aparato perceptivo e pela construção histórica –, a partir das primeiras obras seriais o que assegurava a coerência harmônica não era mais do que o próprio projeto da obra (a manipulação da série segundo certos critérios escolhidos pelo compositor), mesmo que, para um ouvinte comum, ela não pudesse ser conscientemente percebida – e, como vimos acima, esta coerência era conseguida principalmente pela neutralização das funções harmônicas, mais do que por seu uso positivo, como argumenta Pousseur em seus ensaios, explicando este contexto da seguinte maneira:

O trabalho estrutural, do qual, as técnicas seriais tradicionais (permutações, etc.) nos dão o exemplo mais notório, produz-se sobre um plano extremamente abstrato, em que se estabelecem relações a um coeficiente de intelectualidade muito elevado, ao mesmo tempo em que o resultado

perceptivo se situa, ao contrário, no plano mais concreto possível, no qual as alturas quase nada mais são que um aspecto entre muitos do timbre, da materialidade mais imediata do som. (POUSSEUR, 2009a, p. 173)

Este pressuposto foi levado às últimas consequências pelo próprio Pousseur, além de Boulez, Stockhausen, Milton Babbitt, entre outros, nas primeiras obras do serialismo integral, inaugurando um momento que poderia ser chamado de científico (ou cientificista, ou ainda, cientístico) na música, ainda mais se considerarmos que a tendência da ciência também foi a de avançar no sentido de tornar-se tão mais incompreensível quanto mais se tornava rigorosamente calculada – como argumenta Vilém Flusser em sua obra *O universo das imagens técnicas* (FLUSSER, 2008, p. 17). É verdade que este afastamento entre projeto e resultado não durou muito, pois os próprios exploradores do primeiro serialismo logo se voltaram novamente para o dado fenomenológico, como já comentamos anteriormente. Mas aquele primeiro momento deixou uma marca importante em suas obras posteriores e em grande parte da música de concerto contemporânea, não apenas de herança diretamente serial.

Cada compositor, neste contexto, tinha uma relação particular com a ciência, indo de um cientificismo evidente em alguns dos textos de Stockhausen²³, passando pela preocupação tecnológica demonstrada por Boulez (já presente em textos da década de 1950, mas que se fará mais evidente com a fundação do IRCAM em 1977), enquanto Nono era crítico ao cientificismo, chegando a realizar uma palestra sobre o assunto em Darmstadt em 1959 (IDDON, 2013, pp. 256 – 258). Havia sempre, entretanto, uma defesa da racionalidade, que se contrapunha, por exemplo, ao irracionalismo de John Cage ou de Giacinto Scelsi. O serialismo, afinal, surgira sob forte influência do estruturalismo (MENEZES, 2002, p. 299) e este, por sua vez, tinha como uma de suas principais características o desenvolvimento de uma maior rigorosidade nas ciências sociais, a pretensão de um método objetivo e científico de análise da realidade social (COUTINHO, 1972, p. 77), baseado nos desenvolvimentos da linguística, a partir de Saussure, no início do século XX. Assim, Lévi-Strauss afirmará, em 1945:

No conjunto das ciências sociais, ao qual ela indiscutivelmente pertence, a linguística ocupa um lugar excepcional: não é uma ciência social como as outras mas aquela que, de longe, realizou os maiores progressos; é certamente a única que pode *reivindicar o nome de ciência* e que conseguiu ao mesmo tempo formular um método positivo e conhecer a natureza dos fatos que lhe cabe analisar. Dessa situação privilegiada decorrem certas

23 Como aponta Backus (1962), analisando o uso de terminologia científica na revista *Die Reihe* em seus quatro primeiros volumes.

obrigações: a linguística verá com frequência pesquisadores de disciplinas vizinhas, mas diferentes, inspirar-se em seu exemplo e tentar seguir seus passos. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 43 – grifo nosso)

Assim, há no estruturalismo a reivindicação do estatuto científico de disciplinas como a antropologia e a linguística, que será feita depois também pela musicologia (por exemplo por NATTIEZ, 1973, p. 64) e que influenciou o campo da composição. Esta influência nos dá pistas sobre os valores que alimentavam a música serial e que conduziram alguns compositores a uma busca pelo universal. As ideologias científicistas surgidas no iluminismo mas ainda presentes durante o século XX carregam a ideia (embora ela seja levada às últimas consequências apenas na ficção²⁴) de que um dia seria possível compreender a natureza em sua totalidade, prever todos os fenômenos e ter controle sobre eles. Em outras palavras, a ideia de que “todos os problemas – incluindo problemas distintamente humanos – são problemas meramente tecnológicos” (WILLIANS, 2015, p. 2). Esta noção é transportada para a música como a possibilidade de compreender, através dos métodos seriais, qualquer música de qualquer cultura e a esperança de poder manipulá-las através do cálculo e do domínio acústico sobre o som, levando Stockhausen (1968) a afirmar que “o próximo estágio [da música] é simplesmente o esforço por uma real integração – algo como uma música universal...”²⁵ (STOCKHAUSEN *apud* KOHL, 2002, p. 95) e Pousseur a sugerir em *A questão da “ordem” na música nova*:

Eu mesmo apostaria de bom grado que a próxima evolução irá numa tal direção, qual seja: a direção na qual todos os tipos de expressão musical conhecidos até hoje se tornarão novamente utilizáveis (juntamente com outros tipos totalmente desconhecidos e remetendo então com frequência a outros domínios da nossa experiência auditiva). A única condição que me parece indispensável respeitar é que nenhum desses elementos predomine sobre os outros e que continue a ser aplicado, no nível em que se articulam as relações momentaneamente significativas, o princípio weberiano da relatividade, daquilo que chamei anteriormente de distribuição ou “multipolaridade”. Convenientemente dispostos e “generalizados”, agora de um modo totalmente diferente, os métodos seriais permanecem sem dúvida ainda os melhores meios para esses fins. (POUSSEUR, 2009a, p. 109)

24 Um personagem icônico que representa isto na literatura é Fausto. Foucault (2010) identifica na figura de Fausto a transição do “saber de espiritualidade” para o “saber de conhecimento”, o que significa exatamente passar de um tipo de razão mais amplo e que envolve uma transformação integral do sujeito, para a razão cartesiana, baseada na análise. De certa forma, em termos weberianos, isto representa a passagem de uma sociedade “encantada” para uma sociedade “racional”, na qual as diferentes dimensões da vida social não se misturam. Este desejo do conhecimento total representado por Fausto e pelo saber científico, de alguma forma se espelha na obra de Pousseur e Michel Butour, *Votre Faust*, cuja própria forma citacional aspira a uma totalidade da história musical ocidental.

25 *The next stage is simply to strive for a real integration – something like a universal music...*

Assim, os métodos seriais aparecem como uma espécie de laboratório onde é possível não apenas sintetizar novas substâncias musicais dentro da própria tradição europeia, mas também dissecar e decompor fenômenos musicais ou sonoros complexos e os mais diversos possíveis para recombiná-los em novas composições – inclusive as músicas de outras culturas. A lógica analítica, que busca reduzir os objetos aos seus componentes mínimos é também uma lógica totalizante: o som liberto da percepção mais imediata e da sedimentação cultural seria finalmente compreendido através de parâmetros objetivos (desde o nível dos parâmetros isolados como frequência, duração e intensidade, que geram cada som, até as categorias formais mais amplas), o que levaria finalmente à possibilidade da apreciação de qualquer música. Assim, há um “elo entre formalismo, estruturalismo, cientificismo e vanguarda” (NASCIMENTO, 2011, p. 84) que constitui a abordagem musical do serialismo modernista e que se refletirá na maneira como Pousseur aborda as músicas não-ocidentais, incluindo suas técnicas de *permutação serial cíclica e redes harmônicas*²⁶.

3.2 O PÓS-SERIALISMO DE POUSSEUR E A BUSCA POR UM SISTEMA TOTAL

No ensaio *Apoteose de Rameau*, publicado em 1968, Pousseur (2009a, p. 171 – 254) se posiciona em prol de uma retomada da harmonia em sua música e na de seus companheiros. Esta retomada envolve uma crítica à influência estruturalista que mencionamos acima, ao mesmo tempo em que significa um passo adiante na busca por uma integração de linguagens musicais diversas, de distintos períodos históricos ou localizações geográficas, realizando-se de tal forma que expressa, mais uma vez, tanto as rupturas quanto as continuidades com o racionalismo presente na música serial.

Neste ensaio, Pousseur descreve passo a passo a sua trajetória na criação de um sistema abrangente ao longo da década de 1960 e apresenta duas técnicas harmônicas utilizadas em suas obras: a permutação serial cíclica e as redes harmônicas. Resumiremos estas duas técnicas, tendo em vista principalmente sua capacidade de integração e transformação de elementos musicais pertencentes a músicas não-ocidentais para que, partindo dos pontos levantados anteriormente sobre o discurso de Pousseur, possamos analisar a visão de mundo implicada nestas técnicas.

²⁶ Utilizamos os termos tais como traduzidos na publicação em português (POUSSEUR, 2009a). No original eles aparecem apenas como *cycles* e *réseaux*.

3.2.1 Permutação serial cíclica e outras estratégias em *Votre Faust*

A técnica da permutação serial cíclica consiste na transposição recorrente de alguns elementos de uma dada série de notas a um intervalo fixo, enquanto outros elementos da série permanecem iguais. Ao se completar um ciclo, as notas transpostas retornam à sua posição inicial. O resultado é uma progressiva transformação da série e de seu caráter intervalar mas mantendo, no entanto, um parentesco com a série original. Isto permite, por exemplo, a transformação de uma série dodecafônica numa escala hexatônica, passando por diversos graus intermediários que asseguram a coerência e direcionalidade da transformação.

Em seu ensaio, Pousseur utiliza como exemplo a inversão da série dodecafônica da *Segunda Cantata Op. 31* (1941 – 43) de Webern²⁷ (Fig. 1):



Figura 1: Série dodecafônica. Fonte: POUSSEUR (2009a, p. 205)

Pode-se escolher, nesta série, algumas notas que passarão pelo processo de transposição, enquanto outras permanecerão fixas – o critério para determinar quantas e quais notas serão transpostas depende da intenção do compositor, assim como qual será o intervalo utilizado. Em nosso exemplo (adaptado de MENEZES, 2002, p. 307), aplicaremos a transposição de quarta às notas *si, ré, lá, mi, sol e fá#* (elementos 3, 5, 6, 9, 11 e 12 da série). Esta transposição se repete até que retornemos às notas originais – cada uma, portanto, percorrerá o total cromático através de um ciclo de quartas, totalizando doze permutações da série. A cada permutação, a série adquirirá uma nova nota repetida, até que na sexta permutação (sem contar a forma original da série) haverá um conjunto de apenas seis notas que aparecem duas vezes cada ao longo da série. A partir das permutações seguintes, as notas excluídas são reintroduzidas até a série retornar ao seu estado inicial (Fig. 2).

²⁷ Cf. MENEZES, 2002, p. 306.

notas estáticas notas móveis

Série Original

Permutação I

Permutação II

Permutação III

Permutação IV

Permutação V

Permutação VI

Permutação VII

Permutação VIII

Permutação IX

Permutação X

Permutação XI

Permutação XII (Série Original)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

dodecafonismo

hexatonismo

dodecafonismo

- - notas que não se repetem
- - notas que se repetem
- ⊖ - notas excluídas
- ◆ - notas reintroduzidas

Figura 2: Permutação serial cíclica. Adaptado de Menezes (2002, p. 307)

Pousseur, então, generaliza este método através de um procedimento no qual utiliza dois ciclos de quintas e os dispõe na forma de dois círculos concêntricos (Fig. 3). Ao girar um dos círculos enquanto o outro permanece fixo, obtém-se um tipo de permutação semelhante ao anterior, porém desta vez não há uma série e sim padrões de intervalos que se repetem no interior de cada permutação, mas se modificam de uma permutação para outra. Assim, se girarmos os círculos de tal forma que a nota dó, no círculo externo, corresponda à nota sol no círculo interno, teremos um padrão de quintas e uníssonos; se deslocarmos o círculo externo uma posição em sentido horário, teremos um padrão de segundas e quartas; deslocando mais uma posição, teremos terça menor e segunda maior; e assim sucessivamente.

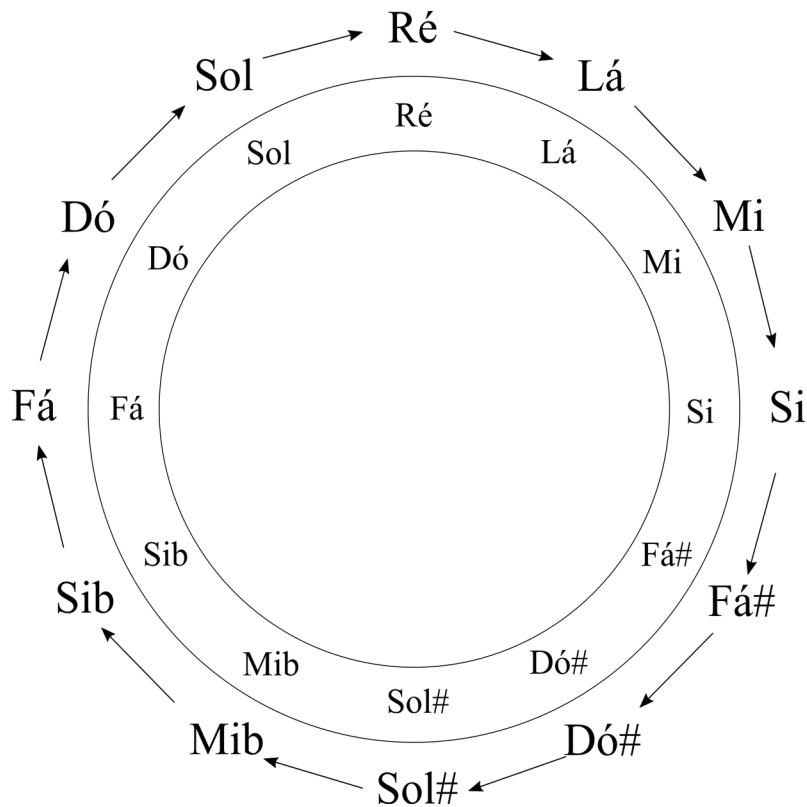


Figura 3: Adaptado de Pousseur (2009a, p. 209)

Cada deslocamento do círculo pode ser considerado uma permutação. Assim como no caso anterior, esse deslocamento ocorre em doze etapas, partindo de um estado inicial, no qual as notas repetidas estão mais próximas, chegando no ponto máximo na sexta permutação, na qual não há repetição de notas antes de se completar a escala cromática, e retornando aos intervalos iniciais a partir daí (Fig. 4).

The image displays a musical score with eight numbered staves (1-8) and a piano part. Each staff contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests, illustrating a serial technique. The piano part is indicated by a downward arrow and the word 'Piano'.

Figura 4: Adaptado de Pousseur (2009a, p. 210)

Por último, Pousseur coordena esta técnica com a técnica de grupos, já desenvolvida num momento anterior da música serial. Para isto, ele desenvolve uma série de intervalos que serve como uma geradora de grupos. Cada intervalo é preenchido com uma das permutações feitas com os círculos concêntricos e as notas que constituem a série de intervalos são notas-pivô ou notas geradoras, que conectam os diferentes grupos. Cada um desses grupos construídos entre notas geradoras, portanto, possuirá um caráter harmônico particular, de acordo com a lógica intervalar que o engendra, podendo ir do mais cromático ao mais diatônico. Com isto, obtém-se “uma sequência de grupos logicamente – e também sensivelmente – religados entre si, mas cuja evolução harmônica será ao mesmo tempo eficaz, perceptível e perfeitamente controlada” (POUSSEUR, 2009a, p. 211).

Ao coordenar este conjunto de técnicas aqui apresentados, Pousseur pretendia conseguir chegar a um “método que permitisse transformar pouco a pouco (e de maneira regrada) Webern em Monteverdi, ou o inverso” (POUSSEUR, 2009a, p. 203), ou seja, realizar uma metódica e controlada conjunção de diferentes sistemas musicais. Estes métodos são

utilizados em diferentes obras compostas ao longo da década de 1960. Uma delas é *Prologue dans le ciel* (1963), primeira peça instrumental de *Votre Faust*, executada logo depois do texto de abertura. Nela, Pousseur utiliza o procedimento de “notas geradoras” descrito acima para concatenar nove séries diferentes: (1) a de *Chants Sacrés* (1951), do próprio Pousseur; (2) uma série de *Zeitmasze* (1955 – 56), de Stockhausen; (3) a do primeiro livro das *Sctstructures* (1952), de Boulez; (4) a da *Segunda Cantata Op. 31* (1941 – 43) de Webern; (5, 6 e 7) três transformações desta série de Webern, utilizando a permutação serial cíclica, indo até o caso mais diatônico; (8) uma série do *Canticum Sacrum* (1955) de Stravinsky; e (9) a série do *Trio de Cordas Op. 45* (1947) de Schoenberg (Fig. 5).²⁸ Com isto, a peça se desenvolve indo de um forte cromatismo, na primeira série até o diatonismo da terceira série permutada de Webern e retornando ao cromatismo da série de Schoenberg.

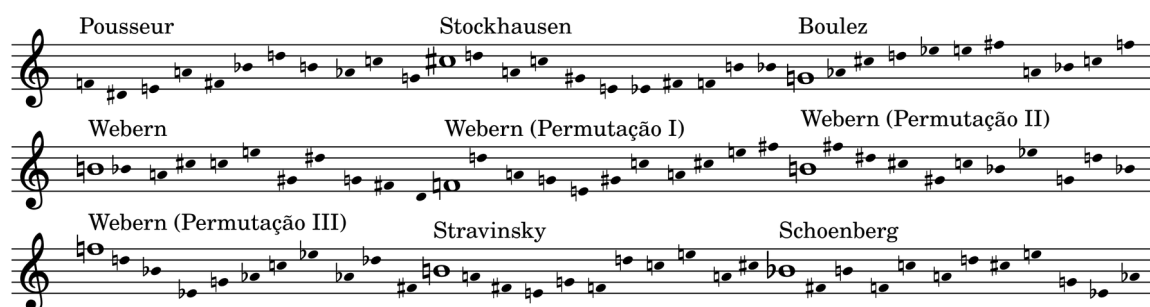


Figura 5: Séries e notas geradoras utilizadas em "Prologue dans le ciel". Adaptado de Decroupet (1989, p. 88)

Estas são apenas algumas das estratégias utilizadas por Pousseur nas peças que compõem *Votre Faust* ou que são derivadas desta. Outro exemplo descrito em seu ensaio é *Miroir de Votre Faust* (1964 – 65) para piano. Em seu primeiro movimento, *Le Tarot d'Henri*, Pousseur faz uso da “obra aberta”, criando uma partitura que pode ser lida de diferentes maneiras pelo intérprete, através de “janelas” que conectam suas várias páginas. As páginas são caracterizadas por tipos harmônicos e critérios particulares de dissonância, registro e agrupamentos. Ao passar de uma janela para outra, o intérprete produz uma espécie de caleidoscópio harmônico, cuja unidade é obtida exatamente pelo seu modo de articulação “constelado” – uma expansão do pontilhismo weberniano. Já o segundo movimento, *La Chevauchée fantasique*, é composto por citações literais e pastiches de música do passado, indo de Gluck à música expressionista (DECROUPET, 1989, p. 87).

²⁸ Uma análise detalhada da obra foi realizada por Decroupet (1989).

3.2.2 Redes harmônicas

Uma síntese mais sistemática e exaustiva das experiências esparsas feitas em *Votre Faust* é a técnica das redes harmônicas. Esta técnica tem como fundamento a criação de redes nas quais é possível projetar uma estrutura de intervalos em outra, mudando sua constituição harmônica, mas mantendo os perfis das estruturas originais. Assim, a passagem do cromático ao diatônico, já conseguida anteriormente, ganha uma nova organicidade ao ser sustentada por um tipo de estrutura mais coesa, capaz de trabalhar não apenas com o valor dos intervalos (terça, quinta, oitava), mas também com a sua direção (ascendente ou descendente), ou seja, com o aspecto melódico.

Simplificadamente, a técnica funciona da seguinte maneira: partindo-se de uma nota escolhida como ponto central, a rede é construída em três dimensões, cada uma caracterizada por um dado intervalo em relação à nota central. Por exemplo: Oitava, no eixo vertical; Quinta, no eixo horizontal; e Terça maior, no eixo diagonal. A rede prolonga-se infinitamente, sempre através dos mesmos intervalos: uma oitava a cada passo vertical, uma quinta a cada passo horizontal e uma terça maior a cada passo diagonal, independentemente do sentido do movimento, que pode ser em direção ao agudo ou ao grave. Se elegermos a nota Dó 4 como ponto central, teremos a rede mostrada na Fig. 6.

Traçando diagonais nesta rede, é possível encontrar diversos eixos constituídos por intervalos específicos. Por exemplo, um eixo das terças menores, um eixo dos semitons, etc. Escolhendo-se dois eixos é possível obter planos “obliquos” com cadeias variadas de intervalos. Assim, qualquer par de intervalos pode aparecer na rede, através destes planos.

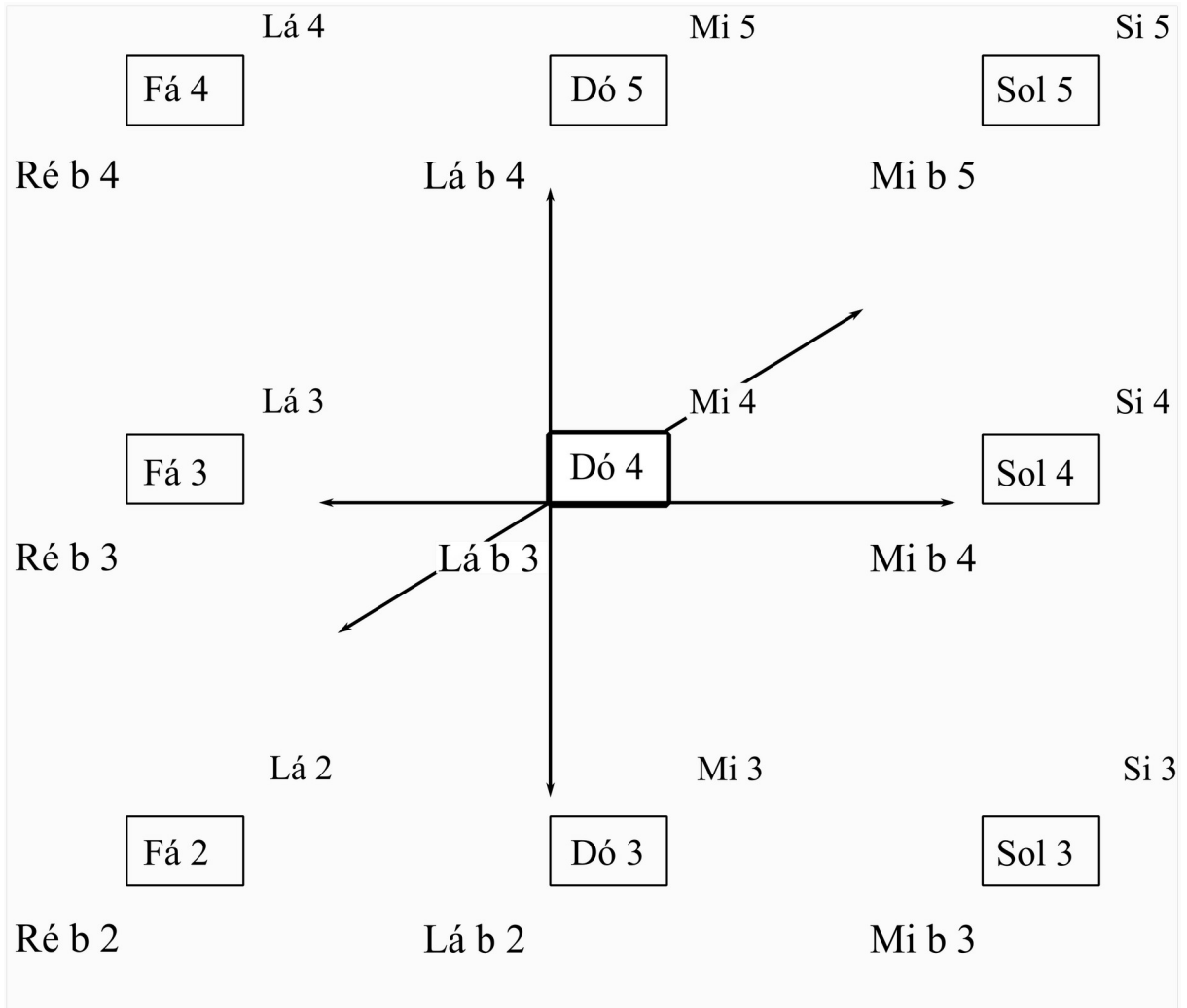


Figura 6: Rede harmônica tridimensional. Eixo vertical: Oitavas; eixo horizontal: Quintas; eixo diagonal: Terças Maiores. Adaptado de Menezes (2002, p. 418)

Outras redes podem ser construídas através de outros intervalos de base que não os de Oitava, Quinta e Terça. Assim, é possível encontrar as posições que um determinado conjunto de notas (como uma melodia ou um acorde) ocupa numa rede e projetá-lo nas posições correspondentes em outra rede. O resultado será uma deformação dos intervalos originais, que manterá, no entanto, o caráter geral do contorno.

Esta é a técnica utilizada por Pousseur em *Couleurs Croisées* (1967). Aqui, ao invés de empregar citações ou materiais vindos de fontes diversas, ele utiliza apenas uma: a canção *We Shall Overcome* (Fig. 7) – hino do movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos – que será projetada em redes harmônicas diversas. Ela é utilizada em sua harmonização mais simples, fornecendo assim um modelo harmônico onde se pode facilmente distinguir as funções harmônicas tonais e também a possibilidade de uma transposição bastante clara e reconhecível nas redes harmônicas, mesmo as mais distorcidas.

We shall o - ver - come___ We shall o - ver - come some day.

O___ deep in myheart, I do be - lieve, Weshall o - vercome some day.

Figura 7: Partitura de "We shall overcome" utilizada por Pousseur para a composição de "Couleurs Croisées". Adaptado de Pousseur (2009a, p. 238)

(a) $8^a \rightarrow 8^a$ (eixo vertical)
 $5^a \rightarrow 5^a$ (eixo horizontal)
 $3^a M \rightarrow 3^a M$ (eixo diagonal)

(b) $8^a \rightarrow 7^a M$
 $5^a \rightarrow 5^a$
 $3^a M \rightarrow 3^a M$

(c) $8^a \rightarrow 8^a$
 $5^a \rightarrow 6^{a..}$
 $3^a M \rightarrow 3^a M$

(d) $8^a \rightarrow 8^a$
 $5^a \rightarrow 5^a$
 $3^a M \rightarrow 4^a$

(e) $8^a \rightarrow 7^a M$
 $5^a \rightarrow 6^a M$
 $3^a M \rightarrow 3^a M$

(f) $8^a \rightarrow 9^a M$
 $5^a \rightarrow 7^a M$
 $3^a M \rightarrow$ Trítono

Figura 8: Redes harmônicas representadas em notação musical. Adaptado de Pousseur (2009a, p. 239)

Uma primeira possibilidade – não utilizada por Pousseur na obra – seria simplesmente realizar uma projeção direta dos intervalos da canção nas redes harmônicas. Para isso, o primeiro passo seria construir as redes, de maneira ainda abstrata, partindo da rede inicial, na qual os eixos são Oitava, Quinta e Terça Maior e substituindo estes eixos, nas redes seguintes, por outros intervalos, obtendo variações harmônicas de uma rede para a outra (Fig. 8 – a letra

a é a representação em notação musical da mesma rede da Fig. 6 e as demais letras são deformações dessa rede). Em seguida, seriam encontradas as posições que as notas da canção ocupam na primeira rede. E por fim, estas mesmas posições seriam utilizadas para definir as notas utilizadas nas demais redes (Fig. 9). Assim, na letra *a* da Figura 9, observamos que as notas permanecem as mesmas da canção original (uma vez que esta é a projeção na rede harmônica inicial); na letra *b* há uma transformação dos intervalos que corresponde à transformação do eixo das Oitavas (que se tornaram Sétimas Maiores) na segunda rede; e assim por diante.

Figura 9: Primeira frase de "We shall overcome" projetada nas redes harmônicas da Fig. 8 Adaptado de Pousseur (2009a, p. 239)

Ao invés de usar esta aplicação simples das redes harmônicas, Pousseur utilizará procedimentos mais complexos em *Couleurs Croisées*, com a intenção de separar o plano harmônico do melódico e obter um maior controle sobre as deformações sofridas por este último. Assim, uma diversidade de métodos foi utilizada: um deles é a simples conservação da melodia original (ou de suas transposições) enquanto os acordes sofrem as transformações produzidas pelas redes. Um segundo método foi uma analogia entre os acordes de Subdominante, Tônica e Dominante produzidos pela escala diatônica e os acordes que corresponderiam a estas posições nas redes harmônicas. Com isto, na Figura 8 *a*, teríamos os acordes da escala de Dó maior: Fá maior, Dó maior e Sol maior. Na rede harmônica da letra *b* teríamos, no registro mais grave, os acordes constituídos pelas notas: *solb*, *sib*, *réb* (correspondente às posições do Fá maior na rede anterior); *réb*, *fá*, *lá* (correspondente ao Dó maior); *lá*, *dó#*, *mi* (correspondente ao Sol maior). Como o eixo das Oitavas tornou-se o eixo

das sétimas nesta rede, os acordes tornam-se outros quando se muda de registro. Através deste método Pousseur estabelece equivalências entre as funções harmônicas tonais e os acordes obtidos através das redes, assim como uma série de possibilidades de transformação melódica. Outros processos são ainda utilizados na peça, como o acréscimo gradual de semitons aos intervalos da melodia e a caracterização harmônica de cada seção através da escolha de redes harmônicas nas quais dois eixos são fixos e um variável em cada seção (POUSSEUR, 2009a, pp. 241 – 246).

Temos, com isso, um breve sumário das possibilidades que as redes harmônicas de Pousseur trazem no sentido de incorporar de maneira sistemática um vasto conjunto de fenômenos harmônicos (acordes, escalas, séries) e de passar de um ambiente para outro (do diatonismo ao cromatismo, por exemplo) de maneira controlada. No final de seu ensaio (POUSSEUR, 2009a, pp. 246 – 253), adquirindo um tom mais especulativo, Pousseur imagina o uso das redes harmônicas com escalas microtonais, baseando-se na escala de 31 tons proposta pelo astrônomo holandês do século XVII, Christian Huyghens e, por fim, alude à possibilidade de se aplicar o mesmo tipo de pensamento a outros domínios que não o harmônico – por exemplo, o ritmo – ampliando o leque de possibilidades.

3.2.3 Reflexões críticas sobre as redes harmônicas

3.2.3.1 Liquefação de critérios e a busca pela generalização

Como já comentamos anteriormente, um dos problemas que a música passa a enfrentar na pós-modernidade é a liquefação dos critérios de validação: em meio a uma pluralidade de referenciais, de estéticas e de narrativas, como evitar uma total indistinção?

Ao tentar ampliar as possibilidades expressivas de sua música com materiais do passado ou da música popular, Pousseur se depara com este mesmo problema. Seria possível se valer destes materiais para fazer uma música que ainda tivesse validade enquanto composição contemporânea? A ideia de “composição contemporânea” aqui está ligada, antes de tudo, à perspectiva de um ambiente musical surgido em Darmstadt que, como vanguarda, rejeitava qualquer neoclassicismo ou populismo. Desta perspectiva, a incorporação destes materiais poderia significar uma perda de critérios, um retorno a um nível já superado da linguagem musical – esta é a crítica realizada por Boulez quando, numa mesa redonda de 1963, pergunta para Pousseur sobre como ele evitará “o disparate entre uma reintegração e

uma realização” (CHENARD; NATTIEZ, 2005, p. 33). Daí o cuidado de Pousseur em criar técnicas como a permutação serial cíclica e as redes harmônicas, para que esta incorporação se desse com critérios rigorosos e não resultasse, por um lado, num retorno nostálgico a linguagens do passado, nem, por outro, na simples “introdução de citações em minha composição unicamente como *corpos estranhos*”, na fala do próprio Pousseur (2009a, p. 193). O caminho escolhido, no entanto, também apresenta problemas com os quais o compositor teve de lidar.

Embora realize uma crítica ao pensamento estruturalista do serialismo da década de 1950 – privilegiando, por exemplo, o aspecto fenomenológico da escuta, o resultado perceptivo, ao invés da construção prioritariamente abstrata –, ele não abandona completamente o cientificismo, como é possível perceber pelo recurso à análise combinatória, pela complexidade da linguagem (uso de operações matemáticas, analogias entre linguagem musical e fenômenos acústicos) e, principalmente, pela primazia do controle e da predeterminação como critérios de valoração essenciais. Este último item fica claro num trecho próximo ao final de *Apoteose de Rameau*, no qual Pousseur comenta sobre o que pretendia ao elaborar a técnica das redes harmônicas, refletindo sobre o que foi de fato alcançado e o que ainda estava por desenvolver:

Ainda que esse sistema tenha comportado um bom número de propriedades experimentais e tenha sido organizado de forma a explorar, mesmo um pouco às cegas, regiões ainda mal conhecidas (menos pelo material que por suas relações e funções potenciais), com o intuito de ver (ou ouvir) em seguida “no que isso daria”, observamos que ele já permitiu, combinado com toda a experiência harmônica acumulada anteriormente, uma *previsão* e, conseqüentemente, uma *decisão* incontestavelmente eficaz no que concerne a um conjunto de funções harmônicas bem extenso. Trata-se de um exemplo suplementar da interferência dialética entre um trabalho combinatório, entre um método “serial” no sentido mais geral da palavra, e um conhecimento empírico das propriedades vivas do material. (POUSSEUR, 2009a, p. 246, grifos do autor)

Ao mesmo tempo em que afirma a importância que as explorações empíricas tiveram para ele naquele momento, Pousseur destaca, neste trecho, as palavras *decisão* e *previsão*, evidenciando em seu posicionamento estético o valor dado ao controle sobre o material. É, portanto, a partir da necessidade de controle que a técnica de redes harmônicas é construída e é no controle que Pousseur se fundamenta para evitar a falta de critérios em que poderia incorrer ao reintegrar materiais do passado em sua música.

O dilema colocado para as redes harmônicas poderia, então, ser expressado da seguinte maneira: num extremo haveria o problema de uma total falta de critérios e, em outro, o da aplicação de critérios estritos para uma diversidade não-homogênea de fenômenos. Ambos são extremos que trabalham não com um recorte dos materiais possíveis (como, por exemplo, o repertório limitado de acordes da música tonal) e sim com a virtual totalidade dos fenômenos acústicos: no primeiro, pela aceitação irrestrita e à priori de qualquer material; no segundo, pela purificação essencialista do material, reduzido aos seus componentes mínimos (altura, duração, intensidade e timbre). Exceto por algumas experiências-limite – como *Imaginary Landscape n° 4* de Cage, no primeiro caso e *Structures Ia* de Boulez, no segundo – que se aproximam destes extremos, eles são apenas ideais ou tendências e a maioria das obras se situam em posições que se aproximam mais ou menos de um ou de outro polo, sem, no entanto, excluírem completamente o polo oposto. Pousseur parece buscar uma posição central entre os dois extremos, mantendo critérios rigorosos, mas aceitando também a não-homogeneidade. Parece-nos, porém, que ele se inclina, com as redes harmônicas, muito mais para o extremo representado por Boulez do que por Cage. Isto se mostra, por exemplo, em sua constante busca pela “generalização”, palavra que aparece em diversos de seus ensaios (aparecendo no título de *Por uma periodicidade generalizada*, mas também em *Apoteose de Rameau* e em *A questão da ordem na música nova*) e que denota uma busca, herdada do serialismo integral, pela totalidade e pela preservação da unidade.

3.2.3.2 O conceito de material

Embora seja um termo de uso corrente e haver registros de seu uso na música desde a antiguidade, a noção de material ganhou um sentido específico com a música serial, como argumenta Zagorski (2009). Para o autor, o termo ganhou um significado preciso na obra de Theodor Adorno, tendo sido usado por ele pela primeira vez ainda na década de 1920 e, desde então, desenvolvido até seus escritos finais. Com a publicação de seu livro *Filosofia da nova música* e com a sua participação significativa nos cursos de verão de Darmstadt, o conceito consolidou sua influência na música serial, assim como em outras correntes musicais do período entre os anos 1950 e 1960 – tornando-se importante a ponto de o historiador da música Carl Dahlhaus denominar este momento como uma era do *Materialdenken*, ou seja, uma era na qual o pensamento sobre o material dominava a produção teórica musical (ZAGORSKI, 2009, p. 272).

A noção de material utilizada por Adorno está relacionada à historicidade das práticas musicais e poderia ser definida como “tudo com que o compositor se defronta no presente como algo herdado do passado: esquemas formais, forças instrumentais, fórmulas harmônicas e melódicas, e assim por diante” (WILSON, 2018, p. 3) em oposição a uma ideia de material como algo natural, físico, não-histórico. Para Zagorski (2009, p. 285), muitos compositores interpretaram o conceito adorniano erroneamente na década de 1950, lançando-se numa busca por novos materiais, como se eles estivessem disponíveis na natureza e bastasse encontrá-los e trabalhá-los para passar a compor a linguagem musical, desconsiderando, assim, o seu aspecto fundamentalmente histórico. E, mais do que isso, buscavam negar a história através de materiais que não tivessem sido ainda utilizados no passado, num esforço típico das vanguardas modernistas. Entre os compositores serialistas, isto levou a uma equivalência entre a ideia de material e de parâmetro, tal como utilizada por eles. Falar em material, portanto, significava falar dos parâmetros manipulados na composição (ZAGORSKI, 2009, p. 303).

Os primeiros parâmetros considerados dentro do serialismo foram os de altura, intensidade, duração e timbre, então tidos como os componentes básicos do som. Mas esta noção logo passou a ser aplicada também para elementos mais amplos, como a estruturação global da harmonia, polifonia, tempo e registro. Num texto de 1960, publicado na revista *Die Reihe*, Ligeti faz um breve resumo desta transformação:

Depois de Schoenberg ter encontrado um método baseado em regras para ordenar o atonalismo livre, o princípio serial, que foi primeiramente aplicado apenas à dimensão das alturas, tentou se expandir para a totalidade da forma. Isto conduziu à quantificação discreta de todos os parâmetros, através dos quais tal música se tornou o resultado da sobreposição de arranjos pré-fabricados; conseqüentemente, a estrutura musical assumiu um caráter “pontilhista”. Mas apenas um pouco depois das durações, intensidades e timbres terem sido organizados serialmente, a expansão desse método buscou cobrir categorias mais globais, tais como relações entre [diferentes] registros e densidades, e distribuições de tipos de movimento e estrutura, assim como a proporção de todo o curso da forma. Isto, no entanto, fez surgirem deslizamentos significativos no plano composicional: com o controle serial de categorias formais mais abrangentes, a estruturação dos parâmetros básicos gradualmente se afrouxou; a fixação rígida dos parâmetros se tornou menos importante para o todo composicional. Isto, de novo, mudou o estado da forma consideravelmente: a forma ‘pontilhista’

ampliou-se para uma forma ‘governada-por-campos-estatísticos’.²⁹ (LIGETI apud ZAGORSKI, 2009, p. 275)

Houve, portanto, uma expansão do âmbito do que poderia ser “parametrizável” e, por consequência, uma expansão do material disponível para os compositores. Por exemplo, num ensaio de Pousseur, publicado em 1957, no terceiro volume da revista *Die Reihe*, ele descreve as “dimensões paramétricas” de suas últimas obras como “campos harmônicos”, “registros”, “tipos de comportamento morfológico”, “densidade cronométrica” e “densidade polifônica” (ZAGORSKI, 2009, p. 304). Dez anos depois, quando publica *Apoteose de Rameau* e descreve sua técnica de redes harmônicas, ele, portanto, apenas continua a efetuar esta expansão do material. Vemos, nesta expansão, a ideia de uma direcionalidade histórica, como dirá Zagorski:

Pode-se, portanto, ler o *télos* histórico do serialismo nas noções sempre em expansão de parâmetro e material musical, e a ideia de expansão moldou o fio que une abordagens vastamente diferentes para a composição.³⁰ (ZAGORSKI, 2009, p. 304)

Esta direcionalidade histórica – consagrada pelo termo “tendências do material”, utilizado por Adorno – é frequentemente encarada como um processo não apenas objetivo como também inevitável: o material deveria necessariamente se expandir e a história conduziria a música para as soluções encontradas pelo serialismo e, depois, pelo pós-serialismo de maneira quase automática, restando aos compositores apenas atualizar este processo ou “realizar a música que era demandada pela história” (ZAGORSKI, 2009, p. 280).

29 *After Schoenberg had found a rule-based method for ordering free atonality, the serial principle, which was first applied only to the dimension of pitch, strove for expansion to the totality of form. This led to the discrete quantification of all parameters, through which such music became the result of overlapping prefabricated arrangements; accordingly, musical structure assumed the character of the ‘pointillistic’. But only shortly after durations, intensities and timbres had been serially organized, the expansion of this method sought to cover more global categories, such as relationships between [different] registers and densities, and distributions of types of movement and structure, as well as the proportioning of the entire course of form. This, however, gave rise to significant shifts in compositional planning: with the serial control of more comprehensive formal categories, the structuring of the basic parameters gradually loosened; the rigid fixing of parameters became less important for the compositional whole. This again changed the state of form considerably: ‘pointillistic’ form enlarged to ‘statistic-field-governed’ form.*

30 *One can therefore read the historical telos of serialism in the ever-expanding conceptions of parameter and musical material, and the idea of expansion fashioned the thread that bound together vastly different approaches to composition.*

Esta crença era, no entanto, ao mesmo tempo a expressão das posições estéticas daqueles compositores e um discurso construído para legitimar estas posições. Assim, Zargorski dirá:

as teorias do material neste período (...) expressavam posições estéticas prescritivas e proscritivas, que eram encobertas com conotações éticas e fornecidas como meios para a afirmação da agência. Apelos para as ‘condições’ ou ‘tendências’ do material mascaravam preferências subjetivas com imperativos objetivos e legitimavam decisões composicionais com a autoridade superior de leis a serem observadas e diretivas históricas a serem seguidas³¹. (ZAGORSKI, 2009, p. 272)

Além disso, a “purificação essencialista” que mencionamos anteriormente era assentada na noção de material. O ideal de pureza se expressa, por exemplo, quando Stockhausen defende uma abordagem composicional que gerasse “construções de notas puramente intelectuais” ou quando Ligeti elogia a *Structures Ia* de Boulez falando da “beleza da descoberta de estruturas puras” ou ainda quando o próprio Boulez fala de sua intenção de que esta composição “não fosse desfigurada desde o princípio por corpos estranhos”, ou seja, por resíduos da tradição passada (as três citações estão em ZAGORSKI, 2009, p. 296). As citações dos três compositores manifestam a ideia de um material livre de associações históricas, construído através de critérios objetivos e de um processo de experimentação que se relaciona menos com os elementos estabelecidos dos sistemas já existentes (como o tonalismo) do que com o material em si, considerado em sua existência concreta. Já comentamos que a ideia de um “material em si”, ou seja, sem dimensão histórica, não estava de acordo com o conceito adorniano de material, mas que para os compositores seriais ela se relacionava com a noção de parâmetro. Juntamente com a rejeição ao passado, a adoção do termo “parâmetro” reforça o ideal de pureza serialista, por sua conotação cientificista e sua ligação com a música eletrônica, na qual os parâmetros eram tratados como componentes do som passíveis de serem controlados isoladamente e eram, portanto, “puros” (ZAGORSKI, 2009, pp. 302 – 307).

Assim, pode-se inferir que a noção de material tem um importante papel na maneira como compositores seriais encaram o que é “próprio” e o que é “alheio”, o que é “puro” e o que é “resíduo”. Por terem inicialmente se voltado para os componentes básicos do som, os

³¹ *theories of material in this period (...) expressed prescriptive and proscriptive aesthetic positions, which were shaded with ethical overtones and provided a means for the assertion of agency. Appeals to the ‘conditions’ or ‘tendency’ of material masked subjective preferences with objective imperatives, and legitimized compositional decisions with the higher authority of laws to be obeyed and historical directives to be followed.*

“parâmetros”, “que eram vistos como uma *materia prima* que ocorria naturalmente – materiais crus a partir dos quais um novo mundo poderia ser construído³²” (ZAGORSKI, 2009, p. 305), mais tarde, quando a noção de material foi expandida para outras dimensões, a ideia de matéria-prima se manteve como um pressuposto. Dessa forma, quando Pousseur resolve ampliar seu material para incluir a música do passado, as músicas populares e de outras culturas, estas músicas são encaradas da mesma maneira que os parâmetros de altura, duração ou intensidade: como matéria-prima. Isto significa também que estes materiais são tornados neutros, ou seja, que não carregam mais os significados que possuíam em seus contextos originais (significados associados não apenas ao fenômeno acústico em si, mas a toda a situação que os circunda, além, é claro, de suas transformações ao longo da história). Ainda que, para Pousseur, o aspecto semântico seja afirmado como algo de vital importância, as redes harmônicas parecem ter sido concebidas a partir destes ideais de unidade e purificação construídos ao longo das décadas de 1950 e 1960, resultando numa situação paradoxal na qual o material passa a ser visto como algo que pode ser esvaziado de seus significados e novamente preenchido de acordo com o poder de decisão e previsão conferidos ao compositor graças ao sistema construído.

3.2.3.3 A busca pela totalidade

A busca por algum tipo de totalidade é característica do serialismo integral desde o seu princípio, como é evidente até em seu nome. O caráter desta totalidade, no entanto, se transforma ao longo do tempo, assim como de compositor para compositor. Comparemos, por exemplo, as duas citações a seguir, uma de Stockhausen e outra de Pousseur:

Ordenação de notas significa a *subordinação de notas a um princípio unificador*, que é concebido de antemão. E [isto significa] *consistência* entre o ordenamento dos elementos individuais e o todo [...]. Ordenamentos de notas preexistentes (tais como modos e escalas, temas, motivos, séries, ‘ritmos’, folclorismos, etc.) são [...] inutilizáveis (por que eles já são ordenados segundo suas próprias regras individuais); eles são inutilizáveis para a realização de uma concepção unificada de música, que apenas uma ordenação unificada do material pode criar. (...) Aquilo que é pré-formado

32 *Sound's parameters which were seen as naturally occurring materia prima – raw materials from which a new world could be built.*

não pode ser integrado [*eingeorndnet*] mas apenas arranjado.³³ (STOCKHAUSEN *apud* ZAGORSKI, 2009, p. 297)

No entanto, não creio que isso seja possível, que um tal movimento de virar as costas possa ser comandado por uma simples decisão arbitrária; não pode ser um ato de vontade, momentâneo e racional, mas um ato orgânico que se desenvolve pouco a pouco [...]. Penso ao contrário que é por um movimento de apropriação desse passado, de domínio, controle ou absorção dele, que um movimento adiante pode melhor se realizar. Tomemos Joyce como exemplo: sua obra é nutrida por todo o passado, mas ela projeta mesmo assim luzes sobre regiões desconhecidas. A história parece nos colocar no limiar de um estado de generalização completamente novo. Devemos ser capazes de construir uma linguagem que seja suficientemente geral para reintegrar, entre outras, todas as funções passadas. (POUSSEUR *apud* DE BONIS, 2014, p. 27)

O que chama a atenção, inicialmente, na comparação entre os dois trechos é o contraste entre a recusa de Stockhausen de quaisquer formas preexistentes (escalas, temas, motivos, ritmos, folclorismos, etc.) e a proposta de apropriação destas mesmas formas feita por Pousseur. Mas, apesar deste contraste entre os diferentes posicionamentos, ambos têm em comum a busca pelo total: enquanto Stockhausen defende que uma ordenação total deve ser conseguida através da exclusão de formas preexistentes e da subordinação de todos os elementos de uma composição a um princípio unificador, Pousseur defende que uma totalidade deve ser buscada através da apropriação dos elementos preexistentes e sua integração a um princípio unificador maior. Já foi comentado que, em outros textos, a palavra “generalização” é utilizada com recorrência por Pousseur e, para ele, representa uma expansão da ideia de “integral” no serialismo em direção à sua aplicação na periodicidade, na repetição de parâmetros e na própria matéria-prima (DE BONIS, 2014, p. 27). O que se evidencia com isto é que a posição de Pousseur parece ser construída de forma a não romper com os princípios básicos contidos na citação de Stockhausen³⁴. Pousseur não recusa ideias

33 *Note-ordering means the subordination of notes under a unifying principle, which is conceived beforehand. And: [it means] consistency between the ordering of the individual elements and the whole [...]. Pre-existing note-orderings (such as modes and scales [Tonsysteme], themes, motives, rows, 'rhythms', folklorisms and so forth) are [...] unusable (for these are already ordered in their own individual ways); they are unusable for the realization of a unified conception of music, which only a unified material-ordering can create [...] and which should be newly and uniquely executed in each new work according to the demands of the perfection and ordering of the totality that is, if one recognizes and accepts the necessity of total order. That which is pre-formed cannot be integrated [eingeorndnet] but only arranged.*

34 O próprio Stockhausen, mais tarde, se aproxima da posição de Pousseur quando compõe obras como *Telemusick e Hymnen*.

como a de um princípio unificador, de consistência e de integração – pelo contrário, ele as expande para abranger fenômenos cada vez mais díspares, mas sem nunca abandonar um compromisso com o fundamento destas ideias.

Esta busca por um todo orgânico se relaciona com a noção de material que comentamos acima: o material seria um nível neutro, objetivo e que, portanto, é compartilhado por todos os sistemas musicais. A existência deste nível neutro possibilitaria a criação de um “sistema de sistemas” – como as *redes harmônicas* – uma vez que seja encontrado o princípio unificador que, neste nível neutro, liga os diferentes sistemas. E, embora esta técnica seja usada por Pousseur primariamente sempre dentro da tradição ocidental (unificando linguagens de compositores diferentes, mas essencialmente dentro do âmbito do tonalismo, serialismo ou modalismo), ela não deixa de apontar para a possibilidade de que sistemas não-ocidentais também sejam incluídos nesta totalidade – como é possível observar em diversos trechos dos textos de Pousseur e pela especulação sobre o uso da técnica de redes harmônicas com uma escala microtonal realizada no final de *Apoteose de Rameau*. Esta hipótese é corroborada pelo progressivo afastamento temporal e cultural nos materiais que Pousseur passa a incorporar ao longo do tempo: os primeiros experimentos com as redes harmônicas acontecem em seu próprio círculo, utilizando séries já utilizadas em obras de compositores da sua geração ou de gerações anteriores, em *Prologue dans le ciel* (1963); depois, a música romântica é utilizada em *Miroir de Votre Faust* (1964 – 65); depois, a canção popular estadunidense *We Shall Overcome*, em *Couleurs Croisées* (1967); e o coral do compositor barroco Samuel Scheidt, em *Vue sur les jardins interdits* (1973). Mais tarde, em obras como *At Moonlight*, *Dowland's shadow passes along Gingaku-Ji* (1989), há referências explícitas e sistemáticas a culturas não-ocidentais³⁵.

Assim, *Paysages Planétaires*, com sua multiplicidade étnica, se revela como ponto de chegada de uma tendência à expansão dos materiais para fora da música moderna e ocidental longamente gestada na obra de Pousseur. Esta expansão aponta para uma busca pela totalidade e, portanto, uma crença na universalidade que se sustenta por uma noção de material como algo neutro, influenciada por um pensamento cientificista e tecnicista.

Algumas objeções poderiam ser feitas a esta conclusão: embora o serialismo tenha tido forte influência cientificista, não é possível atribuir a Pousseur um cientificismo como, por exemplo, o de Schillinger, criticado por Nono e para quem a única forma de se libertar dos condicionamentos históricos, culturais e geográficos era o método científico (IDDON, 2013,

35 Não tive acesso à partitura ou a textos analíticos sobre esta obra para verificar se nela a técnica de redes harmônicas também é utilizada.

p. 257). A visão de Pousseur é mais complexa e demonstra consciência histórica e sociológica, quando diz, por exemplo: “creio que não é possível falar sem referir-se à totalidade da cultura que o carrega ou que o precede” (POUSSEUR *apud* DE BONIS, 2014, p. 29) ou ainda:

Não é possível explicitar o sentido, a origem, a vida de uma forma [...] sem referir-se às relações sociais a que essa forma remete, sem evocar as relações que ela estabelece com os indivíduos participantes da prática musical em que ela se realiza (POUSSEUR *apud* DE BONIS, 2014, p. 40)

Com estas afirmações, Pousseur mostra-se consciente de que não há uma perspectiva vinda de “fora” da cultura, mas que qualquer construção musical – incluindo suas *redes harmônicas* – se manifesta de “dentro” de um conjunto de práticas localizadas numa cultura e num momento histórico determinados e que, portanto, não é possível haver um “sistema de sistemas” neutro. É preciso sempre escolher um ponto de vista determinado, uma cosmovisão (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 138).

Quando, no entanto, ele fala em “compor com identidades culturais” – no título de um de seus ensaios, *Composer (avec) des identités culturelles* (POUSSEUR, 2009b, p. 295 – 345) – não estaria buscando este lado de “fora” ao sugerir uma abordagem das identidades culturais na música similar à sua abordagem da harmonia com redes harmônicas? Além desta sugestão e de outras, que já comentamos anteriormente, presentes em textos como *A questão da ordem na música nova* e *Por uma periodicidade generalizada*, é a própria escuta de *Paysages Planétaires* que nos permite supor que esta é a posição de Pousseur.

3.2 A POÉTICA DE PAYSAGES PLANÉTAIRES

Uma vez que *Paysages Planétaires* é uma obra eletroacústica baseada principalmente em “material encontrado”, ou seja, em gravações que já estavam prontas, há uma menor maleabilidade nela no que diz respeito à questão harmônica – embora ainda seja possível transpor artificialmente as alturas e trabalhar a montagem de tal forma que as relações de altura desejadas sejam criadas entre gravações de diferentes fontes, o que, no entanto, ainda é bastante limitado. Assim, a técnica das redes harmônicas parece não se aplicar a ela, ao menos não com a extensão e o grau de elaboração de uma obra como *Votre Faust*³⁶. As reflexões que acabamos de esboçar na seção anterior, no entanto, ainda podem ser pertinentes aqui. É verdade que em *Paysages Planétaires* o rigor técnico da organização à priori das alturas dá

³⁶ Não há no encarte do CD e nem nos demais materiais consultados sobre *Paysages Planétaires* qualquer referência à técnica das redes harmônicas.

lugar a uma organização baseada em outros fatores, como a própria referencialidade de cada fonte sonora e a sua distribuição geográfica. Entretanto o ideal da totalidade permanece, em alguma medida, transposto para o espaço eletroacústico, assim como o pensamento tecnicista e a noção de um material neutro. Nesta seção, analisaremos como estas questões se mostram em *Paysages Planétaires*, fazendo um breve comentário sobre a obra como um todo e utilizando o exemplo mais específico de *Océan Papouindien*, a terceira faixa do CD.

3.2.1 Uma escuta referencial de *Paysages Planétaires*

A palavra paisagem, ao mesmo tempo em que sugere o caráter panorâmico da obra – não são objetos vistos/ouvidos de perto, mas paisagens contempladas de longe –, também se relaciona com a ideia de paisagem sonora, tal como explorada por compositores como Luc Ferrari e Barry Truax, e, um pouco mais remotamente, com o trabalho de artistas e pesquisadores como Bernie Krause (um tipo de trabalho com gravações de campo que não é considerado propriamente como música, no sentido estrito, mas está na esfera mais ampla das artes sonoras). O desenvolvimento de cada peça é lento – reforçando a ideia de uma paisagem que se transforma gradualmente – e o número de intervenções feitas pelo compositor no material gravado é relativamente pequeno quando comparado com outras obras eletroacústicas, de forma que é possível inferir a origem de grande parte dos sons. Há, portanto, um aspecto referencial na obra, ela trabalha com representações. As referências aparecem às vezes de forma evidente, às vezes distorcida.

Uma possível escuta de *Paysages Planétaires* pode justamente ser voltada para o reconhecimento da origem das músicas utilizadas, a tentativa de reconstrução do que está sendo representado. Isto a aproxima, ao mesmo tempo, do modernismo e do pós-modernismo: por um lado, a obra parece antecipar as possibilidades de algo como uma escuta via internet, na qual se pode pesquisar músicas de povos diversos a partir do que o título de cada movimento sugere e, em última instância, encontrar até os fonogramas que o compositor usou como *samples*. Mas, por outro lado, esse jogo de reconstrução remete a procedimentos utilizados por autores modernistas: podemos evocar, por exemplo, o capítulo *Anna Livia Plurabelle* do livro *Finnegans Wake* de James Joyce, no qual os nomes de vários rios do mundo são introduzidos no texto através de trocadilhos, palavras-valise e jogos de palavras diversos, de maneira que a cada releitura do texto pode-se identificar um novo nome de rio, camuflado entre as palavras da narrativa, resultando, a cada vez, em novas interpretações do texto. Este tipo de procedimento está ligado à poética da obra aberta, experimentada nos anos

1960 por muitos compositores da geração de Darsmtadt, incluindo o próprio Pousseur. Num comentário sobre este mesmo capítulo do livro de Joyce, referindo-se à lista de nomes de rios, Eco dirá o seguinte:

O que faz essa lista potencialmente infinita não depende apenas do esforço que o leitor deve fazer para identificar todos os rios, mas pela dupla suspeita de que os críticos identificaram mais rios do que aqueles que Joyce introduziu deliberadamente ou que, como consequência das possibilidades combinatórias oferecidas pelas letras do inglês, há muito mais do que tanto os críticos quanto Joyce pensaram. (ECO, 2009, p. 82)³⁷

A escuta de *Paysages Planétaires* gera um efeito parecido: seja pelo fato de o ouvinte não conhecer determinado repertório utilizado como material, seja pelos mascaramentos proporcionados pelo processamento digital, as reiteradas escutas da obra podem, a cada vez, sugerir novos lugares de onde podem ter vindo os sons – apesar de o compositor fornecer, no encarte, de forma mais ou menos genérica, as origens de cada peça: *Carillon Brabançon* vem de uma antiga canção do tocador de carrilhão de Nivelles, *Océan Papouindien* possui gravações de cantores de Papua, de música da Somália, de Madagascar, da Índia e assim por diante. Entretanto, o trabalho de desvendar com maior detalhe as origens de cada material fica para o público – que pode até acabar “desvendando” mais referências do que aquelas realmente utilizadas pelo compositor. Assim, embora o CD de *Paysages Planétaires* não seja uma obra aberta ou “sobredeterminada”³⁸, no sentido de permitir mudanças formais a cada nova execução – como são *Votre Faust*, *Scambi* e outras obras de Pousseur –, ela é ainda tributária da poética da obra aberta, como fica evidente pelo próprio projeto da instalação original *Le Village Planétaire Vu de Nivelles*, que previa uma estrutura formal que poderia ser diferente a cada execução, o que torna justificável que se faça também uma “escuta aberta” dela.

É claro que o aspecto referencial não esgota as possibilidades de escuta da obra. Há também um cuidadoso trabalho de seleção, mistura e transformação das sonoridades, mesmo não havendo um rigoroso controle prévio das harmonias, timbres ou ritmos, como haveria numa obra escrita ou numa obra eletroacústica com maior grau de intervenção sobre cada som.

37 *What makes this list potentially infinite does not depend only on the effort the reader must make to identify all the rivers, but by the dual suspicion that the critics have identified more rivers than those Joyce deliberately introduced or that, as a consequence of the combinatorial possibilities offered by the letters of the English there far more than either the critics or Joyce thought of.* (ECO, 2009, p. 82)

38 Termo preferido por Pousseur no lugar de “indeterminada”.

3.2.2 Océan Papouindien

De acordo com o encarte do CD, *Océan Papouindien* é uma peça construída a partir de cantos de Papua Nova Guiné, músicas da Somália, do Kerala, no sul da Índia (especificamente o teatro Kathakali) e de Madagascar (POUSSEUR, 2004, n.p.).

A forma da peça pode ser descrita de maneira sucinta como uma relação demarcada entre figura e fundo, onde há um fundo com sons que se sustentam por longos períodos e se transformam gradualmente, sobre o qual surgem e desaparecem figuras variadas. A constância e caráter processual do fundo contrastam e conferem coesão à variedade de figuras que surgem em primeiro plano.

O esquema formal da peça é mostrado na Fig. 10, com o tempo de início e de fim das seções. Cada seção é caracterizada por sons oriundos de fontes diferentes, possuindo, conseqüentemente, caracteres harmônicos e texturais diferenciados – este foi o principal critério para dividi-las assim. As articulações entre uma seção e outra nem sempre podem ser definidas num momento preciso, havendo transições graduais entre elas, portanto o início e fim de cada seção é apenas aproximado.

Seção I	0:00 a 1:40
Seção II	1:40 a 2:06
Seção III	2:06 a 3:28
Seção IV	3:28 a 5:25
Seção V	5:25 a 6:21
Seção VI	6:21 a 7:33
Seção VII	7:33 a 8:15
Seção VIII	8:15 a 10:06

Figura 10: Esquema formal de *Océan Papouindien*

Seção I (0:00 a 1:40)

A música inicia com um breve acorde, no registro agudo, que dispara uma textura pedal que nos remete à tambura³⁹ indiana ou talvez a um tam-tam, logo sobreposta por uma emissão vocal intercalada com flautas agudas (0:15), e uma segunda camada de sons (0:28) no registro médio. Os dois excertos de vozes e instrumentos podem ser encontrados na compilação *Les voix du monde* (CD 2, faixas 20 e 29). De acordo com a informação desta

³⁹ Uma vez que não é possível identificar a fonte dos sons com precisão, utilizaremos nomes aproximados de instrumentos (quando os sons remeterem a algum instrumento conhecido), apenas pela conveniência de facilitarem a descrição da peça.

compilação, são gravações de dois grupos étnicos diferentes de Papua Nova Guiné: os Huli e os Iatmul. Sem uma pesquisa mais detalhada e não tendo nenhum conhecimento prévio dessas culturas não é possível especificar com precisão o que são estas vozes e instrumentos. Esta dificuldade é evidente entre o segundo 0:42 e o 0:55, quando o excerto dos Iatmul aparece quase isolado no primeiro plano, sobre o som contínuo do fundo: é difícil saber se são vozes ou trombetas ou ambos, especialmente porque, neste contexto, os sons poderiam ter sido processados eletronicamente. O mesmo acontece com os excertos que aparecem ao longo do resto da faixa: é possível, apenas através da escuta, ter alguma ideia de como os sons são emitidos, se são instrumentos de corda, de sopro, percussão ou vozes, assim como é possível ter uma ideia geral da região do mundo de onde eles vieram, se considerarmos apenas aquelas mencionadas no encarte (Papua Nova Guiné, Somália, Índia e Madagascar), mas a sensação geral é de indefinição.

Essa indefinição é característica da música acusmática e é reforçada aqui pelo processamento digital, que borra as categorias instrumentais. O uso, mesmo quando sutil, de processamentos como *reverb*, *delay*, filtros, granações, modulações e *crossfades*, juntamente com as sobreposições e a presença de uma textura-pedal, criam um caráter espacial específico na obra. Além de escolhas estéticas pensadas como elementos formais e de transformação do material, uma das necessidades que os diversos processamentos buscam preencher é a de criar um espaço acústico virtual (WISHART, 1996, p. 145) onde estes sons de origens tão diversas possam soar coerentemente, considerando que as diferenças de espacialidade entre as gravações dependem de fatores que vão desde as próprias condições acústicas de cada gravação até o uso de diferentes microfones, o tamanho dos grupos gravados, etc. Assim, é possível notar o uso de reverberação artificial e de filtragens dos excertos utilizados no primeiro minuto de música, não apenas com função estética, mas também com a função de criar um espaço acústico homogêneo para estas gravações. O mesmo ocorrerá no restante da peça. Assim, esta homogeneização do espaço será um dos pontos que observaremos ao longo desta análise.

Além do aspecto referencial e do trabalho com o espaço, é possível notar, desde já, as relações de alturas criadas entre os elementos de diferentes origens. Se, para simplificar a análise, aproximarmos as alturas ouvidas do sistema temperado⁴⁰, podemos identificar a fundamental do som mais grave como um *sol#*. No excerto Huli as notas da flauta seriam *ré#* e *si* e as variações da voz girariam em torno de *ré*, *ré#* e *fá*. No excerto Iatmul teríamos as

40 Faremos esta aproximação ao mencionar notas ao longo de toda a análise.

notas *dó#*, *ré#*, *fá#*, *sol#*. Dessa maneira, além de haver notas compartilhadas entre as diferentes fontes, há intervalos privilegiados na relação entre as três camadas (oitava, quinta, sétima menor, segunda maior), que criam uma cor harmônica específica e, principalmente, que ajudam a polarizar o *sol#* que se sustenta no baixo. As relações de altura são, portanto, mais um ponto importante a ser observado ao longo da obra.

Seção II (1:40 a 2:06)

Entre 1:15 e 1:25, a voz torna-se lentamente distante, dando lugar à textura-pedal que se mantém durante alguns segundos, finalizando a primeira seção. Em 1:40, surgem novamente vozes e instrumentos, diferentes dos anteriores, em camadas que crescem e decrescem alternadamente, sempre em padrões rítmicos regulares. Aqui ouvimos as notas *dó*, *fá*, *fá#*, *sol#*, e *lá#* (ou *si*), demonstrando uma continuidade harmônica com a seção anterior, reforçada pela nota-pedal no baixo que liga as duas seções.

Seção III (2:06 a 3:28)

Em 2:06, o fundo contínuo dá lugar a um padrão rítmico e, em primeiro plano, surge o que parece ser um instrumento de cordas pinçadas que toca uma melodia em escala pentatônica (*dó#*, *mi*, *fá#*, *sol#*, *si*). Mais uma vez, o processamento digital é utilizado para transformar não apenas o timbre do instrumento mas também a sensação de espaço, com curtos ecos artificiais que, aos poucos, se sobrepõem ao som direto, tornando-o gradualmente menos nítido até ele se dissolver numa textura densa e ruidosa (3:15) que conduz para uma articulação formal da peça.

Seção IV (3:28 a 5:25)

Em 3:28, o mesmo grito agudo acompanhado de flauta, que aparecia na seção inicial (0:58), reaparece transformado, articulando o início da nova seção. Sobre ele, duas camadas de sons percussivos: uma de timbres metálicos e agudos, como pequenos sinos ou pratos; outra de sons graves com timbres que lembram tambores. As duas camadas surgem quase irreconhecíveis e se revelam gradualmente ao longo de toda a seção, realizando o processo oposto ao da seção anterior, indo do menos nítido para o mais nítido.

Nesta seção não há sons de altura definida, exceto por reminiscências de passagens anteriores da música que quase desaparecem numa textura densa e distante no plano de fundo.

Neste momento torna-se claro um movimento direcional que vinha conduzindo a peça do início até aqui: dos sons de altura definida para os de altura indefinida. Este movimento, que não é completamente linear, se dá tanto pelas intervenções realizadas pelo compositor (densidade de camadas e quantidade de processamento eletrônico) quanto pela própria escolha da ordem de aparição dos materiais: há, na primeira, vozes, instrumentos de sopro e um baixo de altura definida; na segunda seção há o acréscimo de sons percussivos; na terceira seção, além da percussão, há o som do instrumento de cordas, que possui alturas definidas mas também possui um ataque mais ruidoso do que os sopros e vozes; e, finalmente, na quarta seção há apenas percussão e o material de fundo quase transformado em ruído.

Seção V (5:25 a 6:21)

Aos 5:25 ocorre um corte abrupto da textura. Um padrão percussivo similar ao da seção 2 mistura-se com um ruído contínuo. O pedal grave reaparece, agora com a fundamental *fá*, realizando uma transição para a próxima seção.

Seção VI (6:21 a 7:33)

Aos 6:21 inicia-se uma nova seção na qual, numa camada, há duas vozes masculinas que fazem variações de uma melodia (sobre as notas *mi*, *ré#*, *fá#*, *dó#*, *si*), enquanto uma segunda camada de sons percussivos agudos forma um padrão com flutuações de velocidade e de densidade, sempre sobre o *fá* grave que inicia a seção. Aos poucos, as vozes e a percussão se adensam na textura-pedal, formando uma única massa sonora que cresce e se dissolve num *fade out*.

Seção VII (7:33 a 8:15)

Ao se dissolver a massa sonora da seção anterior, apenas o baixo pedal continua soando, criando uma textura que funciona como transição para a seção final da peça. A nota *fá* é substituída através de um *crossfade*, pela nota *si*, que dará o baixo para a última seção. Neste trecho, os harmônicos da nota grave passam a se destacar mais, num tipo de flutuação que remete, mais uma vez, à tambura indiana – com a variação dos harmônicos mais lenta, no entanto.

Seção VIII (8:15 a 10:06)

Somando-se ao pedal, surge um som grave, contínuo e rugoso (8:15) e o som de uma voz (8:38), ambos se movimentando ao redor das mesmas notas (*fá# e sol*). Ao mesmo tempo em que contrasta com o som mais grave da “tambura”, o som rugoso possui um traço em comum com este último: em ambos é possível ouvir o movimento através da série harmônica de suas respectivas fundamentais.

Sobre o pedal aparecem fragmentos granulados de uma melodia em Dó maior. Quando a melodia desaparece, o pedal (com voz e instrumento de sopro numa camada e “tambura” em outra) se sustenta ainda durante alguns segundos até ser interrompido por um acorde, similar ao da abertura da peça, e que a conclui.

Conclusão da análise

Nas quatro últimas seções, é possível notar um movimento contrário ao das quatro primeiras: há um retorno da voz na seção VI, do baixo pedal na seção VII e do sopro na seção VIII, embora sejam vozes e sopros muito diferentes dos anteriores. Assim, se não é possível falar que a obra é construída de maneira simétrica, pode-se ao menos falar numa direcionalidade regida pela oposição entre sons de altura definida e sons de altura não definida como dois extremos com vários graus intermediários. Se compararmos este tipo de pensamento com a definição dada à técnica serial por Stockhausen, veremos que há uma grande similaridade:

Serialismo é apenas um modo de balancear diferentes forças. Em geral, isto significa simplesmente que você tem um dado número de graus entre dois extremos que são definidos no início de um trabalho, e você estabelece uma escala para mediar entre os dois extremos⁴¹. (STOCKHAUSEN *apud* COENEN, 1994, p. 210)

Uma análise mais detalhada da peça talvez pudesse revelar o mesmo tipo de pensamento aplicado a outros elementos no campo das alturas, dos ritmos ou dos timbres. No entanto, para os objetivos deste trabalho, me parece suficiente notar esta similaridade com o pensamento serial, pois a partir dela podemos concluir que há uma continuidade com os fundamentos estéticos deste último e com seus desdobramentos. Sobretudo, a noção de

⁴¹ *Serialism is only a way of balancing different forces. In general it means simply that you have any number of degrees between two extremes that are defined at the beginning of a work, and you establish a scale to mediate between these extremes.*

material como algo neutro e objetivo parece ter ainda um lugar importante em *Paysages Planétaires*.

Este tratamento neutralizador do material é problemático especialmente por ser contraditório à defesa que Pousseur realiza de um não nivelamento das diferentes manifestações musicais que ele coloca em inter-relação. Esta defesa, expressa em vários de seus ensaios e já mencionada anteriormente neste trabalho, é retomada no encarte de *Paysages Planétaires*:

Do que não se trata aqui, de maneira alguma, é de um trabalho com pretensões de exatidão científica, mas, pelo contrário, de uma homenagem – resolutamente onírica – à universal capacidade de cruzamento e mestiçagem da espécie humana e, mais amplamente, da Natureza, cujos efeitos não são de nivelamento uniformizante, mas, pelo contrário, uma perpétua geração de identidades e de novos indivíduos, inesperados, deleitáveis e portadores de esperança. (POUSSEUR, 2004, n.p., grifo do autor)

Mesmo negando, em seu discurso, pretensões de exatidão científica e de nivelamento uniformizante, ao tratar o material de maneira objetivista, ou seja, ao considerá-lo apenas em sua realidade acústica em detrimento de sua realidade cultural, Pousseur realiza um tipo de nivelamento que é também uniformizante. É o mesmo tipo “coisificação” a que Irlandini se refere ao criticar certo tipo de mentalidade pós-modernista que utiliza estes materiais apenas porque estão disponíveis:

Com relação aos conteúdos não-modernos, parece evidente que a aceitação da presença deles na composição tem menos a ver com a mentalidade modernista do que com a pós-modernista, pois, se esta presença era rejeitada na primeira, ela passa a ser aceita irrestritamente na segunda. No entanto, esta situação se transformou subitamente numa outra, na qual qualquer combinação de “materiais étnicos” é aceita, pelo simples motivo de que hoje em dia é possível combiná-los. Nesta mentalidade, estes materiais permanecem exóticos ou exotizados porque são *usados* como meros objetos; o materialismo modernista evolui para uma espécie de materialismo “ao quadrado”, uma “coisificação” pós-modernista. (IRLANDINI, 2020, p. 297, grifo do autor)

Superar este materialismo exige o desenvolvimento de um pensamento que não se limite a reafirmar uma autonomia das formas, como se elas existissem independentemente dos símbolos e representações que carregam. Exige reconhecer, como sugere Viveiros de Castro (2002, p. 138), que não há um “fora” da cultura – uma perspectiva exterior a todas as culturas,

de onde se pode observar o caráter relativo de cada uma – mas que, pelo contrário, as outras culturas são sempre observadas a partir de uma cosmologia específica. Ou que, ao contrário da ideia de que há uma única natureza, universal, a partir da qual cada cultura gera suas soluções particulares para problemas gerais – esta é exatamente a concepção expressa por Stockhausen em seu comentário sobre *Telemusik* (STOKCHAUSEN apud MACONIE, 2016, p. 243) e, de maneira menos direta, é também a posição de Pousseur, como vimos em diversas citações – o que há, na verdade, são problemas radicalmente diversos em cada cultura, problemas que não são conhecidos de antemão e cuja descoberta seja, talvez, mais interessante do que a resolução das questões internas à nossa própria cultura (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 117).

Entretanto, como coloca o próprio Pousseur (1983, pp. 78 – 79), as questões relativas à relação entre música e sociedade não podem ser completamente resolvidas no âmbito da própria linguagem musical. É necessário que elas sejam examinadas também de um ponto de vista social. Embora escapem à formação tanto de compositores quanto de intérpretes, as Ciências Sociais trazem perspectivas que podem enriquecer não apenas o pensamento teórico sobre música, mas também incidir sobre as práticas e as escolhas estéticas destes atores. Isto é o suficiente para justificar uma participação transdisciplinar de compositores em discussões presentes na sociologia, antropologia, estudos culturais e áreas relacionadas, além, é claro, da etnomusicologia, ainda que com lacunas devidas à falta de formação prévia nessas áreas. Assim, no capítulo 4, abordaremos esta questão a partir de algumas ideias do sociólogo francês Pierre Bourdieu.

4 MÚSICAS SUBSIDIADAS E INDÚSTRIA CULTURAL: O LUGAR SOCIAL DE *PAYSAGES PLANÉTAIRES* E DE SEU AUTOR

4.1 INDÚSTRIA CULTURAL E “ARTE DESINTERESSADA”: UMA COMPARAÇÃO ENTRE DOIS CASOS

Neste capítulo será analisada a peça *Labra d’Or*, segunda faixa do CD *Paysages Planétaires*. Além de uma breve análise formal, serão discutidas questões sobre a produção e a recepção da obra que, para nós, parece propor uma lógica distinta da modernista em relação a estes aspectos, relativizando, no âmbito da produção, a centralidade do compositor, que deixa de ser considerado a única figura responsável pela criação e, no âmbito da recepção, a centralidade da própria obra, que, através da referência explícita a criações pré-existentes, possibilita um tipo de escuta que se dirige para estas criações, ou seja, que leva o ouvinte a uma busca por repertórios que não lhe são familiares. A partir disso, alguns problemas serão levantados: o uso de criações pré-existentes em *Paysages Planétaires* se dá através da colagem de amostras de registros fonográficos, muitos deles retirados de antologias “etnomusicológicas” – é o caso da faixa *Labra d’Or*. Este fato coloca problemas adicionais às discussões sobre a legitimidade de uma obra “não-original”, ou seja, que se constitui explícita e sistematicamente de excertos de criações pré-existentes. Entre estes problemas estão a atribuição de autoria, a permissão de uso e a desigualdade econômica e social entre, por um lado, os criadores e intérpretes gravados nos fonogramas originais e, por outro, o compositor que utiliza estes fonogramas para criar uma nova obra. Para abordar estes problemas, propomos uma comparação entre a análise, feita por Feld (2000), das diferentes apropriações da canção *Rorogwela* (uma cantiga de ninar Baegu, das Ilhas Salomão) e a maneira como Pousseur se apropria de manifestações dos povos Inuíte em *Labra d’Or*. A diferença fundamental que identificamos entre os dois casos é que a apropriação de *Rorogwela* pelo grupo de música eletrônica *Deep Forest* se dá de maneira explicitamente comercial, enquanto a apropriação feita por Pousseur dos excertos de cantos Inuíte se dá no contexto de uma música institucionalizada, sem interesse comercial. Esta oposição, que se revela no contraste estético entre as duas obras, será, então, examinada a partir dos estudos de Pierre Bourdieu (1980; 2007) sobre as artes da “alta cultura”, mostrando que, na verdade, existem muitas similaridades entre esta e a indústria cultural em seus métodos de conservação e reprodução.

Estas similaridades justificam que as críticas feitas por Feld às apropriações de *Rorogwela* sejam também discutidas no contexto de *Paysages Planétaires*.

4.1.1 Descrição da faixa *Labra d'Or*

Na primeira das paisagens, *Labra d'Or*, ouvimos surgir lentamente uma textura que remete ao vento – pelo título, inferimos que sejam os ventos da região de Labrador, no norte do Canadá – que se estabelece e se mantém presente ao longo de toda a peça, sobre a qual aparecem e desaparecem sons de água fluindo (fontes de neve derretendo, segundo consta no encarte do CD) e vozes. A princípio, tudo o que o compositor nos informa sobre as vozes é que são retiradas de “alguns grupos Inuítes”.

Em 2004, quando o álbum foi lançado, já era possível fazer pesquisas na internet que permitiriam algum aprofundamento (desde algo como “o que são Inuítes?” até a busca por material etnomusicológico que permita a escuta de outros cantos do repertório deles). Hoje tornou-se relativamente fácil identificar o exato fonograma sampleado por Pousseur e ouvi-lo nas plataformas de *streaming* (embora muitas gravações de décadas atrás ainda não tenham sido disponibilizadas neste formato). No caso dessa peça, foi possível descobrir que todos os excertos vocais pertencem à faixa 12 (*Canada [Inuit] - Trois Jeux De Gorge, Katajjaq*) da compilação *Les voix du monde (Une anthologie des expressions vocales)* de 1996. Um dos excertos também é encontrado na faixa 1 (*Three Katajjait from Baffin Land*) do álbum *Inuit Games and Songs/Chants et Jeux des Inuit* publicado pela UNESCO na coleção *Musics & Musicians of the World*. É mais provável que a fonte de Pousseur tenha sido o primeiro, pois nesse mesmo álbum encontraremos outros excertos usados nas *Paysages*. E, a partir daí, poderíamos continuar a pesquisar e descobrir que o *katajjait* é um jogo praticado pelos Inuítes no qual duas ou mais mulheres se postam umas de frente para as outras e fazem uma espécie de competição, na qual improvisam utilizando uma técnica de canto gutural (NATTIEZ, 1983). É claro que essa pesquisa poderá ser mais ou menos superficial e, quanto mais profunda, mais tenderá a cortar o vínculo com a escuta da obra de Pousseur em si e se tornar tão somente pesquisa – ao mesmo tempo, a simples pesquisa está longe de proporcionar um entendimento da alteridade musical tal como vem sendo buscado pela tradição do estudo etnomusicológico.

O que quero argumentar com isso é que a escuta não acaba na própria obra, mas se desdobra em novas escutas e descobertas. É verdade que isso poderia ser dito de qualquer obra musical, mas aqui essa possibilidade é ainda mais relevante pelo caráter de colagem da

peça e pelo fato de ela trabalhar com repertórios com os quais o ouvinte (ocidental e urbano) provavelmente não tem familiaridade, tornando-se uma espécie de introdução a estes repertórios. Ao mesmo tempo, é preciso assinalar que o exercício de identificar as origens dos samples utilizados, embora enriqueça a escuta, não é condição essencial para que ela seja satisfatória e nem a esgota.

Esta escuta, que se desdobra para além da obra em si, poderia ser relacionada àquilo que Jameson chamou de “morte do sujeito”: o fim da ideia de um indivíduo singular, construída ao longo da modernidade, evidente, por exemplo, nos maneirismos estilísticos de autores modernistas:

Os grandes modernismos, como dissemos, basearam-se na invenção de um estilo pessoal e privado, tão inconfundível quanto as impressões digitais, tão incomparável quanto nosso próprio corpo. Mas isso significa que a estética modernista está, de algum modo, organicamente ligada à concepção de um eu e de uma identidade privada únicos, a uma personalidade e individualidade singulares, que podemos esperar que gerem sua própria visão singular de mundo e cunhem seu próprio estilo único e inconfundível (JAMESON, 1993, p. 29).⁴²

No caso da música poderíamos falar do estilo pessoal de compositores modernistas como Stravinsky, Varèse ou Webern. Não por acaso, Pousseur também aborda este tema, associando a música tonal ao individualismo burguês:

Grosso modo, pode-se dizer que a formação da linguagem tonal foi um dos braços da elaboração do individualismo burguês. Revolucionário a princípio, por oposição à estrutura hierática e teocrática da sociedade feudal (que possuía, ela também, suas formas de expressão e de prática musical próprias), dividido pela Reforma e domesticado pela Contra-Reforma, ele terminou por tornar-se, ele próprio (quando esta busca por *liberdade* pessoal é corroída por uma sede de *autoridade* individual), um sistema congelado, gerador de alienação, e que os espíritos mais lúcidos desejam superar.⁴³ (POUSSEUR, 1959, p. 100, grifos no original)

42 Somando-se à desagregação desta concepção de indivíduo, há, na passagem do modernismo para o pós-modernismo um esgotamento da proliferação de estilos provocado pela própria limitação das possibilidades – “apenas um número restrito de combinações é possível” (JAMESON, 1993, p. 30). Assim, na visão de Jameson, resta aos artistas pós-modernistas “falar através das máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário” (JAMESON, 1993, p. 31), ou seja, o pastiche – ao que poderíamos acrescentar práticas assemelhadas, como a citação e a colagem.

43 *En gros, l'on peut dire que la formation du langage tonal fut l'une des branches de l'élaboration de l'individualisme bourgeois. Révolutionnaire d'abord, par opposition à la structure hiératique et théocratique de la société féodale (qui possédait, elle aussi, ses formes d'expression et de pratique musicale propres), divisé par la Réforme et domestiqué par la Contre-Réforme, il finit par devenir lui-même (rongée qu'est alors cette quête de la liberté personnelle par une soif de l'autorité individuelle) un système figé, générateur d'aliénation, et que les esprits les plus lucides souhaitent dépasser.*

Pousseur vê em Webern, ao mesmo tempo, o auge da ideologia individualista representada pela música tonal (em consonância com a relação que Jameson estabelece entre a estética modernista e o individualismo), e um ponto de mutação desta ideologia: para Pousseur, Webern inaugura um novo modo de relação entre os agentes envolvidos na criação musical (POUSSEUR, 1959, p. 102). E ao assumir para si, como continuador das propostas webernianas, a tarefa de também superar este individualismo, Pousseur se volta para uma estética que privilegia ora a criação coletiva (como em *Stravinsky au Futur*), ora a transcrição de obras preexistentes (como em *Vue sur les jardins interdits*), em detrimento da centralidade da figura do compositor. Referindo a este tipo de experiência (assim como à obra aberta e a outras experiências que modificam o papel do intérprete iniciadas na década de 1950) ele dirá:

De simples meio de comunicação (de uma mensagem elaborada de antemão), [a obra] passa a ser um meio de cooperação, aberta a todos os colaboradores graças a ela reunidos: o compositor fornece um programa geral de ação; o intérprete, promovido à categoria de operador, de realizador, é altamente responsável pelo ato e sua qualidade; quanto ao público, ele tem peso, por sua própria presença, sobre o intérprete, e pode-se imaginar para ele uma participação cada vez maior, um papel diferente daquele de simples “espectador”.⁴⁴ (POUSSEUR, 1959, p. 103)

Estas declarações são elaboradas também em outros textos de Pousseur, como em *A questão da ordem na música nova* (POUSSEUR, 2009a, pp. 93 – 98) e em *Composition and utopia* (POUSSEUR, 1983, p. 79) e, a partir delas e da trajetória musical de Pousseur, podemos inferir que o uso da colagem em *Paysages Planétaires* está diretamente ligado a uma busca pela relativização do papel do compositor, que passa a atuar não como único criador da obra, mas como alguém que “dá a ouvir” o que outros já fizeram – as cantoras Inuíte e a paisagem sonora daquele ambiente, no caso da peça que estamos comentando. Com isso, o foco de interesse da obra deixa de recair sobre a sua “originalidade” – palavra especialmente significativa no modernismo, associada às noções de “novo” e de “ruptura” que o caracterizam –, e se volta para as conexões, às vezes inesperadas, que ela traça entre mundos diferentes, sejam as conexões entre diferentes momentos históricos de uma mesma cultura,

⁴⁴ *De simple moyen de communication (d'un message précédemment élaboré), la voici par ailleurs moyen de coopération, ouverte à tous les partenaires grâce à elle réunis: le compositeur fournit un programme général d'action; l'interprète, promu au rang d'opérateur, de réalisateur, est responsable supérieurement de l'acte et de sa qualité; quant au public lui-même, il pèse, par sa seule présence, sur l'interprète, et l'on peut imaginer pour lui une participation accrue, un rôle différent de celui de simple “badaud”.*

sejam as conexões entre culturas diversas ou, ainda, as conexões entre cultura e natureza. O centro do interesse não é mais o sujeito singular do compositor, com seu estilo particular.

Embora este tema pudesse proporcionar inúmeras discussões, um aspecto específico se relaciona mais diretamente com o assunto que pretendemos abordar: ao abandonar o lugar de criador fortemente individualizado e se colocar numa função de mediador ou de alguém que seleciona, realiza recortes e desvenda relações entre diferentes manifestações, o compositor assume um papel que é não apenas criativo, mas também destrutivo. Numa única operação, ele cria novos significados enquanto apaga outros. Quando esta operação acontece no interior da cultura moderna ocidental ou, mais especificamente, no interior de um de seus campos, ela pode ser interpretada através de um aparato conceitual já existente e bem conhecido: falamos em citação, em transcrição, em colagem, em alusão, em arranjo etc. E, destes conceitos, deriva-se um aparato legal capaz de lidar com questões como a da autoria, mesmo quando, no campo da reflexão estética, elas se apresentam como questões abertas a inúmeros debates.

Quando, porém, estes recortes, colagens e transformações semânticas acontecem num âmbito cultural mais amplo, envolvendo culturas diferentes, como é o caso de *Paysages Planétaires*, aqueles conceitos tornam-se mais frágeis e os problemas mais difíceis de apreender, se não forem consideradas as diferenças fundamentais entre culturas.

4.1.2 Comparação entre *Sweet Lullaby* e *Labra d'Or* (I)

Este processo de retirada de uma manifestação sonora de seu contexto original, numa cultura não-ocidental, e seu uso numa obra por um artista ocidental é analisado por Steven Feld em seu artigo *Uma doce cantiga de ninar para a 'world music'* (FELD, 2000), no qual é descrita a trajetória de apropriações de uma cantiga de ninar Baegu, do norte da ilha de Malaita, parte do arquipélago das Ilhas Salomão. A canção, intitulada *Rorogwela*, foi publicada pela mesma coleção da UNESCO que o *katajjait* inuíte mencionado acima, o que nos permite traçar um paralelismo entre os dois casos. *Rorogwela* foi sampleada pelo grupo francês de música eletrônica dançante (*Electronic dance music*) *Deep Forest*, sendo utilizada na faixa *Sweet Lullaby* do CD *Deep Forest* (1992), que se tornou um sucesso comercial na década de 1990. Mais tarde, a partir da escuta desse CD, a mesma melodia foi utilizada pelo saxofonista norueguês Jan Garbarek sob o título de *Pygmy Lullaby* – como não havia referências à origem no CD, Garbarek presumiu que fosse um canto da África Central, associando-o assim aos grupos étnicos desta região. Além de problemas como o uso não-autorizado da canção e os erros na atribuição de autoria, Feld aponta o problema central da

ausência de qualquer relação financeira ou legal entre os artistas que se apropriaram dessa canção e a comunidade que a criou ou a intérprete, Afunakwa, que cantou na gravação original. No cerne desta assimetria, que se manifesta no plano econômico e legal, está um problema mais profundo: o do apagamento do sentido daquela manifestação, seu gradual esvaziamento.

Inevitavelmente, a retirada e transposição de uma manifestação sonora para um novo contexto no qual é transmitida ou reproduzida através de um meio eletroacústico – esquizofonia, na terminologia de Murray Schaffer (FELD, 2000, p. 27) – trará problemas a serem discutidos: desde questões de ordem estética ou simbólica (transformações formais, semânticas e fenomenológicas) até questões de ordem legal, como no caso de *Rorogwela*. Tanto em *Sweet Lullaby* quanto na faixa *Labra d’Or*, de *Paysages Planétaires*, esta transposição se dá em pelo menos três níveis: a passagem do acontecimento real para a gravação, feita por um pesquisador; da gravação para a publicação original da UNESCO e, finalmente, para as obras eletrônicas (*Sweet Lullaby*, num caso, *Labra d’Or*, em outro – havendo a possibilidade, no caso desta última, de ainda mais uma intermediação, através da compilação *Les voix du monde*).

4.1.3 Questionamentos sobre a ideia de arte desinteressada

No entanto, uma diferença fundamental entre *Paysages Planétaires* e *Sweet Lullaby* é o tipo específico de relação que cada uma estabelece com a indústria cultural. Enquanto a última, por mais que seus autores aleguem fins filantrópicos, está inserida, como Feld demonstra, no grande mercado da cultura e é submetida às suas regras (ou seja, sua existência é sustentada pela possibilidade de geração de lucro financeiro e é isto que define a maneira como os *samples* de música “tradicional” são usados para atender a uma demanda comercial de uma gravadora), a primeira faz parte do contexto mais restrito da música institucionalizada, subsidiada pelo Estado e feita com maior liberdade em relação à demanda imediata que precisa atender. Mas o fato de a obra de Pousseur (assim como as músicas de vanguarda em geral) não ambicionar o lucro financeiro imediato, não a coloca fora das disputas de poder e da lógica do acúmulo de capital que caracterizam a indústria cultural – a despeito até da vontade ou do discurso do compositor. Born (1995) e Carneiro (2018) argumentam que as produções culturais oriundas de instituições ligadas ao que poderíamos chamar de “alta cultura”, embora se apresentem como desinteressadas, funcionam como um complemento à indústria cultural, numa relação de interdependência entre ambas.

Um primeiro fato apontado por Born é que a arte desta “alta cultura” – seja ela ligada à ideia de vanguarda (como é o caso de seu principal objeto de estudo, o IRCAM), seja ela ligada à reprodução de repertórios “clássicos” – é uma arte subsidiada pelo Estado⁴⁵, sem o qual seria impossível manter a estrutura, por exemplo, das grandes orquestras ou de todo o aparato tecnológico de uma instituição como o IRCAM. A ela se opõe a arte de mercado ou a indústria cultural. Born cita, como exemplo, o discurso de Boulez sobre o desinteresse comercial da música lá produzida:

alinhado a uma visão adorniana da relação entre comércio e cultura, Boulez afirma abertamente: “A economia está aí para nos lembrar, caso tenhamos nos perdido nesta agradável utopia: há músicas que trazem dinheiro e existem para o lucro comercial; há músicas que custam algo, cujo conceito não tem nada a ver com lucro. Nenhum liberalismo vai apagar esta distinção.”⁴⁶ (BOULEZ *apud* BORN, 1995, p. 99)

Apesar deste discurso, a autora identifica, nas políticas e na orientação estética de Boulez, características da análise feita por Bourdieu (1980) sobre a ideia de “arte desinteressada” e sobre o discurso das vanguardas. Segundo esta análise, a relação entre os interesses comerciais da indústria e a arte desinteressada feita pelas vanguardas não é de simples oposição, como dá a entender a citação de Boulez – ela é, também, uma relação de complementariedade. Born resume a análise de Bourdieu da seguinte maneira:

[Bourdieu] traça uma oposição, dentro do campo editorial, entre uma forma industrial e uma institucional que se relacionam, respectivamente, com duas estéticas literárias. A divisão do campo consiste na oposição pela qual a “arte burguesa” é produzida por grandes empresas integradas que buscam lucro comercial a curto prazo através da venda tanto de *best-sellers* quanto de clássicos de vendagem certa, enquanto a “arte de vanguarda” é produzida por pequenas empresas pessoais que aceitam, de maneira arriscada, investimentos culturais a longo prazo, sem mercado significativo no presente.⁴⁷ (BORN, 1995, p. 26)

45 Utilizaremos, portanto, o termo “música subsidiada” para falar da produção musical ligada às instituições estatais.

46 *in line with an Adornian view of the relation between commerce and culture, Boulez states bluntly: “The economy is there to remind us, in case we get lost in this bland utopia: there are musics which bring in money and exist for commercial profit; there are musics that cost something, whose very concept has nothing to do with profit. No liberalism will erase this distinction”*

47 *[Bourdieu] traces an opposition within the publishing field between two industrial and institutional forms as they map on to two literary aesthetics. The division of the field consists of the opposition whereby “bourgeois art” is produced by large, integrated firms that seek short-term commercial profits by selling both best-sellers and the dependable classics, while “avant-garde art” is produced by small, personal firms that accept risky, long-term cultural investments with no significant market in the present.*

Enquanto o campo aqui chamado de “arte burguesa” funciona através de um ciclo de curto prazo, buscando retorno rápido e acumulação de capital econômico, o da “arte de vanguarda” funciona através de um ciclo de longo prazo e almeja a acumulação de capital cultural. Assim, a recusa de lucro comercial deste último campo é vista por Bourdieu não como uma completa abdicação do lucro, mas como uma estratégia, que, apesar de ser diferente daquela da indústria, em última instância também visa obtê-lo, chegando inclusive a conseguir “lucro econômico substancial a partir do capital cultural originalmente acumulado através de estratégias baseadas na negação da ‘economia’” (BOURDIEU, 1980, p. 285).

Carneiro (2018), por sua vez, analisa como a música eletroacústica e seu ensino no Brasil tornam-se, a partir do final da década de 1990, cada vez mais distantes do caráter experimental que marcou a origem deste gênero, estabelecendo uma linguagem crescentemente guiada por uma estética na qual há pouco espaço para experimentação e por práticas consideradas acadêmicas por parte dos compositores das novas gerações (no artigo, são entrevistados quatro compositores brasileiros ligados ao selo independente *Seminal Records*: Henrique Iwao, Bella, Sannanda Acácia e Paulo Dantas). O autor faz, em primeiro lugar, uma revisão do conceito de experimentalismo, correlacionando a maneira como este termo foi usado por Pierre Schaeffer com os conceitos de *subversão* de Jacques Attali e de *procuratividade* criado pelo compositor Tom Zé. Carneiro recorre também a autores como John Cage, François Bayle e Paulo Freire para traçar a sua definição do termo. Assim, para ele, uma música eletroacústica *experimental* seria aquela na qual “a subversão é vista como uma profunda ruptura, não apenas em relação aos materiais musicais, mas também em seus aspectos humanos, sociais e sensoriais” (CARNEIRO, 2018, p. 12).⁴⁸ Depois, ele argumentará que parte da música eletroacústica produzida atualmente, uma vez legitimada e consagrada por sua presença em espaços como o tradicional Conservatório de Paris, universidades e instituições similares, não se encaixa nesta definição de experimentalismo. Justificando esta posição, Carneiro traz para seu argumento os conceitos de *instâncias de consagração e reprodução* e de *campo de produção restrita* (ou *campo de produção erudita*⁴⁹), criados por Bourdieu (2007) para descrever, respectivamente, instituições tais como universidades, escolas e museus e as produções culturais e científicas ensinadas e conservadas nestas instituições, acessíveis apenas para quem possui domínio dos códigos para decifrá-las. Seria

48 *The experimental approach here is subversion viewed as a profound rupture, not only in respect to the music's materials, but also in both its human and social sensorial aspects.*

49 O termo que encontramos no original francês (BOURDIEU, 1971) é *champ de production restreinte*, e *field of restricted production* nas traduções em inglês. Porém, na tradução para o português, publicada em *A economia das trocas simbólicas* (BOURDIEU, 2007), optou-se por “campo de produção erudita”.

possível enquadrar a música eletroacústica atual nestes conceitos? Além do fato de os compositores mencionados acima considerarem-na academizada e de afirmações de outros compositores como Jean Piché e Rodolfo Caesar, que apontam para a mesma direção, Carneiro (2018, p. 14) elenca também a classificação, feita por Joanna Demers (2010), em três categorias de música eletrônica experimental: música eletroacústica institucional, eletrônica e arte sonora. Segundo esta classificação, o critério para que uma música eletrônica seja considerada experimental é a sua independência e atitude crítica em relação ao mercado. Mas, como Carneiro coloca, mesmo a música eletroacústica institucional não é completamente independente do mercado:

Apesar das críticas que a música eletrônica experimental desenvolve em relação à cultura de consumo de massa, ela não é uma experiência estética separada desta; pelo contrário, enquanto ela coloca-se como estética superior e autônoma em relação ao mercado, é ainda uma de suas partes integrantes e está em constante diálogo (negociação?) com ele (CARNEIRO, 2018, p. 11).⁵⁰

O que Carneiro aponta aqui é a mesma ideia de complementariedade que já havíamos visto em Born: entre uma arte “inferior” de mercado, que visa o lucro financeiro imediato, e uma “arte superior desinteressada”, institucionalizada, que se coloca contra o mercado. Uma se define apenas a partir da outra. Assim, a classificação do que Demers chama de música eletroacústica institucional como uma prática experimental revela-se uma “categorização paradoxal”:

Baseado em seu conceito de música experimental, que envolve tanto a crítica e a independência em relação ao mercado quanto assumir os riscos de fazer o inesperado, o paradoxo se torna claro: o *campo de produção restrita* e a indústria cultural (Bourdieu, Adorno) são, aparentemente, polos opostos em uma sociedade, forças em competição com métodos similares para consagrar, reproduzir e legitimar seus próprios produtos e as ações, pensamentos e produção de seus membros (CARNEIRO, 2018, p. 14).⁵¹

50 *Despite the critiques the experimental electronic music develops towards the culture of mass consumption, they are not an aesthetic experience apart from it; on the contrary, while putting itself as aesthetic superior and autonomous in relation to the market, it is still one of its integral parts and in constant dialog (negotiation?) with it.*

51 *Based on her concept of experimental music, which involves both the critique and independence from the market and taking risks doing the unexpected, the paradox becomes clear: the field of restricted production, and the culture industry (Bourdieu, Adorno) are, apparently, opposite poles in a society, competing forces with similar methods to consecrate, reproduce and legitimize their own products and members actions, thoughts and production.*

Poderíamos adicionar ao argumento de Carneiro que, além do paradoxo em relação ao experimentalismo, o *campo de produção restrita* também produz um paradoxo em relação ao diálogo com as culturas populares e não-ocidentais: uma vez que ele reproduz um conjunto de práticas que se retroalimenta, torna-se fechado para a absorção de práticas e concepções exteriores, da mesma maneira que torna-se fechado ao experimentalismo. Assim, aquelas obras, realizadas dentro de um *campo de produção restrita*, que tentam trabalhar com linguagens que não pertencem a este campo não podem realizar esta operação senão adaptando-as para que se encaixem nas práticas já arbitrariamente consagradas pelo próprio campo, tendo como consequência a descaracterização das manifestações originais. Se persistirmos na comparação com a indústria cultural, poderíamos dizer que é um processo análogo à adequação aos padrões comerciais que se realizam em dentro delas.

4.2 UM BREVE RESUMO DE ALGUNS CONCEITOS DE PIERRE BOURDIEU

Tanto Born quanto Carneiro baseiam-se em Pierre Bourdieu para traçar suas críticas à música institucionalizada ou subsidiada pelo Estado. É pertinente, portanto, examinarmos alguns destes conceitos de maneira mais detida para avaliar se são ou não aplicáveis ao caso de *Paysages Planétaires*, concentrando-nos principalmente naqueles que se relacionam diretamente com as questões que estamos discutindo – mais especificamente a analogia entre indústria cultural e a produção cultural subsidiada – presentes em dois textos específicos do autor: *O mercado dos bens simbólicos* (BOURDIEU, 2007, pp. 99 – 182), publicado originalmente em 1970, e *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos* (BOURDIEU, 2006, pp. 17 – 112), publicado em 1977.

Em ambos os textos, Bourdieu faz uma série de empréstimos de termos oriundos das Ciências Econômicas para analisar as especificidades da vida artística e intelectual Europeia: “bens simbólicos”, “capital cultural”, “capital simbólico”, “raridade”, “valor de troca”, “modos de produção”, entre outros. Esta abordagem permite que, mesmo naquelas áreas da produção cultural em que o interesse comercial é “denegado” (ou recalcado), sejam identificados os mecanismos de produção, reprodução, conservação e legitimação de determinadas práticas, tais como a produção artística e científica e o aprendizado escolar. Assim, ao invés de fazer uma abordagem que busque compreender a valoração das obras de arte através dos sujeitos envolvidos em sua produção e circulação (artistas, *marchands*, editores, etc.) – tradicionalmente interpretados através do que Bourdieu (2001, p. 21) chama de uma “ideologia carismática”, que se funda em noções como a de inspiração, de gênio, de

“paixão desinteressada” – ele deslocará sua atenção para o *campo da produção cultural*, que pode ser definido como:

sistema das relações objetivas entre esses agentes ou instituições [tais como *marchand*, editor, revistas, academia, publicações semanais, etc.] e espaço das lutas pelo monopólio do poder de consagração em que, continuamente, se engendram o valor das obras e a crença neste valor. (BOURDIEU, 2006, p. 25)

Temos, assim, a definição de um primeiro conceito importante nos textos discutidos: o conceito de *campo*⁵², que se desdobra em campos específicos interconectados – sendo que, neste caso, os principais são *campo da produção de bens culturais*, *campo de produção erudita*, *campo da indústria cultural* e *campo das instâncias de produção e consagração*. Nas relações de disputa e de interdependência destes campos é que se forma o mercado dos bens simbólicos – e são estes campos que têm o poder de consagrar estes bens, mais do que os agentes individuais.

Em *O mercado dos bens simbólicos*, Bourdieu (2007, pp. 99 – 104) começa por retomar o tema da autonomização das artes e da produção intelectual na Europa (tema já tratado anteriormente por outros autores, como Max Weber): na passagem do século XVIII para o XIX, a obra de arte deixa de estar sob a tutela da Igreja ou da aristocracia e de obedecer às demandas estéticas específicas destas e passa a se formar uma esfera autônoma da arte, na qual o artista é um indivíduo livre, responsável por escolher seus próprios temas e sua linguagem.⁵³ Para Bourdieu, este processo tem importância porque é a partir dele que se formará aquilo que o autor chama de campo intelectual e artístico, em oposição aos diversos outros campos, como o econômico, o político e o religioso. A constituição deste campo autônomo da arte, com todos os atores (consumidores, artistas, empresários) e processos (consumo, produção, difusão) que surgem de maneira concomitante ao próprio campo, leva ao estabelecimento de uma categoria de artistas e intelectuais guiada, cada vez mais, pelas regras da própria arte (formalismo) e, ao mesmo tempo, leva ao surgimento de um sistema de produção em série de bens simbólicos, ou seja, de uma indústria cultural, ligada à ampliação do público – derivada, por sua vez, da generalização do ensino elementar. Em outras palavras,

52 Na sociologia de Bourdieu, o conjunto da sociedade é formado por diferentes campos. O conceito de campo poderia ser definido de maneira geral como “jogos sociais agonísticos nos quais os agentes lutam por alguma recompensa definida socialmente, tais como lucro ou prestígio” (RILEY, 2019, p. 185)

53 Uma descrição deste processo de autonomização é fornecida por Ortiz (1994, p. 185).

a indústria cultural surge para responder à demanda por cultura das novas classes alfabetizadas, que não possuem o mesmo aparato cultural das classes superiores.⁵⁴

Bourdieu (2007, p. 103) estabelece, então, uma primeira característica dos bens simbólicos: seu caráter duplo de mercadoria e significação. E, a partir daí, também estabelece uma oposição entre “arte como simples mercadoria” e “arte como pura significação” – a primeira ligada ao surgimento de um mercado da arte, da indústria cultural; e a segunda ligada à categoria de artistas que rejeitam este mercado, afirmando a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de mercadoria. Assim, para Bourdieu, os valores sustentados pelos defensores da “arte pela arte” são, desde sua origem, reação ao surgimento do mercado da arte:

todas estas “invenções” do romantismo, desde a representação da cultura como realidade superior e irredutível às necessidades vulgares da economia, até a ideologia da “criação” livre e desinteressada, fundada na espontaneidade de uma inspiração inata, aparecem como revides à ameaça que os mecanismos implacáveis e inumanos de um mercado regido por sua dinâmica própria fazem pesar sobre a produção artística... (BOURDIEU, 2007, p. 104)

Esta oposição se desdobra em dois campos que constituem o sistema de produção e circulação de bens simbólicos: o *campo da indústria cultural* e o *campo de produção erudita*. Enquanto o primeiro produz bens culturais para “o grande público” e obedece às leis do mercado, o segundo produz bens culturais destinados aos próprios produtores de bens culturais e cria suas próprias “normas de produção” e “critérios de avaliação de seus produtos” (BOURDIEU, 2007, p. 105), ou seja, ele tende a se fechar em si mesmo.⁵⁵ A estes dois campos se une o *campo das instâncias de reprodução e consagração*, formado pelas escolas, universidades, academias e outros aparatos de ensino – destinados a “assegurar a reprodução do sistema dos esquemas de ação, de expressão, de concepção, de imaginação, de percepção e de apreciação” (BOURDIEU, 2007, p. 117) – e pelos museus ou instituições similares – destinadas a conservar os bens simbólicos consagrados no passado. A relação entre

54 Aqui poderíamos mencionar o conceito de *habitus*, fundamental na obra de Bourdieu como um dos elementos de distinção entre classes. De maneira curta, o *habitus* é “uma série de disposições pré-conscientes, incluindo gostos, um senso de si próprio, posições incorporadas e, crucialmente, habilidades ou ‘senso prático’” adquiridas na família e no ambiente escolar (RILEY, 2019, p. 185).

55 Como o próprio Bourdieu coloca, esta é uma “construção-limite”, havendo inúmeros casos intermediários entre os dois campos: “No interior de um mesmo sistema, defrontamo-nos sempre com todos os produtos intermediários entre as obras produzidas por referência às normas internas do campo de produção erudita e as obras diretamente comandadas por uma representação intuitiva ou cientificamente informada das expectativas do público mais amplo” (BOURDIEU, 2007, p. 140).

estes campos é vista por Bourdieu como uma relação entre dois diferentes modos de produção:

Destarte, a oposição entre o legítimo e o ilegítimo – que se impõe no campo dos bens simbólicos com a mesma necessidade arbitrária com que, em outros campos, impõe-se a distinção entre o sagrado e o profano –, recobre a oposição entre dois modos de produção: de um lado, o modo de produção característico de um campo de produção que fornece a si mesmo seu próprio mercado e que depende, para sua reprodução, de um sistema de ensino que opera ademais como instância de legitimação; de outro, o modo de produção característico de um campo de produção que se organiza em relação a uma demanda externa, social e culturalmente inferior. (BOURDIEU, 2007, p. 151)

O *campo de produção erudita* depende do *campo das instâncias de reprodução e consagração* para que seus valores e práticas sejam perpetuados, pois é este último que forma tanto os consumidores quanto os produtores que atuam naquele. Já o *campo da indústria cultural* depende do *campo de produção erudita*, pois é dele que retira os elementos consagrados que, então, passa a reproduzir, em larga escala, para um público indistinto (por exemplo, nas adaptações cinematográficas de romances clássicos ou nos arranjos simplificados de temas musicais clássicos). Assim, ao mesmo tempo em que se opõem e disputam entre si, estes diferentes campos são complementares e interdependentes, constituindo em conjunto o “mercado dos bens simbólicos”.

É através de sua concepção particular de *capital* que Bourdieu consegue reunir em sua análise, num mesmo sistema, estes campos com funcionamentos aparentemente tão distintos. O capital, para Bourdieu, se divide em três categorias principais: “econômico (entendido basicamente como renda e propriedade), social (entendido basicamente como contatos) e cultural (educação informal, objetos culturais e credenciais)” (RILEY, 2019, p. 184). Assim, enquanto no *campo da indústria cultural* os interesses e disputas internos se dão pelo acúmulo explícito do capital econômico, no *campo da produção erudita* eles se dão pelo acúmulo do capital cultural que, como é sugerido por Bourdieu, pode também ser convertido em capital econômico. Isto se relaciona com as diferentes temporalidades de cada campo, havendo um *ciclo curto de produção* e um *ciclo longo de produção* (BOURDIEU, 2006, pp. 59 – 61): no primeiro, a exemplo da indústria cultural, existe a preocupação de se realizar investimentos com o mínimo risco possível através de um ajustamento às demandas, interesses e formas preexistentes, com o objetivo de se obter retorno rápido; já no segundo, há a aceitação do risco elevado inerente à produção de produtos para os quais não há um mercado no presente,

mas que podem vir a ter valor no futuro. Bourdieu demonstra, portanto, que, apesar do discurso de desinteresse ligado à produção intelectual e artística (e mesmo da crença “sincera” neste desinteresse por parte de seus agentes), em última instância, o *campo de produção erudita* funciona através de uma lógica de interesses e de disputa por hegemonia. Em outras palavras:

a oposição que se estabelece entre a arte pela arte e a arte média que se retraduz, no plano ideológico, na oposição entre o idealismo do devotamento à arte e o cinismo da submissão ao mercado, não deve dissimular o fato de que a vontade de opor uma legitimidade propriamente cultural aos direitos do poder e do dinheiro (expressa no culto da arte pela arte), também constitui uma maneira de reconhecer que negócio é negócio. (BOURDIEU, 2007, p. 142)

Toda a estruturação do *campo de produção erudita* é, então, descrita através de seu modo específico de acumulação de capital cultural e da conversão deste em capital econômico: desde a recusa da arte como mercadoria até a busca pelo tipo de lucro específico do campo (o “renome” ou a “autoridade intelectual”), passando pela suspeita em relação ao sucesso (artistas com grande público são vistos com desconfiança) e a luta pela consagração. Não existe, portanto, contradição entre o discurso desinteressado dos agentes (artistas e intelectuais) e a orientação hegemônica do campo, porque este desinteresse possui uma função “econômica” para o campo que “não é o produto de uma busca consciente, mas o resultado de uma correspondência estrutural” (BOURDIEU, 2006, p. 59):

A sinceridade na duplicidade e eufemização que faz a eficácia propriamente simbólica do discurso ideológico resulta, por um lado, do fato de que os interesses específicos – relativamente autônomos em relação aos interesses de classe –, que estão associados a determinada posição em um campo especializado, só podem ser satisfeitos legitimamente – portanto, com eficácia –, mediante a submissão perfeita às leis específicas do campo, ou seja, no caso particular, mediante a denegação do interesse em sua forma habitual (BOURDIEU, 2006, pp. 58 – 59).

4.3 PAYSAGES PLANÉTAIRES SOB A PERSPECTIVA DO “CAMPO DE PRODUÇÃO ERUDITA”

4.3.1 Comparação entre *Sweet Lullaby* e *Labra d’Or* (II)

Podemos agora retomar a comparação entre *Paysages Planétaires* e *Sweet Lullaby*. De uma perspectiva que considere apenas o aspecto diretamente econômico, a amplitude da difusão e a linguagem das obras, a comparação entre as duas parecerá revelar apenas uma grande distância ideológica, estética e econômica entre elas. Assim, diríamos que *Sweet Lullaby* foi lançada por uma grande gravadora multinacional (Sony Music), vendeu aproximadamente quatro milhões de cópias e foi licenciada como música de fundo para comerciais de TV de grandes marcas (FELD, 2000, pp. 22 – 23). *Paysages Planétaires*, por sua vez, foi lançada por um pequeno selo italiano (Alga Marghen), especializado em “obras experimentais históricas, *outsiders* obscuros e composição do século XX” (DISCOGS, 2021) e teve uma tiragem limitada, sendo consumida por um círculo bem mais reduzido de ouvintes.

Diríamos que *Sweet Lullaby*, apesar de ser sustentada por uma “ambientação celebratória” das músicas “tradicionais” (FELD, 2000, p. 22), não se traduziu em qualquer benefício direto para a comunidade *Baegu* onde foi realizada a gravação de *Rorogwela*, apesar dos lucros obtidos pela gravadora e seus artistas. Além disso, uma série de confusões e improbidades relativas à autorização do uso de *Rorogwela* na obra foram cometidos: Hugo Zemp, o antropólogo responsável pela gravação do fonograma original, não teria autorizado o seu uso; não há os devidos créditos à fonte do *sample*, à cantora ou à comunidade (FELD, 2000, pp. 23 – 26). A canção, por pertencer a uma “tradição oral”, é tratada como se não pertencesse a ninguém em particular. Esta manipulação do sentido do termo pode abrir brechas para explorações em comunidades indígenas, como dirá Feld:

Quando isso acontece, a noção de ‘tradição oral’ pode mascarar a existência de cânones locais de propriedade e consequências locais para o tomar sem pedir. Consequentemente, nas mãos de um advogado ocidental especializado em questões legais de música, ‘tradição oral’ é um conceito que poderia mais facilmente proteger aqueles que desejam adquirir propriedade cultural indígena a um preço barato, e proteger bem menos a propriedade cultural indígena e seus originadores. (FELD, 2000, p. 28)

Paysages Planétaires também é criada a partir de um discurso celebratório, como dá a entender o encarte da obra:

com este trabalho, eu quero homenagear todos os cantores e instrumentistas, engenheiros de som, etnomusicólogos e editores que também produziram, ou agruparam e transmitiram toda a maravilhosa invenção musical que inspirou e nutriu a obra e que, com os sons do mundo, da natureza, da sociedade e da indústria, deveria representar uma espécie de síntese da multiplicidade da vida neste navio TERRA que viaja pelo espaço cósmico (POUSSEUR, 2004, n.p.).⁵⁶

Porém – também diríamos –, ela se funda numa trajetória de engajamento e reflexão do compositor sobre questões político-sociais (atestados por sua produção teórica e musical ao longo de décadas), num conhecimento aparentemente mais fundamentado (ou ao menos uma atitude não-displicente diante) das culturas com as quais trabalha. E, embora os créditos de cada *sample* também não apareçam aqui, o problema é ligeiramente abrandado pelo fato de ser uma obra na qual o lucro financeiro é certamente muito menor do que *Sweet Lullaby*. Poderíamos partir para categorias morais: a intenção do compositor é “boa”, puramente artística, sem fins lucrativos, portanto não haveria apropriação e exploração no mesmo sentido em que há no caso de *Sweet Lullaby*. Enfim, estaríamos recorrendo ao discurso do desinteresse e à ideologia carismática identificados por Bourdieu. Em última instância, poderíamos chegar à conclusão de que a apropriação realizada por Pousseur é mais legítima do que a realizada pelo *Deep Forest*, porque a obra de Pousseur é desinteressada (o que se comprova pela pequena difusão e lucro financeiro da obra) enquanto a do *Deep Forest* é interessada (o que se comprova pela alta vendagem, a despeito do discurso dos autores).

As categorias de *campo da indústria cultural* e *campo de produção erudita* possibilitam uma outra perspectiva. Em primeiro lugar, permitem que a questão seja abordada de uma maneira estrutural, evitando-se o foco conjuntural no agente ou na obra. Com isso, ela também permite que sejam identificados os interesses que estruturam o campo, que independem dos interesses do agente (ou melhor, que se valem do seu desinteresse), como foi mencionado na seção anterior.

As críticas que Feld faz à indústria cultural passam então a ser aplicáveis também a *Paysages Planétaires*, especialmente no plano econômico e legal, uma vez que a consideremos dentro do contexto do *campo de produção erudita*: se não há grande tiragem, a presença de uma grande gravadora ou um grande lucro financeiro associado à obra, há o

56 *by this work I wish to render homage to all the singers and instrumentalists, sound engineers, ethnic musicologists and editors who have either produced, or gathered and transmitted, all the marvelous musical invention which inspired and nourished the work and which, with the sounds of the world, of nature, of society and of industry, are supposed to represent a kind of formal summing-up of life's multiplicity on this sailing ship EARTH as she travels through cosmic space.*

prestígio do grande compositor e sua consagração, atestada pela presença de sua obra em análises acadêmicas, pela sua difusão em espaços de concerto importantes e pelas homenagens recebidas pelo compositor (como a denominação de um importante centro de difusão e pesquisa sobre música eletroacústica na Bélgica como *Centre Henri Pousseur*). Mesmo que os benefícios obtidos sejam de outra natureza e de outra proporção – embora Bourdieu (2001, p. 61) demonstre que, no caso das obras literárias por exemplo, a produção erudita pode ser mais lucrativa economicamente a longo prazo –, eles se mostram passíveis de ser comparados com a indústria cultural.

Da mesma maneira, se, no caso da indústria cultural, o fenômeno da *world music* surge como resultado da busca por novos nichos de mercado⁵⁷ (FELD, 2000, pp. 11 – 16), no *campo de produção erudita* os “diálogos” com outras culturas podem também ser lidos como mais uma entre as estratégias para se obter distinção dentro do campo, na qual o elemento de ruptura é a sua originalidade em relação aos cânones estabelecidos no próprio campo. A distinção tem, para Bourdieu, um papel essencial, pois ela é o valor próprio do campo, o valor propriamente cultural, em oposição ao valor econômico e se manifesta como:

busca dos temas, técnicas e estilos que são dotados de *valor* na economia específica do campo por serem capazes de fazer existir culturalmente os grupos que os produzem, vale dizer, de conferir-lhes marcas de distinção (uma especialidade, uma maneira, um estilo) reconhecidas pelo campo como culturalmente pertinentes (...) Deste modo, é a própria lei do campo, e não um vício da natureza, como pretendem alguns, que envolve os intelectuais e os artistas na dialética da distinção cultural, muitas vezes confundida com a procura a qualquer preço de qualquer diferença capaz de livrar do anonimato e da insignificância (BOURDIEU, 2007, p. 109).

Ao se apropriar de conteúdos de outras culturas, o compositor está, portanto, trazendo para a sua música elementos que contribuem em sua busca por distinção – ou seja, que lhe conferem valor – obedecendo à “lei do campo”. Novamente, a comparação entre os dois casos se mostra eficaz, apesar de suas diferenças.

Estas comparações nos mostram que os conceitos e concepções de que tratamos anteriormente – tais como as poéticas da colagem e da citação, a morte do sujeito, a indeterminação, a obra aberta e o ideal de uma complexidade capaz de abarcar fenômenos os

57 José Jorge de Carvalho faz um resumo deste processo: “Quando a indústria (apoiada pelo Estado e mediada pelos segmentos de classe que controlam suas principais instituições) avalia que certos clichês e certas modas da cultura popular comercial começam a declinar, nessa espécie de bolsa de valores de bens estéticos e simbólicos do mundo (...) ela passa a procurar expressões culturais tidas como ‘virgens’, ‘remotas’ ou ‘exóticas’, que possam ser transformadas em novos bens simbólicos e estéticos comercializáveis” (CARVALHO, 2010, p. 45).

mais díspares –, embora sejam capazes de explicar e, em certa medida, justificar os caminhos estéticos de uma obra como *Paysages Planétaires* – ou, de maneira mais geral, das obras em “forma-mosaico” –, ainda são insuficientes, sobretudo para compreender os processos de apropriação sempre necessariamente presentes nestas obras.

Aqui se revela o outro aspecto da crítica de Feld: o do apagamento subjetivo e estético sofrido pela comunidade Baegu, pela cantora Afunakwa e pela própria canção Rorogwela. Para compará-lo com o caso de Pousseur, retomemos o exemplo dos *katajjait* na faixa *Labra d’Or*: da maneira como a analisamos anteriormente, a partir da ideia de morte do sujeito e da poética da colagem, a apropriação de uma obra alheia se mostra como um recurso estético totalmente justificável e talvez tivesse para Pousseur, como havíamos argumentado, um sentido de “desindividualização” da criação, ou seja, de relativização da centralidade do compositor como autor da obra. O mesmo pode ser observado em *Votre Faust*, com as “colagens” de obras que iam do romantismo aos contemporâneos de Pousseur. No caso de *Votre Faust*, porém, estes conceitos se adequam a uma situação na qual o público (que é, na definição de Bourdieu, um público formado por produtores – outros compositores, músicos, artistas de áreas correlatas) já conhece de antemão o repertório utilizado na colagem e tem as ferramentas para decifrá-lo, ou seja, conhece seus traços estilísticos, seu significado social, suas transformações históricas. O sujeito de Pousseur apenas pode se dissolver entre a teia de citações porque é possível para o público reconhecer e distinguir os vários sujeitos de que ele se apropria – o que se expressa no reconhecimento dos nomes dos autores, das escolas, das técnicas e na formulação de leis que protegem estes autores, sejam as leis explícitas dos direitos autorais, que impedem a cópia e implicam em remuneração quando necessário, sejam as leis implícitas próprias do campo, que reconhecem a posição de consagração daqueles que são citados (se não dos indivíduos e das obras em particular, ao menos a consagração dos estilos e escolas). Assim, quando a citação é problematizada em textos sobre *Votre Faust*, os problemas são tratados, em geral, exclusivamente como problemas de linguagem, concernentes à organicidade do discurso musical e à semântica (por exemplo, MENEZES, 2002, pp. 301 – 303; DE BONIS, 2014).

Ao usar os cantos Inuíte em *Labra d’Or*, por outro lado, o sujeito de Pousseur, ao invés de se dissolver, se impõe como o do autor, em detrimento das cantoras cujas vozes são utilizadas. Em suma, a noção de morte do sujeito funciona num contexto em que o sujeito foi sempre protegido, em que os mecanismos para se proteger o indivíduo já foram bem desenvolvidos, permitindo que esta noção (a de indivíduo) seja questionada num segundo

grau. Porém, num contexto em que os indivíduos foram sempre apagados (o contexto do colonialismo), a noção de morte do sujeito é inaplicável.

4.3.2 Perspectivas além da composição

Assumindo a pertinência da aplicação das críticas de Feld ao caso de *Paysages Planétaires* e assumindo, a partir de Bourdieu, que decisões tomadas como se fossem exclusivamente estéticas na verdade têm justificativas e consequências políticas e econômicas, somos levados a partir para discussões que se desdobram para além do âmbito de ação do compositor enquanto compositor e do contexto específico da composição. Estas discussões envolvem desde o sistema educacional no qual se ensina música, até as políticas públicas de financiamento, difusão e conservação cultural, passando também pelas leis, acordos e condutas éticas voltadas para a proteção de autores e comunidades. Não pretendemos abordar a fundo estas perspectivas, mas elas não podem deixar de ser mencionadas para que formulemos perspectivas próprias ao campo da composição.

No âmbito político e econômico, Carvalho (2010) reivindica a necessidade de um apoio estatal para as expressões culturais populares, uma vez que elas sejam convertidas em espetáculo consumido fora de suas comunidades de origem – e que este apoio apresente um equilíbrio, embasado em critérios claros, em relação ao apoio que recebem os artistas da indústria cultural ou da cultura “erudita”. E, mais do que isso, ele argumenta sobre a importância de diversos atores no combate à “espetacularização mercantilizadora” (Carvalho, 2010, p. 51) e à “canibalização” das culturas populares:⁵⁸

‘Canibalização’ e ‘espetacularização’ somente são possíveis através da participação de vários atores, seja na produção e divulgação dos eventos, na mediação e na negociação com a comunidade e, finalmente, na justificação (em vez da crítica e da contestação) do uso da cultura popular em espaços extracomunitários, com fins de mercantilização ou de propaganda de regimes políticos (CARVALHO, 2010, p. 54).

Entre os atores mencionados por Carvalho estão os intelectuais e acadêmicos, entre os quais poderíamos incluir os compositores de formação acadêmica, juntamente com a pergunta: ao utilizar materiais de culturas populares na composição, o compositor não estaria

⁵⁸ O que Carvalho chama de espetacularização é a transformação de manifestações praticadas por estas comunidades (frequentemente com fins religiosos e a partir de conceitos muito diversos dos nossos conceitos de “arte” ou “música”) em espetáculo para ser apresentado para um público (frequentemente de classe média). Já a canibalização se refere à apropriação dessas manifestações em processos similares ao descrito por Feld no caso de *Rorogwela*.

também contribuindo, mesmo que indiretamente, para justificar sua mercantilização? Esta questão se relaciona com a crítica feita por Carvalho (2010, p. 64 – 69) às práticas de apropriação das culturas populares realizadas pelos artistas das classes médias brasileiras, exemplificadas pelo ideal “antropofágico” de Oswald de Andrade. Em sua crítica, ele aponta a assimetria de poder que existe entre as classes médias e as populares, seja por diferenças econômicas, poder de tomadas de decisão política, acesso à tecnologia e possibilidades de difusão, além dos mecanismos legais de proteção da autoria (como já vimos através de Feld). Além disso, questiona a legitimidade conquistada pela ideologia da antropofagia (a apropriação de elementos populares por artistas formados por uma cultura de herança europeia) como uma prática que hoje se tornou comercial:

Muito longe desse modelo romantizado, de uma apropriação bem intencionada das tradições do outro, a prática da antropofagia cultural hoje é uma atividade calculada e pragmática, que passa necessariamente pelo estabelecimento de vínculos estratégicos, comerciais e/ou políticos com grupos de cultura popular, com a finalidade de produzir eventos, gravar CDs, filmar DVDs, publicar livros, folhetos; e às vezes, inclusive, apresentar-se em contextos de classe média com o repertório dos grupos. (CARVALHO, 2010, p. 67)

Novamente, cabem aqui os argumentos em relação às similaridades e cumplicidades entre o *campo de produção erudita* e o *campo da indústria cultural*: mesmo que a crítica de Carvalho fale em mercantilização de uma maneira mais direta, seus argumentos devem ser considerados também para a “arte desinteressada”.

Outro importante aspecto tratado por Carvalho (2010, p. 59 – 63) é o caráter sagrado de muitas manifestações das tradições afro-americanas, como o candomblé, o reinado (ou congado), o maracatu e as “taieiras”. Diante da inevitabilidade das apropriações que estas culturas sofrem e das consequentes negociações que precisam fazer, Carvalho propõe a necessidade de se estabelecer coletivamente (entre mestres e mestras, produtores culturais, terceiro setor, pesquisadores e governo) um campo do inegociável, ou seja, de se criar um limite entre aquelas manifestações, sagradas, que não podem passar para o campo profano do espetáculo e aquelas que são negociáveis. As apropriações realizadas por compositores também deveriam ser pautadas por estes limites, assim como por um código de postura tal qual o criado pela ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia) em 2006 para pesquisadores da área (CARVALHO, 2010, p. 63).

Um último ponto a ser considerado, levantado por Carvalho é a importância do que poderíamos chamar de uma perspectiva revolucionária:

não se deve falar em ‘espetacularização’ sem colocar o tema da rebelião. Nem o populismo político, nem o capitalismo do entretenimento permitirão que artistas populares possam expandir suas tradições sem que sejam expropriadas, espetacularizadas ou canibalizadas. Também não permitirão à classe média urbana, por mais bem intencionada que esta seja, a possibilidade de apreender os códigos estéticos e espirituais contidos nas expressões da cultura popular de modo a infundir outras dimensões às suas vidas. (CARVALHO, 2010, p. 53)

Grande parte dos problemas que temos abordado, tais como a desigualdade econômica entre diferentes setores da sociedade e a espoliação cultural sofrida por culturas não-ocidentais, a exemplo das culturas indígenas e africanas no Brasil, estão profundamente relacionados aos próprios fundamentos do sistema capitalista, em sua lógica colonialista de exploração de “matéria-prima” barata e busca por novos mercados de consumidores. Apenas mudanças do próprio modelo de produção, portanto, poderiam garantir que as relações entre diferentes culturas se dessem a partir de um paradigma outro que o da espetacularização, da canibalização e da profanação.

Estes são apenas alguns exemplos que mostram como estas discussões se ampliam para muito além da prática composicional, embora, por isso mesmo, devam ser pensadas por compositores como uma forma de tomada de consciência. Uma pergunta fundamental, entretanto, permanece aberta: o que é possível fazer dentro do âmbito propriamente musical, considerando a especificidade do trabalho do compositor? Em outras palavras, uma vez conscientes de nossas limitações e possibilidades de atuação no campo social e político enquanto compositores, o que nos resta a fazer nas próprias obras quando se trata de utilizar elementos de culturas não-ocidentais e/ou populares?

5 OUTRO MOSAICO (CONSIDERAÇÕES FINAIS)

Antes de tentar responder a pergunta que encerra o capítulo anterior, precisamos colocar outra pergunta mais fundamental: *por que* (antes de como ou o que) um compositor com formação acadêmica, atuante no campo da música de concerto contemporânea, deveria – ou teria o direito de – incorporar elementos de músicas ou de quaisquer outras manifestações de culturas que não são a dele? Porque não deixar que as próprias comunidades definam como querem que suas manifestações se relacionem com as de outras culturas ou contextos, se transformem, se misturem ou se preservem? Esta questão ecoa da crítica feita por Carvalho ao direito ‘auto-outorgado’ dos artistas e intelectuais das classes superiores no Brasil de “espetacularizar e canibalizar as expressões culturais populares” (CARVALHO, 2010, p. 68). Embora ele se refira a um contexto e a agentes específicos, poderíamos generalizar a afirmação para um cenário mundial para incluir exemplos como o de *Paysages Planétaires*.

Vimos que, no caso de Pousseur, houve um interesse, alimentado ao longo de décadas, pela ampliação dos recursos expressivos para além daqueles da música de concerto contemporânea, fazendo-o voltar-se, gradualmente, tanto para o passado de sua própria tradição quanto para o presente de outras tradições. E, ao mesmo tempo, havia uma visão política do compositor de convívio das diferenças, de defesa dos “cruzamentos”, de “coexistência entre unidade e contradição” (POUSSEUR, 1983, p. 78), como também está expresso no encarte de *Paysages Planétaires* e, sobretudo, de que a música seria um espaço possível para a experimentação de modelos ou de concepções que poderiam vir a ganhar um papel mais significativo na vida social – a música como uma “eficiente ferramenta de transformação” ou “campo de experimentos de práticas sociais” (POUSSEUR, 1983, pp. 78 – 80). A partir destes posicionamentos, poderíamos dizer que o universalismo estético de *Paysages Planétaires* seria, para Pousseur, modelo para um universalismo social, no qual as mais diferentes culturas possam coexistir sem se anularem.

Muitas outras justificativas são possíveis, assim como os contextos específicos que as possibilitam e uma série de compositores, atuantes no Brasil e fora do Brasil, têm problematizado refletido sobre esta questão sob diferentes ângulos, em obras musicais e também teóricas. Vale a pena citar alguns nomes como forma de dar uma dimensão (ainda bastante parcial) desta produção: André Ribeiro, Antie Greie-Ripatti, Cedrik Fermont, Guilherme Bertissolo, Luigi Antonio Irlandini, Marcos Balter, Paulo Costa Lima, Paulo Rios Filho, para ficar apenas em alguns.

No entanto, procurar propositivamente por justificativas, embora seja um exercício enriquecedor, do ponto de vista de uma discussão filosófica, por provocar uma atitude de autorreflexão do indivíduo em relação às suas motivações para buscar referências fora de sua própria tradição, de um ponto de vista fundamentado na sociologia de Bourdieu nos parece inoperante, se considerarmos que, quando não é marginalizado, é justamente o discurso desinteressado o que melhor se presta a atender aos interesses do campo de produção erudita. Da mesma maneira, perguntar criticamente por uma justificativa revela-se inoperante porque estas apropriações acontecerão inevitavelmente, seja pela crescente pressão da indústria e do campo de produção erudita, seja pelas inúmeras circunstâncias possíveis que, num mundo de fácil mobilidade e acesso à informação, podem levar alguém a se interessar por manifestações de outras culturas e incorporá-las às próprias práticas.

Portanto, mais do que defender ou condenar a presença de elementos de músicas não-ocidentais e populares na música de concerto, é importante refletir sobre como esta presença deve ser tratada. No capítulo anterior, já discutimos a questão fundamental dos aspectos legais e econômicos que envolvem o assunto. Podemos aqui retomar a questão: o que fazer dentro do próprio âmbito da composição?

Esta pergunta se desdobra em dois aspectos: um deles é ético e o outro é propriamente estético. O primeiro é, de certa maneira, uma projeção, ao nível do indivíduo e da circunstância específica, daquelas responsabilidades de nível institucional a que nos referimos anteriormente: o respeito aos direitos autorais das comunidades e a sua devida creditação, o cuidado com o que se pode ou não utilizar numa obra, o respeito àquilo que é considerado inegociável pela comunidade. Quais são os limites éticos que devem ser respeitados? Esta questão tem importância fundamental no processo e no resultado final da composição. O segundo desdobramento, que não se separa completamente do primeiro, talvez seja o mais difícil de abordar e o mais abordado por compositores, como vimos através dos exemplos de Boulez, Stockhausen e Pousseur nos capítulos 2 e 3: como fazer com que sistemas, linguagens, práticas e símbolos, por vezes completamente diversos, funcionem em conjunto dentro de uma obra?

A resposta dada por *Paysages Planétaires* a estes dois desdobramentos da pergunta nos parece insatisfatória, por mais interessante e bem realizada que a obra seja (dentro dos critérios da música de concerto contemporânea). Por sua própria ambição universalista (ou planetária), este tipo de abordagem torna inviável um aprofundamento mínimo em cada uma das culturas presentes na obra, tanto no aspecto ético quanto no estético e, conseqüentemente,

as diferenças radicais que poderiam existir entre as manifestações apropriadas pela obra são minimizadas e, em certa medida, neutralizadas. O que Feld diz sobre *Rorogwela* cabe também para os cantos Inuíte e todas as outras manifestações de que Pousseur se utiliza:

aquilo que antes era distintamente o mundo de Afunakwa está agora sujeito a um novo compartilhar, tornando-se, em última instância, um mundo onde sua voz não é mais necessária à sua presença imaginada (FELD, 2000, p. 22).

Se imaginarmos que *Paysages Planétaires* pretende ser algo como um mapa, uma redução do mundo que tem como objetivo nos guiar para o mundo, poderíamos dizer que é um mapa que, na verdade, acaba substituindo o próprio mundo – todos os mundos ali representados se tornam menos necessários que o próprio mapa.

Sabendo, entretanto, que na verdade não há resposta definitiva, o que eu gostaria de propor (para tentar concluir propondo algo) é uma analogia, um pouco em forma de mosaico, entre o trabalho do compositor e o do antropólogo ou – o que é diferente, mas ainda relacionado – pensar a composição como uma possível ferramenta da etnomusicologia. Esta perspectiva parte do princípio de que a composição não é apenas um meio de expressão, mas, assim como o texto, é também ferramenta de reflexão e pesquisa, prática de sentido. Assim como o antropólogo, o compositor pode estabelecer uma relação de sentido (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 113) com o “nativo”. A possibilidade da criação como meio de aproximação entre o etnomusicólogo e o contexto que estuda é já levantada por Paulo Costa Lima:

a etno[musicologia], como perspectiva do ‘outsider’ privilegia a observação participante dos modos de vida, e reprime justamente a capacidade de interferir com a criação de música (composição) em nome da capacidade de imersão e de tradução do fenômeno em textos. Não reprime, pelo menos da mesma forma, a execução, que muitas vezes é encarada como ferramenta de aproximação. Essa isenção metodológica com relação à criação talvez contribua para entronizar essa dimensão composicional como voz ‘autêntica’ dos sujeitos, fazendo ecoar um preceito Ocidental. Será que essa visão asséptica da imersão não é uma quimera, e a firmeza dos caminhos de criação das culturas muito mais estável, e incontaminável, do que se imagina? Será que o desafio de criar músicas do contexto não poderia ser uma valiosa ferramenta de aprendizagem? (LIMA, 2005, p. 295)

Na proposta de Lima, a ênfase recai sobre a criação como participação no contexto do “nativo”. Mas poderíamos pensar também no contrário: na incorporação de práticas, processos e materiais do nativo como crítica sobre nossos próprios discursos. Ao invés da imersão etnomusicológica, podemos pensar no engajamento como meio de aproximação, como dirá Irlandini:

[o artista] precisa estar vivendo os conteúdos não-modernos *engajadamente*, de algum modo, em sua existência diária, assim como vive os conteúdos de sua própria cultura, de modo que aqueles não sejam simplesmente conteúdos imitados ou copiados e colados. (IRLANDINI, 2020, p. 279; grifo do autor)

A ideia de engajamento – que é o oposto da ausência de comprometimento dos “antropófagos culturais” apontada por Carvalho (2010, p. 67) – remete, por sua vez, ao “pacto etnográfico” realizado entre o antropólogo e o “nativo”, tal como postulado por Bruce Albert em três imperativos indissociáveis do trabalho etnográfico:

fazer justiça de modo escrupuloso à imaginação conceitual de meus anfitriões; em seguida, levar em conta com todo o rigor o contexto sociopolítico, local e global, com o qual sua sociedade está confrontada; e, por fim, manter um olhar crítico sobre o quadro da pesquisa etnográfica em si. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 520)

Guardadas as devidas proporções – o trabalho etnográfico de Albert, por exemplo, implica em sua convivência com os yanomami durante mais de quarenta anos (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 12) – este pacto etnográfico dá ideia do que poderia ser uma vivência engajada dos conteúdos não modernos por parte de um compositor. No caso do etnógrafo, ele significa assumir uma posição diplomática entre os dois mundos:

Para seus interlocutores, trata-se de engajar-se num processo de auto-objetivação pelo prisma da observação etnográfica, mas de um modo que lhes permita adquirir ao mesmo tempo reconhecimento e cidadania no mundo opaco e virulento que se esforça por sujeitá-los. Para o etnógrafo, em compensação, trata-se de assumir com lealdade um papel político e simbólico de *truchement*⁵⁹ às avessas, à altura da dívida de conhecimento que contraiu, mas sem por isso abrir mão da singularidade de sua própria

59 “A palavra *truchment* (turgimão, em português)”, explica Bruce, “designava, no século XVI, no tempo da França Antártica na Guanabara, os ‘rapazes deixados, voluntariamente ou não, nas aldeias dos Tupinambá e outras etnias aliadas aos franceses, para aprender a língua e servir de intermediários nas negociações (comerciais, diplomáticas etc.) entre colonos e indígenas” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 522)

curiosidade intelectual (da qual dependem, em grande parte, a qualidade e a eficácia de sua mediação). (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 522)

Embora numa outra dimensão e com outra intensidade, o compositor pode também assumir uma função parecida, desde que seja capaz, como o etnógrafo, de estabelecer uma verdadeira relação com o “nativo”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Perry. **Modernity and revolution**. New left review, Londres, I/144, Mar/Abr 1984. Disponível em: <https://newleftreview.org/issues/i144/articles/perry-anderson-modernity-and-revolution> Acesso em: 5 ago. 2021

ANDERSON, Perry; PENCHEL, Marcus (trad.). **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1993

BACKUS, John. **Die Reihe: a scientific evaluation**. Perspectives of New Music, Seattle, Vol. 1, No. 1, Outono, 1962, pp. 160 – 171. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/832186> Acesso em: 11 out 2021

BARTÓK, Béla; SUCCHOFF, Benjamin (org.). **Béla Bartók essays**. New York: St. Martin's Press, 1976

BERMAN, Marshall; MOISÉS, Carlos Felipe; IORIATTI, Ana Maria L.. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

BETHELL, Leslie. **A cultural history of Latin America: literature, music and the visual arts in the 19th and 20th centuries**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

BORN, Georgina. **Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde**. Los Angeles: University California Press, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos ; O costureiro e sua grife : contribuição para uma teoria da magia; Modos de dominação**. 3. ed. São Paulo: Zouk, 2006.

BOURDIEU, Pierre; NICE, Richard (trad.). **The production of belief: contribution to an economy of symbolic goods**. Media Culture Society, Vol 2, pp. 261 – 293, 1980.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOULEZ, Pierre; NATTIEZ, Jean-Jacques (ed.); COOPER, Martin (trad.). **Orientations: collected writings**. Londres e Boston: Faber and Faber, 1986.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BÜRGER, Peter. **Theory of the avant-garde**. Manchester: Manchester University Press, 1984.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2001.

CARNEIRO, Marcelo. **What was Left From Experimentation? A Discussion on the current role of Electroacoustic Music to the New Generation of Sonic Artists in Brazil**. Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference, Florence (Italy), June 20-23, 2018.

CARVALHO, José Jorge de. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. **Revista Antropológicas**, ano 14, vol. 21 (1): 39 – 76, 2010.

CARVALHO, José Jorge (coord.) **Encontro de Saberes nas universidades: base para um diálogo interestêmico**. Documento-base do Seminário. Brasília, 16 e 17 de Junho de 2015.

CHENDARD, M; NATTIEZ, J.-J. Table ronde de 1963, journées des 16, 18 et 23 juillet: avec Luciano Berio, Pierre Boulez et Henri Pousseur. **Circuit**, 15(3), pp. 23 – 52, 2005.

COENEN, Alcedo. **Stockhausen's Paradigm: A Survey of His Theories**. Perspectives of New Music, Vol. 32, No. 2, Summer, 1994, pp. 200-225

COMPAGNON, Antoine,; MOURÃO, Cleonice P.; SANTIAGO, Consuelo Fortes.; GALERY, Eunice Dutra. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996

COUTINHO, Carlos Nelson. **O estruturalismo e a miséria da razão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

DE BONIS, Mauricio Funcia de. **Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Correa de Oliveira**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2014.

DECROUPET, Pascal. **À la recherche de l'harmonie perdue: regards analytiques sur le "Prologue dans le Ciel" de "Votre Faust" de Henri Pousseur**. Revue Belge de Musicologie, Vol. 43, 1989, pp. 87 – 100.

DEMERS, Joana. **Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music**. New York: Oxford University Press, 2010.

DISCOGS. Discogs, 2021. Disponível em: <https://www.discogs.com/label/9805-Alga-Marghen> . Acesso em: 14 dez 2021

ECO, Umberto; MCEWEN, Alastair. **The infinity of lists**. Londres: MacLehose Press, 2009.

FELD, Steven. **A sweet lullaby for world music**. Public Culture, 2000.

FILHO, Paulo Rios. **Hibridação cultural como horizonte metodológico para a criação de música contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.

FOSTER, Hal. **Postmodern culture**. Londres: Pluto, 1985

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GRIFFITHS, Paul. **Modern music and after**. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 2010.

HABERMAS, Jurgen,; REPA, Luiz,; NASCIMENTO, Rodney. **O discurso filosófico da modernidade: doze lições**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEILE, Björn. **‘Transcending Quotation’: cross-cultural musical representation in Mauricio Kagel’s Die Stücke der Windrose für Salonorchester**. Em: Music Analysis, vol. 23, no. 1, pp 57 – 85, 2004

HOWARD, Keith. **The Music of Chou Wen-chung**. Ethnomusicology Forum, 20:1, pp. 110-111. abr. 2011

HUYSEN, Andreas. **After the great divide : modernism, mass culture, postmodernism**. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

IDDON, Martin. **New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2013

IRLANDINI, Luigi. A autenticidade dos conteúdos antigos e não-ocidentais na composição musical dos séculos XX e XXI. In: TOMÁS, Lia; RAJOBAC, Raimundo. **Música, filosofia e crítica: problemas transversais**. Pelotas: ANPPOM, 2020.

JAMESON, Fredric. O pós modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann. **O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KIM, Rebecca. **Masterpiece’s of 20th-Century Multi-channel Tape Music: Xenakis**. s.d. Disponível em: <http://sites.music.columbia.edu/masterpieces/notes/xenakis/notes.html>. Acesso em: 30 jun. 2021.

KOHL, Jerome. Serial composition, serial form, and process in Karlheinz Stockhausen’s Telemusik. In: LICATA, Thomas. **Electroacoustic music: analytical perspectives**. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2002.

KOPENAWA, Davi,; ALBERT, Bruce.; CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 729 p

LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

LALITTE, Philippe. **The theories of Helmholtz in the work of Varèse**. Contemporary Music Review, vol. 30, No 5, pp. 329 – 344, out. 2011.

LIMA, Paulo Costa. **Invenção e memória: navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências**. Salvador: EDUFBA, 2005.

LIMA, Paulo Costa. **Teoria e prática do compor II: diálogos de invenção e ensino**. Salvador: EDUFBA, 2014.

LUCAS, Glaura. **Etnomusicologia, o encontro de saberes nas universidades, e o ensino superior de música no Brasil**. VI Jornada de Etnomusicologia do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA IV Colóquio Amazônico de Etnomusicologia - Etnomusicologias: Perspectiva e Pluralidade. 2019.

MACONIE, Robin. **Other planets: The complete works of Karlheinz Stockhausen, 1950 – 2007**. Lanham: Rowman & Littlefield. 2016.

MENEZES, Flo. Nosso Rameau. Prefácio. In: POUSSEUR, Henri; MENEZES, Flo. **Apoteose de Rameau: e outros ensaios**. São Paulo: UNESP, 2009.

MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg: tratado sobre as entidades harmônicas**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

NASCIMENTO, João Paulo Costa do. **Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo**. São Paulo: 2011.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Linguistics: a new approach for musical analysis?**. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 4, No. 1 (Jun., 1973), pp. 51-68. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/836426>. Acesso em: 8 out 2021.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Some aspects of Inuit vocal games**. Ethnomusicology, Illinois, vol. 27, No 3, pp. 457 – 475, set. 1983.

NATTIEZ, Jean-Jacques; COELHO, Lucas de Lima (trad.); LACERDA, Marcos Branda (trad.). Etnomusicologia, p. 417-434. Em: **Revista Música** v. 20 n° 2. São Paulo: USP, 2020.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PICCHI, A.; SOUZA, I. V. L. de. Koellreutter e Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois polos. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 366-379, 2018. DOI: 10.5965/1808312907092012366. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13969>. Acesso em: 2 jul. 2021.

POGGIOLI, Renato. **The theory of the avant-garde**. Massachusetts: Harvard University Press, 1968.

POUSSEUR, Henri. **Forme et pratiques musicales**. Revue Belge de Musicologie, Vol. 13, n° ¼, Musique expérimentale, pp. 98 – 116, 1959.

POUSSEUR, Henri. **Composition and Utopia**. Composition and Utopia, Interface, 12:1-2, 75-83, DOI: 10.1080/09298218308570394, 1983.

POUSSEUR, Henri. **Composer (avec) des identités culturelles**. Em: InHarmoniques n°2: Musiques, Identités. Paris: Ircam – Centre Georges-Pompidou, 1998. Acesso em: <http://articles.ircam.fr/textes/Pousseur87a/index.html>

POUSSEUR, Henri; BUTOR, Michel. **Paysages Planétaires (encarte)**. Itália: Alga Marghen. 2004. 3 CD's.

POUSSEUR, Henri. **The programme of the UK premiere of Pousseur's Voix et Vues Planétaires**. 7.00pm at the Conway Hall in central London on Saturday 24th February 2007. Acesso em: [scambi.mdx.ac.uk/Documents/Voix et Vues Programme.pdf](http://scambi.mdx.ac.uk/Documents/Voix_et_Vues_Programme.pdf)

POUSSEUR, Henri. **Electronic Experimental And Microtonal 1953-1999 (encarte)**. Bélgica: Sub Rosa. 2008. 1 CD.

POUSSEUR, Henri; MENEZES, Flo. **Apoteose de Rameau: e outros ensaios**. São Paulo: UNESP, 2009a.

POUSSEUR, Henri. **Série et harmonie généralisées: une théorie de la composition musicale**. Wavre: Mardaga, 2009b.

RILEY, D. A teoria das classes de Pierre Bourdieu. **Estudos de Sociologia**, [S. l.], v. 24, n. 46, 2019. DOI: 10.52780/res.12245. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/12245>. Acesso em: 1 dez. 2021.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. Madri: Alianza Editorial, 2003.

SCHNEIDER, David E. Bartók, **Hungary, and the renewal of tradition: case studies in the intersection of modernity and nationality**. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2006.

SILVEIRA, Henrique. **Colagem musical na música eletrônica experimental**. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 202 p. 2012.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TUGNY, Rosângela. **Novas perspectivas para um comércio de especiarias**. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA: 12.: 1999, SALVADOR, BA; ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E POS-GRADUAÇÃO EM MUSICA. Anais ... Salvador:ANPPOM, 2000.

VENTURI, Robert.; IZENOUR, Steven.; BROWN, Denise Scott; SOARES, Pedro Maia. **Aprendendo com Las Vegas: o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VIVEIROS DE CASTRO. **O nativo relativo**. Em: Mana 8 (1):113-148, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO. **O recado da mata**. Prefácio. In: KOPENAWA, Davi.; ALBERT, Bruce.; CASTRO, Eduardo Viveiros de. A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. pp. 11 – 41.

WILSON, Samuel. **Notes on Adorno's 'Musical Material' During the New Materialisms**. *Music and Letters*: Oxford University Press (OUP), 2 abr. 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1093/ml/gcy002>>

WISHART, Trevor. **On Sonic Art**. Amsterdam: OPA, 1996.

WOLFF, Marcus. Koellreutter e Max Brand no Brasil: Signos da modernidade e da nacionalidade na “Era Vargas”. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Vitória: 2015

ZAGORSKI, Marcus. Material and History in the aesthetics of ‘Serielle Musik’. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 134, n.2, pp. 271 – 317. Routledge, November, 2009.

GRAVAÇÕES SONORAS

BERIO, Luciano; MADERNA, Bruno; NONO, Luigi. **Polifonica-Monodia-Ritmica / Serenata #2 / Differences**. Itália: Time Records, 1961. LP.

BERIO, Luciano. **Sinfonia**. Compositor: Luciano Berio. Vários Intérpretes. Canada: Columbia Masterworks, 1969. LP.

BERIO, Luciano. **Recital 1 For Cathy / Folk Songs / Weill-Berio Songs**. Compositor: Luciano Berio. Intérprete: Cathy Berberian. Alemanha: BMG Music, 1995. CD.

BOULEZ, Pierre. **Le marteau sans maître**. Compositor: Pierre Boulez. Estados Unidos: Turnabout, 1964. LP.

BOULEZ, Pierre. **Structures Pour Deux Pianos**. Compositor: Pierre Boulez. Intérprete: Alfons Kontarsky, Aloys Kontarsky. Alemanha: WERGO, 1965. LP.

BOULEZ, Pierre. **Constellation-Miroir**. Compositor: Pierre Boulez. Intérprete: Michael Wendeborg, Nicolas Hodges. Alemanha: Bastille musique, 2021. 2 CD.

CAGE, John. **Music of Changes**. Compositor: John Cage. Alemanha: WERGO, 1982. LP.

CAGE, John. **Imaginary Landscapes**. Suíça: Hat[now]ART, 1995. CD.

CAGE, John. **Ryoanji**. Compositor: John Cage. Suíça: Hat[now]ART, 2011. CD.

FERRARI, Luc. **Petite Symphonie / Strathoven / Presque Rien Avec Filles / Hétérozygote**. Compositor: Luc Ferrari. Holanda: BV Haast Records, 2005. CD.

KAGEL, Mauricio. **Match Für 3 Spieler / Musik Für Renaissance-Instrumente**. Compositor: Mauricio Kagel. Vários Intérpretes. Alemanha: Deutsche Grammophon, 1968. LP.

KAGEL, Mauricio. **Exotica**. Compositor: Mauricio Kagel. Intérpretes: Christoph Caskel, Michel Portal, Siegfried Palm, Theodor Ross, Vinko Globokar, Wilhelm Bruck. Alemanha: Deutsche Grammophon, 1972. LP.

LIGETI, György. **Works For Piano: Études & Musica Ricercata**. Compositor: György Ligeti. Intérprete: Pierre-Laurent Aimard. [S. l.]: Sony Classical, 1996. CD.

MADERNA, Bruno. **Musica Elettronica / Electronic Music**. Compositor: Bruno Maderna. Itália: Stradivarius, 1994. CD.

MESSIAEN, Olivier. **Turangalila Symphonie / Quator Pour La Find Du Temps**. Compositor: Olivier Messiaen. Reino Unido: EMI Digital, 1987. 2 LP.

PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE [Huli] - Chant Avec Flûte Pilipè. Intérprete: Não creditado. In: **LES Voix Du Monde (Une Anthologie Des Expressions Vocales) / Voices Of The World (An Anthology Of Vocal Expression)**. França: Le Chante du Monde, 1996. 3 CD, 29.

PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE [latmul] - Voix Des Esprits Mai. Intérprete: Não creditado. In: **LES Voix Du Monde (Une Anthologie Des Expressions Vocales) / Voices Of The World (An Anthology Of Vocal Expression)**. França: Le Chante du Monde, 1996. 3 CD, 20.

PARMERUD, Ake. **Grains of Voices**. Compositor: Ake Parmerud. Intérprete: Vários Intérpretes. Suécia: Caprice Records, 1997. CD.

POUSSEUR, Henri. **Electre**. Compositor: Henri Pousseur. Alemanha: Universal Edition, 1968. LP.

POUSSEUR, Henri; BERIO, Luciano. **Circles / Mobile / Trois Chants Sacrés**. Itália: Fratelli Fabbri Editori, 1969. LP.

POUSSEUR, Henri; BUTOR, Michel; BARTHOLOMÉ, Pierre. **Jeu De Miroirs De Votre Faust / Le Tombeau De Marin Marais**. Alemanha: WERGO, 1970. LP.

POUSSEUR, Henri; BUTOR, Michel. **Votre Faust**. Compositor: Henri Pousseur. Alemanha: BASF / Harmonia Mundi, 1973. LP.

POUSSEUR, Henri et al. **Stravinsky Au Futur**. Compositor: Henri Pousseur. Intérprete: Ensemble Instrumental "Musiques Nouvelles". Alemanha: BASF, Harmonia Mundi, 1975. LP.

POUSSEUR, Henri. **Electronic Works**. Compositor: Henri Pousseur. Holanda: BV Haast Records, 1990. CD.

POUSSEUR, Henri. **Musique Mixte 1966:1970**. Compositor: Henri Pousseur. Bélgica: Sub Rosa, 1990. CD.

POUSSEUR, Henri. **Couleurs Croisées / La Seconde Apothéose De Rameau**. Compositor: Henri Pousseur. Bélgica: Cypres, 2004. CD.

POUSSEUR, Henri; BUTOR, Michel. **Paysages Planétaires**. Compositor: Henri Pousseur. Itália: Alga Marghen, 2004. 3 CD.

POUSSEUR, Henri. **Electronic Experimental And Microtonal 1953-1999**. Compositor: Henri Pousseur. Bélgica: Sub Rosa, 2008. CD.

POUSSEUR, Henri. **Early Experimental Electronic Music 1954-72**. Intérprete: Ensemble Instrumental "Musiques Nouvelles". Bélgica: Sub Rosa, 2016. CD.

SCHAEFFER, Pierre. **Panorama Of Musique Concrète**. [S. l.]: Naxos Classical Archives, 1955.3. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bs_mVHnWzX8. Acesso em: 11 jan. 2022.

TROIS Jeux De Gorge, Katajjaq. Intérprete: Alla Braun, Elijah Pudloo Mageeta, Lusi Kuni, Napache Samaejuk Pootoogook, Soria Eyituk, Temegeak Pitaulassie. In: **LES Voix Du Monde (Une Anthologie Des Expressions Vocales) / Voices Of The World (An Anthology Of Vocal Expression)**. França: Le Chante du Monde, 1996. 3 CD, 12.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Telemusik / Mixtur**. Alemanha: Deutsche Grammophon, 1969. LP, faixa 1.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Hymnen**. Intérprete: Karlheinz Stockhausen. Compositor: Karlheinz Stockhausen. Alemanha: Deutsche Grammophon, 1969. LP.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **"Am Himmel Wandere Ich..."**. Compositor: Karlheinz Stockhausen. Alemanha: Stockhausen-Verlag, 1992. CD.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Stimmung**. Compositor: Karlheinz Stockhausen. Intérprete: Collegium Vocale Köln. Alemanha: Deutsche Grammophon, 1970. LP.

XENAKIS, Iannis. **Electro-Acoustic Music**. Estados Unidos: Nonesuch, 1970. LP.

WISHART, Trevor. **Globalalia / Imago**. [Compositor e intérprete]: Trevor Wishart. Alemanha: Orpheus The Pantomine, 2014. CD.