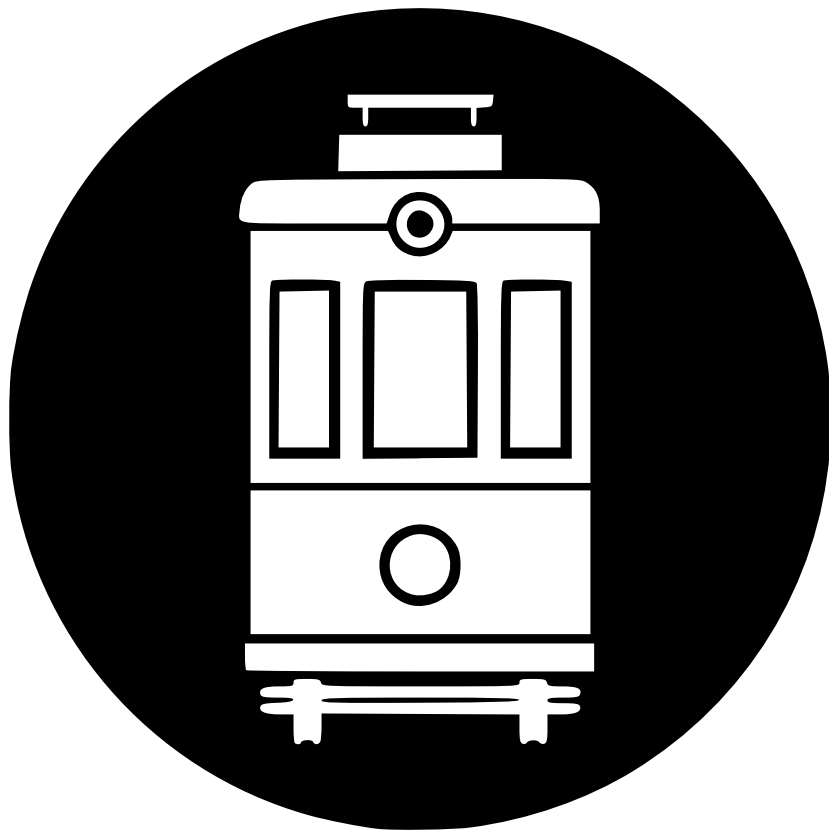


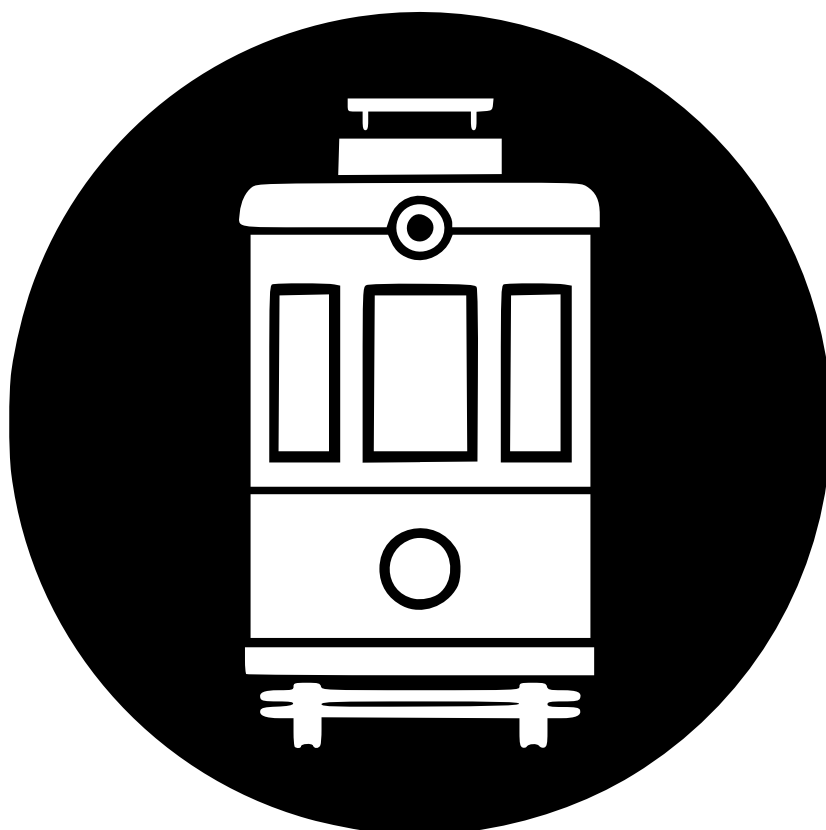
TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 6, N. 1, Jan.-Abr. 2023
ISSN 2184-38052





Os carros elétricos surgiram como resultado de uma série de fatores. Um dos maiores avanços após a invenção da máquina a vapor no final do século XVIII foram as ferrovias, que facilitaram o transporte por longas distâncias. Os elétricos chegaram a Portugal no final do século XIX e início do século XX: ao Porto (1895), a Lisboa (1901), a Sintra (1904), a Coimbra (1911) e a Braga (1914). Em Portugal existem as três redes de elétrico em Lisboa, Porto e Sintra. As redes de Braga e Coimbra foram encerradas. O elétrico movimenta-se sobre carris (trilhos), que em geral encontram-se embutidos nas partes mais antigas das cidades. Em Lisboa e no Porto, podemos encontrar – no presente – o Museu da Carris ou o Museu do Carro Elétrico, respetivamente.

Electric cars emerged as a result of a number of factors. One of the greatest advances after the invention of the steam engine at the end of the 18th century were the railways, which facilitated transport over long distances. Trams arrived in Portugal in the late 19th and early 20th century: Porto (1895), Lisbon (1901), Sintra (1904), Coimbra (1911) and Braga (1914). In Portugal, the three tram networks exist in Lisbon, Porto and Sintra. The Braga and Coimbra networks have been closed down. The tram way moves on rails (tracks), which are generally embedded in the oldest parts of the cities. In Lisbon and Porto, we can find – at present – the *Museu da Carris* or the *Museu do Carro Elétrico*, respectively.

EQUIPA EDITORIAL

DIREÇÃO

Paula Guerra, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • Lígia Dabul, Universidade Federal Fluminense, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • Claudino Ferreira, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal • Cornelia Eckert, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil • Glaucia Villas Bôas, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil • Glória Diógenes, Universidade Federal do Ceará, Brasil • Paula Abreu, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal

CONSELHO EDITORIAL

Alfonso Montuori, Transformative Inquiry Department, California Institute of Integral Studies, Estados Unidos da América • Ana Rosas Mantecón, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Mexico • Angélica Madeira, Universidade de Brasília, Brasil • Antoine Hennion, École Mines ParisTech, Centre de Sociologie de l'innovation, França • Armando Malheiro, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Arturo Rodríguez Morató, Universitat de Barcelona, Espanha • Augusto Santos Silva, Faculdade de Economia e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • Carles Feixa, Universitat Pompeu Fabra, Espanha • Carlos Fortuna, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal • Cláudia Oliveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, CITCEM, Brasil • Constance Devereaux, LEAP Institute for the Arts, Colorado State University, Estados Unidos da América • Diana Crane, University of Pennsylvania, Es-

tados Unidos da América • Eduardo Jardim de Moraes, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil • Erik Hitters, Department of Media and Communication, Erasmus University of Rotterdam, Netherlands • Howard S. Becker, University of California, Santa Barbara Faculty, Estados Unidos da América • Irllys Barreira, Universidade Federal do Ceará, Brasil • João Teixeira Lopes, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • José Luís Casanova, Instituto Universitário de Lisboa (Iscte-Instituto Universitário de Lisboa), CIES – Centro de Investigação e Estudos em Sociologia, Portugal • José Machado Pais, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Portugal • Lilia Mortiz Schwartz, Universidade de São Paulo, Brasil • Marcelo Ridenti, Universidade de Campinas, Brasil • Maria Antonietta Trasforini, Università degli Studi di Ferrara, Itália • Maria Hirviljäs, Foundation of Cultural Policy Research Cupore, Finlândia • Marie Buscatto, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, França • Maria Lucia Bueno, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Olga Magano, Universidade Aberta, o CIES e o IS-UP, Portugal • Pedro Costa, Iscte-Instituto Universitário de Lisboa e Dinâmia'CET, Portugal • Ricardo Campos, FCSH-UNL e CICS.NOVA, Portugal • Roberta Shapiro, EHESS-Ecole des hautes études en sciences sociales, França • Sacha Kagan, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Alemanha • Sari Karttunen, Finnish Foundation for Cultural Policy Research, Finlândia • Sergio Miceli, Universidade de São Paulo, Brasil • Tia DeNora, Department of Sociology, Philosophy and Anthropology, University of Exeter, Reino Unido • Tom Artiss, University of Cambridge, Almeida Theatre, Reino Unido • Victoria D. Alexander, Goldsmiths, University of London, Reino Unido • Volker Kirchberg, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Alemanha • Will Straw, Department of Art History and Communications Studies McGill University, Canadá

EDITORES EXECUTIVOS

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • Henrique Grimaldi Figueredo, Universidade Estadual de Campinas, Brasil • Mariana Selas, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Sofia Sousa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

ASSISTENTES EDITORIAIS

Mauricio Hoelz Veiga Júnior, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil • Rui Saraiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto • Tânia Moreira, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

COMPOSIÇÃO, ARTWORK E DESIGN

Esgar Acelerado • Rui Saraiva • Tânia Moreira, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal
Faculdade de Letras da Universidade do Porto Via Panorâmica, s/n, 4150-564 — Porto, PORTUGAL

EDITORA E LOCAL DE EDIÇÃO

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Via Panorâmica, s/n,
4150-564 — Porto, PORTUGAL

APOIO

Reitoria da Universidade do Porto. Santander Universidade.

CONTACTOS

WEBSITES

<http://ojs.letras.up.pt/index.php/taa>

<http://todasartes.pt>

CONTACTO PRINCIPAL

Email: todasartes.journal@gmail.com

CONTACTO PARA SUPORTE TÉCNICO

ENDEREÇO POSTAL

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Prof. Paula Guerra, Torre B, Cacifo 187 Via Panorâmica, s/n 4150-564 — Porto, PORTUGAL

Email: todasartes.journal@gmail.com

Todo o conteúdo desta revista, exceto onde está identificado, está licenciado sob uma Creative Commons License



EDITORIAL TEAM

DIRECTION

Paula Guerra, Faculty of Arts and Humanities and Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal • Lígia Dabul, Federal University Fluminense, Brazil

EDITORIAL COMMITTEE

Ana Oliveira, Dinâmia/CET, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal • Claudino Ferreira, Faculty of Economics, University of Coimbra, Center for Social Studies, Portugal • Cornelia Eckert, Federal University of Rio Grande do Sul, Brazil • Glaucia Villas Bôas, Graduate Program in Sociology and Anthropology, Federal University of Rio de Janeiro, Brazil • Glória Diógenes, Federal University of Ceará, Brazil • Paula Abreu, Faculty of Economics, University of Coimbra, Center for Social Studies, Portugal

EDITORIAL BOARD

Alfonso Montuori, Transformative Inquiry Department, California Institute of Integral Studies, USA • Ana Rosas Mantecón, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Mexico • Angélica Madeira, University of Brasília, Brazil • Antoine Hennion, École Mines ParisTech, Centre de Sociologie de l'innovation, France • Armando Malheiro, Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, Portugal • Arturo Rodríguez Morató, Universitat de Barcelona, Spain • Augusto Santos Silva, Faculty of Economics and Institute of Sociology, University of Porto, Portugal • Carles Feixa, Universitat Pompeu Fabra, Spain • Carlos Fortuna, Faculty of Economics, University of Coimbra, Center for Social Studies, Portugal • Cláudia Oliveira, Federal University of Rio de Janeiro, School of Fine Arts, CITCEM, Brazil • Constance Devereaux, LEAP Institute for the Arts, Colorado State University, USA • Diana Crane, University of Pennsylvania, USA • Eduardo Jardim de Moraes, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro, Brazil • Erik

Hitters, Department of Media and Communication, Erasmus University of Rotterdam, Netherlands • Howard S. Becker, University of California, Santa Barbara Faculty, USA • Irllys Barreira, Federal University of Ceará, Brazil • João Teixeira Lopes, Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, Portugal • José Luís Casanova, University Institute of Lisbon (Iscte-University Institute of Lisbon), CIES – Centre for Research and Studies in Sociology, Portugal • José Machado Pais, Institute of Social Sciences, University of Lisbon, Portugal • Lília Mortiz Schwartz, University of São Paulo, Brazil • Marcelo Ridenti, University of Campinas, Brazil • Maria Antonietta Trasforini, Università degli Studi di Ferrara, Italy • Maria Hirviljäs, Foundation of Cultural Policy Research Cupore, Finland • Marie Buscatto, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France • Maria Lucia Bueno, Federal University of Juiz de Fora, Brazil • Pedro Costa, Iscte-University Institute of Lisbon and Dinâmia/CET, Portugal • Ricardo Campos, FCSH-UNL and CICS.NOVA, Portugal • Roberta Shapiro, EHESS-Ecole des hautes études en sciences sociales, France • Sacha Kagan, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Germany • Sari Karttunen, Finnish Foundation for Cultural Policy Research, Finland • Sergio Miceli, University of São Paulo, Brazil • Tia DeNora, Department of Sociology, Philosophy and Anthropology, University of Exeter, United Kingdom • Tom Artiss, University of Cambridge, Almeida Theatre, United Kingdom • Victoria D. Alexander, Goldsmiths, University of London, United Kingdom • Volker Kirchberg, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Germany • Will Straw, Department of Art History and Communications Studies McGill University, Canada

EXECUTIVE EDITORS

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal • Henrique Grimaldi Figueredo, State University of Campinas, Brazil • Mariana Selas, Library of the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, Portugal • Sofia Sousa, Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, Portugal

EDITORIAL ASSISTANTS

Mauricio Hoelz Veiga Júnior, Graduate Program in Sociology and Anthropology of the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil • Rui Saraiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto Tânia Moreira, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal

COMPOSITION, ARTWORK AND DESIGN

Esgar Acelerado • Rui Saraiva • Tânia Moreira, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal

PUBLISHER AND PLACE OF PUBLICATION

Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto Via Panorâmica, s/n, 4150-564 — Porto, PORTUGAL

SUPPORT

Rectory of the University of Porto. Santander University.

CONTACTS

WEBSITES

<http://ojs.letras.up.pt/index.php/taa>

<http://todasartes.pt>

MAIN CONTACT

Email: todasartes.journal@gmail.com

TECHNICAL SUPPORT CONTACT

POSTAL ADDRESS

Faculdade de Letras da Universidade do Porto Prof. Paula Guerra, Torre B, Cacifo 187 Via Panorâmica, s/n 4150-564 — Porto, PORTUGAL

Email: todasartes.journal@gmail.com

All content in this journal, except where noted, is licensed under a Creative Commons License



PARCERISTAS

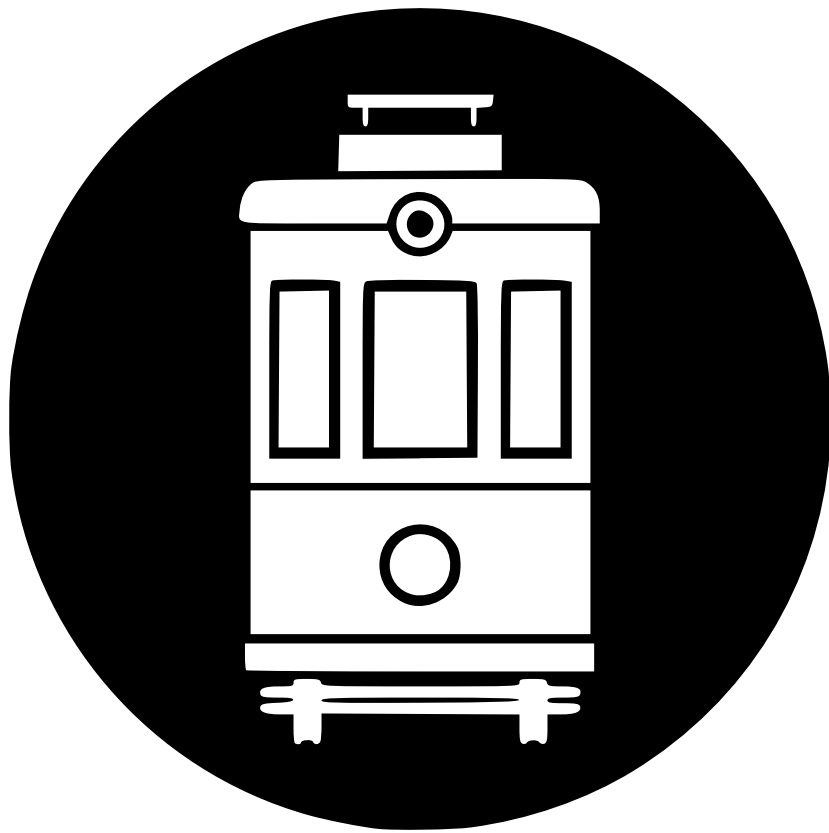
Ana Martins, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Instituto de Sociologia, Portugal • Ana Oliveira, Dinâmia/CET - Iscte, CITCEM, Portugal • Cláudia de Oliveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, CITCEM, Brasil • Cornelia Eckert, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil • Emília Simão, Universidade Portucalense, CITCEM, Portugal • Frederico Dinis, Universidade Católica Portuguesa, CITER - Research Centre for Theology and Religious Studies, Portugal • Glaucia Villas Bôas, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil • Henrique Grimaldi Figueredo, Universidade Estadual de Campinas, Brasil • Luís Carlos S. Branco, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Portugal • Maria Claudia Bonadio, Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Maria Lucia Bueno, Programas de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens e Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Micael Herschmann, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil • Paula Abreu, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal • Paulo Nunes, Universidade Federal de Itajubá, Brasil • Renata Oliveira Caetano, Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-Graduação em História, Colégio de Aplicação João XXIII, Brasil • Robin Kuchar, Leuphana Universität Lüneburg, CITCEM, Alemanha • Sabrina Parracho Sant'Anna, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Brasil • Sofia Sousa, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Instituto de Sociologia, Portugal • Susana de Noronha, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Portugal • Susana Januário, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Instituto de Sociologia, Portugal

REVIEWERS

Ana Martins, University of Porto, Faculty of Arts and Humanities, Institute of Sociology, Portugal • Ana Oliveira, Dinâmia/CET - Iscte, CITCEM, Portugal • Cláudia de Oliveira, Federal University of Rio de Janeiro, School of Fine Arts, CITCEM, Brazil • Cornelia Eckert, Postgraduate programme in Social Anthropology at the Federal University of Rio Grande do Sul, Brasil • Emília Simão, Portucalense University, CITCEM, Portugal • Frederico Dinis, Portuguese Catholic University, CITER - Research Centre for Theology and Religious Studies, Portugal • Glaucia Villas Bôas, Graduate Program in Sociology and Anthropology, Federal University of Rio de Janeiro, Brasil • Henrique Grimaldi Figueredo, State University of Campinas, Brazil • Luís Carlos S. Branco, University of Aveiro, Department of Languages and Cultures, Portugal • Maria Claudia Bonadio, Postgraduate Program in Arts, Culture and Languages, Federal University of Juiz de Fora, Brasil • Maria Lucia Bueno, Postgraduate Programmes in Arts, Culture and Languages and Social Sciences, Federal University of Juiz de Fora, Brazil • Micael Herschmann, Postgraduate Programme in Communication, Federal University of Rio de Janeiro, Brazil • Paula Abreu, Faculty of Economics of the University of Coimbra, Centre for Social Studies, Portugal • Paulo Nunes, Federal University of Itajubá, Brasil • Renata Oliveira Caetano, Federal University of Juiz de Fora, Postgraduate Program in History, João XXIII College of Application, Brazil • Robin Kuchar, Leuphana University of Lüneburg, CITCEM, Germany • Sabrina Parracho Sant'Anna, Federal Rural University of Rio de Janeiro, Social Sciences Department, Postgraduate Programme in Social Sciences, Brazil • Sofia Sousa, University of Porto, Faculty of Arts and Humanities, Institute of Sociology, Portugal • Susana de Noronha, Centre for Social Studies at the University of Coimbra, Portugal • Susana Januário, University of Porto, Faculty of Arts and Humanities, Institute of Sociology, Portugal

SUMÁRIO

ARQUIVOS, ESCALAS, MÉTODOS E SABERES EM CIÊNCIAS SOCIAIS.....	2
ARTIGOS.....	10
O ANSEIO PELA NATUREZA SELVAGEM. FICÇÕES DE PRESERVAÇÃO DA NATUREZA NA MÚSICA POP DO OCIDENTE.....	12
A MÚSICA ELETRÓNICA AMBIENTAL: DA PROFUNDIDADE SONORA AOS IMAGINÁRIOS DA MENTE II.....	26
SOBRE A IDEIA DA CONSCIÊNCIA IMPRESSA NO <i>EMBODIMENT</i> DO SOM. MAX RICHTER, GUSTAV MAHLER E ALFRED SCHNITTKE.....	48
PERSPETIVAS SOBRE A MÚSICA CLÁSSICA BRASILEIRA E A INFLUÊNCIA DA INDÚSTRIA CULTURAL.....	58
POLÍTICAS DE MEMÓRIA EM IFIGÉNIA DE TIAGO RODRIGUES, POR ANNE THÉRON.....	72
RAP E MÚSICA DE INTERVENÇÃO: REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO RAP EM PORTUGAL..	92
REGISTOS DE PESQUISA.....	108
PARA ALÉM DO ESPACIAL: AS POTENCIALIDADES ARTÍSTICAS DA RELAÇÃO ENTRE A FRONTEIRA E A MEMÓRIA.....	110
RECENSÕES/RESENHAS.....	128
A MÚSICA DE JOHN CAGE – JAMES PRITCHETT	130



SUMMARY

ARCHIVES, SCALES, METHODS AND KNOWLEDGE IN SOCIAL SCIENCES.....2

ARTICLES.....10

SIMPLY LONGING FOR WILDERNESS. FICTIONS OF NATURE PRESERVATION IN WESTERN POP MUSIC.....12

ELECTRONIC AMBIENT MUSIC: FROM SONIC DEEPNESS TO THE IMAGINATIONS OF THE MIND II.....26

ON THE IDEA OF IMPRINTED CONSCIOUSNESS IN THE EMBODIMENT OF THE SOUND. MAX RICHTER, GUSTAV MAHLER AND ALFRED SCHNITTKE48

PERSPECTIVES ON BRAZILIAN CLASSICAL MUSIC AND THE INFLUENCE OF THE CULTURAL INDUSTRY.....58

THE POLITICS OF MEMORY IN IPHIGENIA BY TIAGO RODRIGUES, BY ANNE THÉRON.....72

RAP AND INTERVENTION SONGS: SOCIAL VIEWS OF RAP IN PORTUGAL.....92

RESEARCH RECORDS.....108

BEYOND SPACIAL: THE ARTISTIC POSSIBILITIES OF THE RELATIONSHIP BETWEEN BORDER AND MEMORY.....110

REVIEWS.....128

THE MUSIC OF JOHN CAGE – JAMES PRITCHETT.....130

ARQUIVOS, ESCALAS, MÉTODOS E SABERES EM CIÊNCIAS SOCIAIS

ARCHIVES, SCALES, METHODS AND KNOWLEDGE IN SOCIAL SCIENCES

ARCHIVES, ÉCHELLES, MÉTHODES AND SCIENCES SOCIALES

ARCHIVOS, ESCALAS, MÉTODOS Y CONOCIMIENTO EN CIENCIAS SOCIALES

Paula Guerra

Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, CITCEM, CEGOT, Dinâmia'CET, Griffith Centre for Cultural Research, Porto, Portugal

Lígia Dabul

Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Rio de Janeiro, Brasil

Traduzido pela primeira vez para o português em 2009, o livro da historiadora francesa Arlette Farge, intitulado *O sabor do arquivo*, representou não somente um marco na produção dos conhecimentos historiográficos mas também lançou luz aos processos invisíveis que se engendram na tessitura dos objetos científicos no campo das humanidades. Mais que uma obra circunscrita ao método arquivístico, o pensamento de Farge desvela uma abordagem interdisciplinar que exige do pesquisador um posicionamento como sujeito de um processo intelectual complexo – uma “arqueologia do saber”, como diria Foucault (2012) – a partir do qual são desocultados os fragmentos, as miudezas, que conjuntamente nos irão fornecer retratos e diagnósticos de distintas ordens. E essa luz de Farge já nos iluminou em muitos trabalhos e obras (Guerra, 2020, 2021).



Figura 1: Aby M. Warburg, «Mnemosyne-Atlas», 1924 – 1929

Fonte: A*Desk - Critical Thinking



Figura 2: Aby M. Warburg, «Mnemosyne-Atlas», 1924 – 1929

Fonte: Mnemosyne-Atlas, Boards of the Rembrandt-Exhibition, 1926, Photography.

A luminosidade do pensamento de Farge advém da defesa da asserção de que o facto de estarmos diante dessas estruturas institui uma espécie de convite “a manter-se longe do arquivo-reflexo onde se colhem apenas informações e do arquivo-prova que conclui demonstrações, como se esgotasse de uma vez por todas o material” (Farge, 2009: 118); sendo, ao contrário, um aceno à dança, à uma percepção de que o arquivo não encerra sua finalidade última, mas é objeto de intervenção do investigador/a. Essa abordagem, que em alguma medida flerta com a imaginação warburguiana do *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2015) ou nas semelhanças informes do pensamento batailliano (Didi-Huberman, 2015, 2018), atesta, ademais, os aspetos de inventividade e criatividade dos cientistas na conceção, lapidação e testagem de métodos e protocolos de pesquisa que permitam aos arquivos e aos objetos de interesse revelarem as suas verdades ocultas.

Não é inadvertidamente que esta se torna, portanto, a ideia de fundo deste Volume. Partindo de métodos, de objetos, de memórias e de arquivos distintos – da música e da natureza na cidade, da música ambiente à crítica, da música clássica ao rap – os investigadores representados nesta edição ativam olhares muito próprios e repletos de engenhosidade para a elaboração de suas análises e aferições. No primeiro destes trabalhos intitulado *Simply Longing for Wilderness. Fictions of nature preservation in Western pop music*, Thorsten Philipp aborda em que medida é que a reinvenção de uma natureza autêntica e de estilos de vida compatíveis é um tema da música pop. Este artigo reflete a dimensão social da música pop para analisar as suas potencialidades comunicativas no processamento do problema da degradação ambiental e da preservação da natureza. As canções selecionadas mostram tentativas recentes de reconciliar a vida selvagem e moderna, encenando a narração colonialista do Nobre Selvagem - o índio como um sábio mordomo da natureza.

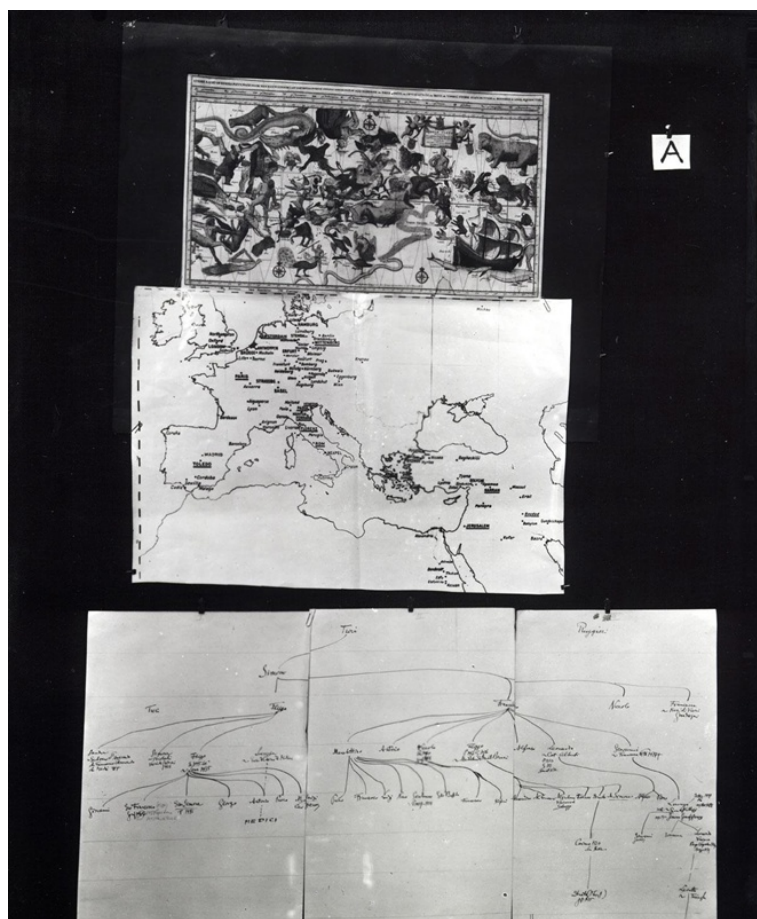


Figura 3: «Mnemosyne-Atlas», Board A, 1926

Fonte: Mnemosyne-Atlas, Boards of the Rembrandt-Exhibition, 1926, Photography.

Trabalhando também – embora em outro *topos* – com os médias e a crítica cultural, Frederico Dinis, com o seu artigo - *A música eletrónica ambiental: da profundidade sonora aos imaginários da mente II* - parte de uma definição para a música eletrónica ambiental enquanto elemento indutor para a criação de um espaço para pensar e apresenta um conjunto de autores e de trabalhos sonoros orientados para uma preocupação com o espaço. Mas a música eletrónica ambiental como género deve ser vista como uma sobreposição de informações, e não apenas como uma interação com um ambiente. Assim, defende que a ligação social da música eletrónica ambiental ao próprio ambiente e envolvente mudou ao longo da sua evolução enquanto género, tal como mudou essa envolvente, reforçando que o lugar hoje é um espaço pessoal, tal como a experiência de escuta associada à música eletrónica ambiental. A experiencição atual da música eletrónica ambiental na conceção, ampliação ou descontinuidade de lugares, expressa por si só o desejo de exercer um agenciamento interno ou uma mediação com a própria envolvente, operando como uma reflexão do 'eu', recorrendo a sonoridades que movem a mente.

No seguimento deste trabalho, a música é retomada também como tema do terceiro dos trabalhos deste Volume. No artigo *Sobre a ideia da consciência impressa no embodiment do som. Max Richter, Gustav Mahler e Alfred Schnittke* e na proposição de Maria-Roxana Bischin, saímos da escala da mediação para relevar a ideia de *consciência impressa*, baseada em pesquisas básicas no campo da fenomenologia. A premissa é que a música é uma substância criada a partir da infinita corporeidade sonora. Daí deriva a perspectiva de que a corporificação é algo que está impresso por detrás dos nossos julgamentos analíticos e perceptivos. O *embodiment* deve ser visto como uma dinâmica com dois princípios: o da criação da substância para-a-consciência e a transferência da substância da percepção para o processo da temporalidade.



Figura 4: «Mnemosyne-Atlas», Nr. 45, 1924

Fonte: Mnemosyne-Atlas, Boards of the Rembrandt-Exhibition, 1926, Photography. <http://www.medienkunstnetz.de/works/mnemosyne/images/5/>



Figura 5: «Mnemosyne-Atlas», Board 58, 1926

Fonte: Mnemosyne-Atlas, Boards of the Rembrandt-Exhibition, 1926, Photography. <http://www.medienkunstnetz.de/works/mnemosyne/images/6/>

Segue-se o artigo *Perspetivas sobre a música clássica brasileira e a influência da indústria cultural*. Aqui, Miqueias Felipe Costa Feitosa e André Dallálio, abordam as implicações da Indústria cultural nas produções e divulgação da música clássica brasileira. Através da realização de entrevistas semiestruturadas a compositores e integrantes do universo da música clássica no Brasil. Entrelaçando as teorias sociológicas com as entrevistas realizadas, foi compreendido que a indústria cultural causa impactos negativos e positivos. No entanto, existem outros fatores sociais que interferem, como a educação. No penúltimo artigo deste Volume, migramos para o campo teatral. Na reflexão de Ana Cunha intitulada *Políticas de memória em Ifigénia de Tiago Rodrigues*, por Anne Théron, a autora apresenta uma análise literária e sociológica da relevância da programação desta peça no cenário europeu atual da peça *Iphigénie* de Tiago Rodrigues, encenada por Anne Théron do Théâtre National de Strasbourg. A peça, que parte do original de Eurípidés, repensa os aspetos clássico do teatro grego e oferece-nos uma profunda consideração sobre a importância da memória para as comunidades, o conflito entre memória coletiva e individual, a responsabilidade dos membros mais vulneráveis da sociedade em não permitir que o Poder apague/esqueça as barbáries cometidas e o determinismo social.

A finalizar os artigos, voltamos ao campo sonoro com *O rap e música de intervenção: representações sociais do rap em Portugal* de Miguel Vidal. Este artigo aborda o rap português na sua dimensão mais interventiva. Partindo da análise documental de artigos de dois dos jornais de referência portugueses, desenvolve-se a imagem da forma como os públicos interagem com a dimensão interventiva do rap e a forma como a interpretam. Seguidamente, e num movimento que retorna ao espaço, André Araújo expõe um registo de pesquisa denominado *Para além do espacial: as potencialidades artísticas da relação entre a fronteira e a memória*. Neste trabalho, sob uma perspetiva multidisciplinar, o autor problematiza como os estudos da fronteira têm pensado o território para lá do espacial, integrando práticas artísticas que exploram o abstrato e o simbólico. Refere como as principais tendências da *border-art* têm vindo a refletir a propensão para intervenções performativas do território que desconsideram as possibilidades da exploração das dimensões temporais, focando-se sobretudo na reconfiguração do tangível. Finalmente, André Quaresma apresenta-nos a recensão crítica do livro *The Music of John Cage* de James Pritchett (1993), editado pela Cambridge University Press.



Figura 6: «Mnemosyne-Atlas», Nr. 33, 1926

Fonte: Mnemosyne-Atlas, Boards of the Rembrandt-Exhibition, 1926, Photography. <http://www.medienkunstnetz.de/works/mnemosyne/images/5/>.

Esta recensão pretende resumir de forma crítica os capítulos 2 “To sober and quiet the mind...” (1946-1951) e 3 “Throwing sound into silence” (1951-1956). Apesar dos trabalhos com percussões e das inovações composicionais e instrumentais, a primeira metade da década de 1940 é, para John Cage, uma época de desilusão. A grande maioria dos músicos e público que assistia ao seu trabalho não o aceitava bem, reagindo de forma hostil ou como se de uma piada se tratasse. É um John Cage deprimido e desiludido com a incompreensão, que conhece Gita Sarabhai. A indiana chega aos Estados Unidos para estudar música ocidental e torna-se aluna de Cage que, em contrapartida, lhe pede lições de estética e música indiana. O estudo desta cultura oriental tem uma grande influência em Cage que se começa a interessar pela sua filosofia e mais especificamente pelo Budismo Zen.

Porto e Rio de Janeiro, fevereiro de 2023.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Didi-Huberman, Georges. (2015). *Semelhança Informe ou Gaio Saber Visual Segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Didi-Huberman, Georges. (2018). *Atlas ou o Gaio Saber Inquieto: o olho da história III*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Farge, Arlette. (2009). *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp.
- Foucault, Michel. (2012). *A arqueologia do saber*. São Paulo: Forense Universitária.
- Guerra, Paula (2021). O passado desapareceu e o presente é aqui e agora. Prolegómenos das culturas artísticas juvenis no Portugal contemporâneo. In Pereira, Simone Luci; Neves, Thiago Tavares das & Budag, Fernanda Elouise (Orgs.). *Comunicação e culturas urbanas. Temas, debates e perspectivas* (pp. 167-188). São Paulo: INTERCOM.
- Guerra, Paula (2020). Elogio da improbabilidade do património. In Oliveira, Gerciane Maria da Costa & Vieira, Kyara Maria de Almeida (Eds.). *Património, povos do campo e memórias: diálogos com a cultura, a arte e a educação* (pp. 47-66). Mossoró: EdUFERSA.
- Warburg, Aby. (2015). *Histórias de Fantasma para gente grande*. São Paulo: Cia das Letras.

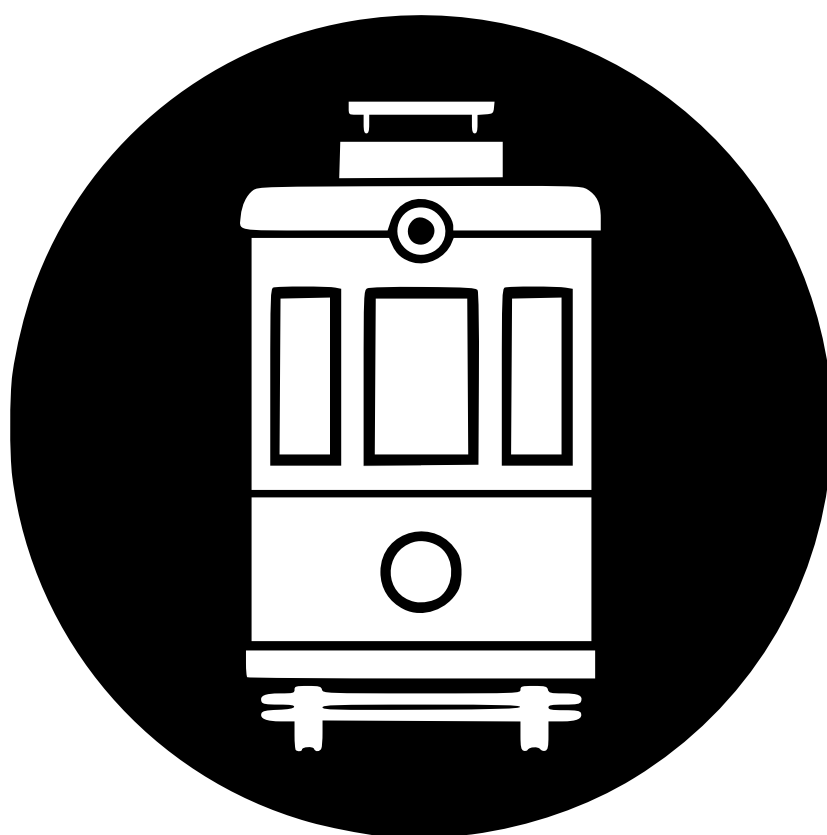
Paula Guerra. Doutora em sociologia. Professora de sociologia da Faculdade de Letras e investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Professora adjunta no Griffith Center for Social and Cultural Studies na Austrália. Investigadora colaboradora no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território e no DINÂMIA'CET-IUL - Centre for Socioeconomic Change and Territorial Studies, Portugal. Co-fundadora e editora-chefe (com Andy Bennett) do Journal da SAGE: DIY, Alternative Culture & Society. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

Lígia Dabul. Doutora em sociologia. Professora colaboradora dos Programas de Pós-Graduação em Sociologia e em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Coordenadora do Nectar/UFF – Núcleo de Estudos Cidadania, Trabalho e Arte da Universidade Federal Fluminense. Poeta. Universidade Federal Fluminense, R. Miguel de Frias, 9 - Icaraí, Niterói - RJ, 24220-900, Brasil. E-mail: ligia.dabul@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6224-9720.

Citação:

Guerra, Paula & Dabul, Lígia (2023). Arquivos, escalas, métodos e saberes em ciências sociais. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 6(1), pp. 2-9. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav6n1

ARTIGOS





SIMPLY LONGING FOR WILDERNESS. FICTIONS OF NATURE PRESERVATION IN WESTERN POP MUSIC

O ANSEIO PELA NATUREZA SELVAGEM. FICÇÕES DE PRESERVAÇÃO DA NATUREZA NA MÚSICA POP DO OCIDENTE

LA NOSTALGIE DE LA NATURE SAUVAGE. FICTIONS DE PRÉSERVATION DE LA NATURE DANS LA MUSIQUE POP OCCIDENTALE

AÑORANZA DE LO SALVAJE. FICCIONES DE CONSERVACIÓN DE LA NATURALEZA EN LA MÚSICA POP OCCIDENTAL

Thorsten Philipp

University of Freiburg, Leuphana University Lüneburg, Germany

Abstract: The individual and social longing for an intact and untouched nature is a core element of environmental crisis dynamics. To what extent is the reinvention of an authentic nature and of compatible lifestyles a theme of pop music? Can cultural production promote lacking communicative capacity to moderate environmental conflicts and sustainable living? This article reflects the societal dimension of pop music to examine its communicative potentials in processing the problem of environmental degradation and nature preservation. It is particularly the Western trope of wilderness, the idea of an unaltered, virgin nature, that deserves interest. With its origins in the 19th century land ethic, it still today offers an entry to renegotiate fictions, norms, dreams and futures of nature in times of major environmental destruction and apocalyptic disasters. The selected songs show recent attempts to reconcile wilderness and modern life, staging the colonialist narration of the Noble Savage – the Indian as a wise steward of nature. These and similar ideas of wilderness, indigenous knowledge and compatible lifestyles address the core postulate of sustainability for global and intergenerational justice. The analysis of textual and sound regimes not only offers a hybrid mirror of political communication on sustainable development through politainment; it additionally permits to discover latent structures of social systems by unveiling conflict dynamics which are mostly ignored in the public discourse.

Keywords: political communication; sustainability communication; politainment; nature conservation.

Resumo: A ânsia individual e social por uma natureza intacta e intocada é um elemento central da dinâmica da crise ambiental. Em que medida é que a reinvenção de uma natureza autêntica e de estilos de vida compatíveis é um tema da música pop? Pode a produção cultural promover a falta de capacidade comunicativa para moderar os conflitos ambientais e a vida sustentável? Este artigo reflete a dimensão social da música pop para analisar as suas potencialidades comunicativas no processamento do problema da degradação ambiental e da preservação da natureza. É particularmente o tropo ocidental da natureza selvagem e da ideia de uma natureza virgem e inalterada que merece interesse. Com as suas origens na ética da terra do século XIX, ainda hoje oferece uma entrada para renegociar ficções, normas, sonhos e futuros da natureza em tempos de grande destruição ambiental e desastres apocalípticos. As canções selecionadas mostram tentativas recentes de reconciliar a vida selvagem e moderna, encenando a narração colonialista do Nobre Selvagem - o índio como um sábio mordomo da natureza. Estas e outras ideias semelhantes da natureza selvagem, dos conhecimentos indígenas e dos estilos de vida compatíveis abordam o postulado central da sustentabilidade para a justiça global e intergeracional. A análise de regimes textuais e sólidos não só oferece um espelho híbrido de comunicação política sobre desenvolvimento sustentável através da política-entretenimento, como permite ainda descobrir estruturas latentes de sistemas sociais através da revelação de dinâmicas de conflito que são - na sua maioria - ignoradas no discurso público.

Palavras-chave: comunicação política; comunicação sobre sustentabilidade; política e entretenimento; conservação da natureza.

Résumé: L'aspiration individuelle et sociale à une nature intacte est un élément central de la dynamique de la crise environnementale. Dans quelle mesure la réinvention d'une nature authentique et de modes de vie compatibles est-elle un thème de la musique pop ? La production culturelle peut-elle promouvoir une capacité de communication insuffisante pour modérer les conflits environnementaux et un mode de vie durable ? Cet article reflète la dimension sociétale de la musique pop afin d'examiner son potentiel de communication dans le traitement du problème de la dégradation de l'environnement et de la préservation de la nature. C'est en particulier le trope occidental de la nature sauvage, l'idée d'une nature vierge et inaltérée, qui mérite notre attention. Issu de l'éthique de la terre du XIXe siècle, il permet encore aujourd'hui de renégocier les fictions, les normes, les rêves et l'avenir de la nature à une époque de destruction environnementale majeure et de catastrophes apocalyptiques. Les chansons sélectionnées montrent les tentatives récentes de réconciliation de la nature sauvage et de la vie moderne, mettant en scène la narration colonialiste du Noble Sauvage - l'Indien en tant que sage gardien de la nature. Ces idées de nature sauvage, de savoirs indigènes et de modes de vie compatibles, ainsi que d'autres idées similaires, répondent au postulat fondamental de la durabilité pour une justice globale et intergénérationnelle. L'analyse des régimes textuels et sonores n'offre pas seulement un miroir hybride de la communication politique sur le développement durable par le biais du politainment; elle permet également de découvrir les structures latentes des systèmes sociaux en dévoilant les dynamiques de conflit qui sont le plus souvent ignorées dans le discours public.

Mots-clés: communication politique; communication sur le développement durable; *politainment*; protection de la nature.

Resumen: El anhelo individual y social de una naturaleza intacta e intacta es un elemento central de la dinámica de la crisis ambiental. ¿Hasta qué punto la reinención de una naturaleza auténtica y de estilos de vida compatibles es un tema de la música pop? ¿Puede la producción cultural fomentar la falta de capacidad comunicativa para moderar los conflictos medioambientales y la vida sostenible? Este artículo refleja la dimensión social de la música pop para examinar sus potenciales comunicativos en el tratamiento del problema de la degradación medioambiental y la preservación de la naturaleza. Merece especial interés el tropo occidental de lo salvaje, la idea de una naturaleza virgen e inalterada. Con sus orígenes en la ética de la tierra del siglo XIX, todavía hoy ofrece una entrada para renegociar ficciones, normas, sueños y futuros de la naturaleza en tiempos de gran destrucción medioambiental y desastres apocalípticos. Las canciones seleccionadas muestran los recientes intentos de reconciliar los espacios naturales con la vida moderna, poniendo en escena la narración colonialista del Noble Salvaje: el indio como sabio administrador de la naturaleza. Estas y otras ideas similares sobre los espacios naturales, el conocimiento indígena y los estilos de vida compatibles abordan el postulado central de la sostenibilidad para la justicia global e intergeneracional. El análisis de los regímenes textuales y sonoros no sólo ofrece un espejo híbrido de la comunicación política sobre el desarrollo sostenible a través del politainment, sino que además permite descubrir estructuras latentes de los sistemas sociales al desvelar dinámicas de conflicto que la mayoría de las veces se ignoran en el discurso público.

Palabras-clave: comunicación política; comunicación sobre sostenibilidad; *politainment*; conservación de la naturaleza.

1. Introduction

One of the many facets of the ecological crisis concerns its communicative dimension. Mitigation and adaptation strategies require mutual understanding and dialogic processes to manage new social conflicts. With its high need of developing and narrating explanatory stories to pass resistance between interest groups, the “ecological crisis, broadly construed, is a crisis of communication” (Homestead, 2021: 7). Sharing and understanding environmental changes and targeting perspectives in the face of ecological change is a basic prerequisite for political action, as system theorist Niklas Luhmann concluded as early as the 1980s:

Fish or humans may die because swimming in the seas and rivers has become unhealthy. The oil-pumps may run dry and the average climatic temperatures may rise or fall. As long as this is not the subject of communication it has no social effect (Luhmann, 1989: 28).

Although global climate change is becoming increasingly noticeable in all parts of the world and the issue of environmental protection has long occupied a broad space in public, contemporary societies’ on going task is to discover and use forums of communication creatively to negotiate change in times of turmoil. Is a lack of communicative ability in the end one reason for insufficient action on climate and environmental protection? These and similar challenges may give reason to reflect on the communicative dimension of cultural production and in particular to pop music to examine their potentials within sustainability communication. Already one of the key writings of the ecological movements, *Limits to*

Growth (Meadows, 1972), points out that addressing ecological problems is not a purely political or economic task, but requires a profound analysis and reform of a society's *cultural* foundations. Hence, the question is: Can cultural production promote communicative capacity in environmental conflicts? Can it strengthen a language to enable politics and ecological crisis management?

The following reflections start from these considerations and examine the communicative capacity of pop music contributions. It is particularly the Western trope of wilderness, the idea of an untouched and unaltered nature that deserves interest. With its origins in the 19th century, it still today offers an entry to the social longing for living in harmony with nature and practising simple, sustainable lifestyles. To what extent is the definition of nature, the search for harmony, simplicity and concealed lifestyles a topic of pop music?

The analysis of textual and sound regimes in pop music addresses political communication on sustainable development through *politainment* (Riegert & Collins, 2016). But by doing so, this approach does not focus the artists' intentions or the music's effects and will not bring to the surface what individual artist groups really had in mind when they launched their contributions. This article rather focuses the latent, unspoken, and unnegotiated dimensions of conflict dynamics of environmental conflicts. It is based on the initial thought that pop music through its lyrics and sound experiences can reverberate under the surface of public discussion. Pop music therefore needs to be explored as an agnostic social resonance body of conflict processing, in which politics and music permanently mutually stimulate each. For systems theorist Niklas Luhmann, the discernment of *latency* is based on the capability "to observe what another observation does not observe, or, to radicalise the issue, when an observation specializes in observing what another observer is incapable of observing" (Luhmann, 2000: 94). Science and arts constantly develop practices, which permit to discover latent structures, partly unspoken realities of social systems (Luhmann, 2005) by unveiling conflict components which are mostly ignored in the public discourse.

To understand the communicative and unveiling potential of pop music in ecological communication, this article (1) provides an overview of the discourse on wilderness and integral nature in its Western expressions and in its impact on the environment movements, (2-4) explores selected pop music examples which play with the wilderness trope, and (5) concludes with a summary analysis. The songs discussed here are based on a subjective selection. They are not representative or complete, but in the clarity of their reference to the wilderness issue they seem particularly suitable to depict central problems and cornerstones of the debate.

2. Defining wilderness: modern nature preservation norms and their origins

A prominent trope to shape the motivation, inspiration and self-definition of large parts of forming environmental movements concerns the longing for a whole, unspoiled nature, in which of human actions do not bring harmful consequences. The modern, popular conception of wilderness has its origins in the testimonials of US colonial and post-colonial male writers as John Muir, Henry David Thoreau, Theodore Roosevelt, Aldo Leopold and Ralph Wald Emerson, who profoundly transform the meaning of the term with their contributions: Whereas in the early 18th century wilderness still referred to a deserted, savage, and desolate landscape, a sort of "antithesis of all that was orderly and good" (Cronon, 1996: 9), Thoreau can affirm emphatically in 1862 that "in Wilderness is the preservation of the world" (Thoreau,

2019: 35). According to the US government's *Wilderness Act of 1964*, drafted by environmental lobbyist Howard Zahnizer and signed by US president Lyndon B. Johnson, "a wilderness, in contrast those areas where man and his own works dominate the landscape, is [...] recognized as an area where the earth and its community of life are untrammelled by man, where man is a visitor who does not remain" (The US Department of Justice, 2015: n/p). In contrast to European ecologists who never had the privilege of working in an environment that was not affected by human intervention (Whitney, 1994: 4), the US civilization was largely interpreted by researchers who were convinced to analyse "plant and animal communities as they must have been in some blissfully innocent era before the advent of man" (Anderson, 1956: 776). Wilderness, by its protagonists, was evoked as a – partly reproducible – resource, and at the same time a natural environment to generate social values (Leopold, 1998). The US National Parks movement's leader John Muir, co-founder of the Sierra Club, explored wilderness as a concealed, spiritual, and anti-modern space of peace and counter-civil education (Muir, 1981: 56-174). His wilderness concept was latently directed against the scientific explanation and demystification of nature as it had been pursued since the Enlightenment. For Muir, nature was a "display of god's power" (Muir, 2007: 228), a "god-like majesty" (Muir, 2007: 828): its most important power consisted in redeeming a fallen human culture, created by God, but fallen through sin (Edwards, 1998). Such an interpretation of this landscape was based on a specifically female and fertile character of nature in need of being tamed: it was *virgin land*. The narration of the domestication, based on violence as a prerequisite of success and survival (Sturgeon, 2009: 54), became a central element of US nationalism. A new public pride turned to the monuments of nature, particularly to massive canyons, to surpass the architectural heritage of the Old World (Radius, 2014: 38).

One central element of this narration was the fact that the first settlers had to conquer the land on the edge of civilization and make it habitable. When Fredrick Jackson Turner coined this land *The Frontier* in 1893, the story of westward expansion and of domesticating wilderness was told as a myth of origin, defining what it meant to be equipped with American character traits. Self-reliance and simplification of needs were gained by taking up the challenge of defying wilderness and pushing the frontier westward (Birch 1998: 502). When the expansion was halted by a natural border, the Pacific Ocean, and when industrialization led to a decline in landscapes, the remaining nature needed to be protected for coming generations to be able to grasp the concept of wilderness as well as the frontier myth. With nothing left to conquer, protection of the wilderness was now needed to preserve the nation's myth of origin.

According to the wilderness lobby, much older than the environmental movements, the idealized reconciliation between humankind and nature was due to the fact that humankind had left (Muir, 1981: 15). Their first affected persons – and victims – were Native Americans: "We did not think of the great open plains, the beautiful rolling hills, and winding streams with tangled growth, as 'wild'", stated Chief Luther Standing Bear (1998: 201) to counteract the colonialist fiction. "Only to the white man was nature a 'wilderness' and only to him was the land 'infested' with 'wild' animals and 'savage' people. "Despite this alienation and insurmountable tension, the wilderness rhetoric formed the communicative arena to transfer the Native Americans – at first perceived as wild, uncultured, violent and cruel – into a new, bright and serene image: the *Noble Savage*. In contrast to the white civilization (culture), Indians (nature) now appeared complete in their relationship to the entire creation, closer to nature, and practitioners of a single-minded, pure, and honourable lifestyle that was not in tension but in harmony with nature (Sturgeon, 2009: 58). The legendary speech attributed to Chief Seattle, in reality written by a white scriptwriter, was its most popular example:

“Every shining pine needle, every sandy shore, [...] is holy in the memory and experience of my people. [...] We are part of the Earth and it is part of us” (Chief Seattle, 2003: 67).

Applying the wilderness idea on a global level, the claim for preservation and protection raised conflicts in many places where the presence of indigenous communities seemed to interfere with humans as “a visitor who does not remain”. When in the 1980s, WWF, IUCN and finally Greenpeace started their powerful global campaigns to save the tropical rainforests, the ethical claims were nourished by a mix of anti-colonial, but also colonial rhetoric (Radkau, 2014: 172). The argument was captious and highly attractive to the extractive industries’ lobbyists: In Brazil, the degradation of the rain forest was in the 1980s publicly attributed to the cooperation between government, enterprises, and indigenous peoples: the destruction of the Amazon even became perceived as an “Indian Problem” (Hecht & Cockburn, 2010: 230).

3. Beauty and wisdom: Neil Young

Wilderness tropes, concepts of nature as an endangered life-resource, and the plea for an intact environment form a consistent motif in Canadian singer-songwriter Neil Young’s works. The allusions in lyrics and sound are wide-ranging. In the early years for instance, Young’s folk-rock song *Broken Arrow*, released in 1967, conjures up the image of a Cree Indian standing alone at a river with an empty quiver. The Indian with his broken arrow is subjected to the unstoppable force of modernity and endangered to vanish. Young’s dream narrative *After The Gold Rush* from 1970 contemplates nature as a nostalgic home and a therapeutic quantity in the face of its destruction. In 1990, *Mother Earth*, subtitled *Natural Anthem*, takes the listener into the sound sphere of a light rainfall, softly supplemented with harmonica, leading to the emphatic address to “Oh, Mother Earth”. Additionally, throughout his career, Young’s engagement for nature is linked to a critical involvement with American identities and farming: In 1985, *Are There Any More Real Cowboys?* Provides a reflection about the American contemporary cowboy, a family man who struggles against capitalism.

Whereas nature is a returning element in Young’s work, the particular trope of wilderness is at the core of *Natural Beauty*, a ten-minute wistful live track released in 1992. In a drifting and meandering melody, characterized by the high tenor of his voice and surrounded by a discreet instrumentation with guitar, harmonica, banjo, pump organ vibraphone, pedal steel guitar, and bass marimba, Young processes the topic of preservation, expressing a longing for simple, complete nature, untouched by humankind. “A natural beauty should be preserved / Like a monument to nature” exalts Young, backed by female singers in the chorus, pleading implicitly for landscape conservation. Addressing the correlation between nature and beauty, neglected in contemporary environmental debates, but fully developed in Muir’s and Thoreau’s writings, the speaker presents himself on a roller coaster ride, at the mercy of outside forces. The normative comparison to the monument-like quality of nature finds its counterpart in pop music itself, which works as a knowledge resource to evoke memories of a fictional past (Philipp, 2019: 334). It also picks up on a central notion of the park movement, which explicitly highlights the monumental character of nature to call for protected areas. In a time when natural phenomena such as a “perfect echo” disappear, as Young notices, and the world is re-shaped by digitalis, natural beauty provides consolation: “What a lucky man to see the earth before it touched his hand”, affirms Young allusively in reference to an unadulterated primal state of time. In the third verse, the American rodeo is experienced only distantly through the media and as a drama

of failure: “We watched the moment of defeat / Played back over on the video screen.” Epitome of US Western country identity, the rodeo works as a competitive arena of measuring equestrian skills, dramatizing the rivalry between the wild and the tame (Lawrence, 1984: 271), but in Young’s world remains televised and played back. Wilderness turns out to be inaccessible, fictitious, and un-real. Bird and insect sounds from a rainforest design the end, while the keyboard fades out on the song’s basic chords.

Natural Beauty was recorded live in Portland (Oregon), produced by long-time collaborators Neil Young and Ben Keith, and became the closing track of *Harvest Moon*, Young’s commercially most successful album. The compilation’s title was undeniably an inter text to *Harvest*, Young’s country rock album from 1972 with which he became a major star in North America. The black and white album cover shows the silhouette of a person, dressed in plant material, walking in a field, the head slightly tilted to the ground. Supporting the lyrics, Young’s stubborn and fragile voice, in warm vibrations, in alto vocal style, characterized by critics as “hesitant, whiny, masculine and feminine conveying sadness and fear” (Halliwell, 2015: 36), is a phonetic technique to integrate masculine-coded with feminine - coded style properties, creating ambiguity and mobility (Bigot & Houellebecq, 2002: 2207): The vocal expression is linked to suffering and mournfulness, but also to youthfulness and memory. The song’s sound regime situates nature in the realm of femininity. Drifting harmonica solos, pedal steel guitar and banjo, a nod to country music and in general to older music traditions, nostalgically interlink the song to a fictitious historical past, as does Young’s hillbilly fashion style on tour, made up of flannels, jeans, leather vest and reminiscent of cowboy style. Youngs’ music and appearance which has always been able to bring together a heterogeneous audience (Petridis, 2000: 134), is nourished throughout from an imagery that evokes the beginnings of America, the Native American population and the Wild West of the late 19th century — in his concerts often with Indian totem poles placed on stage, and on the record covers with images of Indians, Western towns and teepees (cf. Echard, 2005: 25). Young’s stage companion Woody, a Native American wood figure introduced in concerts as a dialogue partner and a wise counsel or, is just one of several expressions of lamenting the vanishing Indigenous culture while idealizing Native Americans as wise onstage (Halliwell 2015: 117).

4. Grandeur and disillusion: John Denver, The Eagles and Dan Fogelberg

John Denver, one of the strongest representatives of integrating environmentalist causes into music, picks up wilderness motives from the beginning of his career. Deeply rooted in the culture of rural American West, Denver was a constant campaigner for environmental concern, advisor of the Wildlife Conservation society, and co-founder of the Windstar Foundation, an education institution to inspire people “to live lightly on the planet”, as Denver stated (Collis, 2003: 126). Mentored by architect Richard Buckminster Fuller, the foundation’s purpose was to buy large surfaces of wild landscape in Colorado in order to conserve it. The title track to his third album *Whose Garden Was This*, released in 1970, talks about a lost paradise, accessible only through memory. *Take Me Home, Country Roads* from 1971, full of feelings and thoughts during a ride home on a country road trip, was a gold record. *Carpypso*, released in 1974, was intended to be a tribute to oceanographer and film-maker Jacques-Yves Cousteau with whom Denver was tied by a personal friendship (cf. Ingram, 2010: 92). When the Exxon Valdez oil spill contaminated the Arctic wildlife in 1989, Denver visited Prince William Sound to draw global attention on the 500 miles oil slick. *Raven’s Child*, meditating about arrogance and greed of the economy, was his musical response. “To be human is to be nourished by the wild country”, stated Denver in a comment on the oil pollution (Collis, 2003: 162).

Denver's title track of *Rocky Mountain High*, released in 1972 with music of Mike Taylor, reached Top Ten in 1973 and leads back to Muir's rhetoric about the grace and sublimity of natural monuments: "He climbed cathedral mountains, he saw silver clouds below", and in the chorus "And the Colorado Rocky Mountain high / I've seen it rainin' fire in the sky / Talk to God and listen to the casual reply / Rocky Mountain high." Denver's song anchored Colorado in the national and international consciousness and established it globally as a natural wonder (Wright, 2021: 96). The wilderness of the Rocky Mountains returned in 1973 with *Rocky Mountain Suite (Cold Nights in Canada)*, inspired by working on a nature documentary movie together with producer Robert Rieger about a drop-out who spent his living in the wild with a wolf pack. The film brought the core question of the park movement back into focus: could a person live in the midst of intact nature without disturbing or destroying it? The song assures a conciliatory perspective: "The man and the mountains are brothers again / Clear waters are laughing, they sing to the skies / The Rockies are living, they never will die. "Named poet laureate of the Rocky Mountains state Colorado, where he had taken his residence, Denver was among the most popular pop singers in the US in the late 70s and believed, it is "important that we always remember that nature, environment, wild places and wild things are a big part of what makes us who and what we are as human beings" (Collis, 2003: 157).

Apart from Denver, the tension between the longing for nature and human induced environmental degradation forms a broad panorama in the rock and country-rock genre across the board. One of the most popular examples, The Eagles' *The Last Resort*, written in 1976 by band members Don Henley and Glenn Frey, is an epic ballad about the dream of escaping from civilization, the hidden heritage of the indigenous people, and the yearn for paradisiac nature, destroyed by human intervention: "Somebody laid the mountains low / While the town got high". The white man's missionary-clad quest for power replaces the given bliss through an untouched nature with a new, artificial reality: "They call it paradise / I don't know why." In the end, the destruction of the natural world is a result of ruthless satisfaction of needs, as the penultimate verse suggests. The song poetically processes the identity-forming narrative of the frontier myth and of the American Dream: the expansion of US civilization, seeking felicity and growth, and thereby destroying the paradise everybody is eager for. The final lyrics statement "We satisfy our endless needs / And justify our bloody deeds", is a frank criticism of the expansive domination of nature and blind consumerism. *The Last Resort* was part of the The Eagles' fifth studio album *Hotel California*. Grammy awarded and Platinum certified, it topped the US charts for eight weeks and became one of the best sold albums of pop music history. Henley was far from thinking to change the world but insisted in the music's transforming influence on individual lifestyles (White, 2000: 81).

Concepts of wilderness and its endangerment also define country-rock singer-songwriter Dan Fogelberg's work in the 1980s and 90s. While his early albums evolve around reflections on everyday life, memory, and social relationship, Fogelberg's *High Country Snows*, released in 1985, and *The Wild Places* from 1990 are outright inspired by wilderness tropes, operating between land ethic, indigenous heritage, and nature preservation ideas. On the latter album, *The Spirit Trail* is a fragment-like play on wilderness and on indigenous nature conceptions like brotherhood to all living things. Including Native Americans' song fragments into the fade-out, Fogelberg's work is a gest of advocacy with a marginalized community and a conciliation attempt between wilderness claims and indigenous worldviews: "And as the moon rises / the black mountain mourns [...] I sing to your spirit where all my dreams dwell". In *Cry in the Forest*, launched in 1991 and dedicated to the Sierra

Club, the speaker hears the call of the bird and recognizes the voice of eternity: “Once they’ve passed into the timeless, they can never more be found.” The oppression of nature is culpable, and the recognition of guilt is the only way out: “Will we ever seek forgiveness / will we ever earn the crown / Or are we in turn eternity bound.” The disappearance of the wilderness only preludes the disappearance of humanity and its transition into timelessness.

5. Reimagining the Noble Savage: Aurora

Far from country aesthetics and conventions on Us-American identity, the Norwegian singer-songwriter Aurora Aksnes revitalises the wilderness trope in 2019 with her outstandingly successful production *The Seed*. Aksnes, who according to her own statement grew up among forests and lakes (Aksnes, 2017: 55), processes with her song her emotions in response to advancing climate change. The sonic image comprises experimental folktronica and indie rock patterns, complemented by nature sounds, electrifying tribal drums and spherical electronic sounds. While the verse consists of light birdsong and restrained instrumentation, the chorus is accompanied by intensive percussion, supported by piano, violin, and choir. Starting with a calm head voice in the verse, the singer compares herself to a seed, fighting to reach for light “through the struggle”, “dirt and shadow”. The chorus in contrast, is dominated by Aurora’s chest voice and picks up a sentence that exists in different traditions: “When The Last Tree has fallen / And the rivers are poisoned / You cannot eat money, oh no.” The historical root of this phrase is unclear, but its popularization goes back to the organized environmental movement: When the German branch of Greenpeace started one of its first global campaigns in 1981, activists fixed a banner on a smokestack in Hamburg which said: *Erst wenn der letzte Baum gefällt, der letzte Fluss vergiftet und der letzte Fisch gefangen ist, werdet ihr merken, dass man Geld nicht essen kann* [“Only When The Last Tree is cut down, the last river poisoned and the last fish is caught, will you realize that you cannot eat money.”]. The activists attributed their sentence to the Cree tribe, one of Canada’s largest First Nations, but in truth, the origin of the text was doubtful. Greenpeace’s affinity with First Nation wisdoms was a heritage of the organization’s co-founder Bob Hunter, who in 1971 became inspired by Willoya and Brown’s *Warriors of the Rainbow* (1962) a compilation of native American prophecies, which essentially contributed to stabilize the myth of the ecological Indian, a central theme of the environmental movements in the 1970s (Zelko, 2013: 100). In 1993, the Kelly Family processed the proverb in their song *When The Last Tree*.

Wilderness themes and associations of indigenous heritage also characterize Aurora’s music video, in which studio dance scenes change with fragments of youth-climate demonstrations and footage of melting icebergs, renewable energy plants and nature, smoking factory chimneys and natural phenomena such as lightning or the growth of the seed. The focus of the studio shots is the artist herself, Aksnes, dancing to the beats of the drums in front of a red, round surface in the background — an open allusion to planetary aesthetics and to the spaceship earth trope (cf. Philipp, 2022). Black plants proliferate in front of her, while Aurora is positioned on a spinning disc of black grass. The artist’s expressive dance is a shimmering play, changing between fine and hard movements and contrasting facial expressions. While Aurora moves softly in the verses, her dance and her mimetic expression get stronger as the chorus sets in, ending up in fight-like poses. Distinctively, *The seed* is a reflection on wilderness under the condition of the Fridays for Future movements and their inherent struggle with climate anxiety (Philipp, 2021).

6. The latent structures of wilderness: redefining nature through pop music

The overview shows that wilderness, although developed as a concept in the 19th century and from a colonialist perspective on taming *virgin land*, until today provides a multifaceted trope to produce yearnings, fictions, stories, nostalgia, and lifestyle patterns of the age of ecology (Radkau, 2014) and its pop music culture. Although the original concept is long since inapplicable as most ecosystems have been influenced by human activity, in times of ecological degradation, wilderness has become a place of longing more than ever, and not surprisingly it finds its expression in pop. The fiction of a stable, balanced future through restoration of an authentic relationship with nature implicitly touches the core idea of sustainable development and its inherent postulation of justice, a core motive of modern environmental debates. Pop music popularizes this process of renewal and utopias' construction, shortens it to stereotypes, and complements it with aesthetic stimulus. This is of particular relevance for the US, which due to the US Wilderness Act became one of the first countries in the world to protect wide stretches of land as wilderness territory.

Turning back to the initial question of latent structures, hidden and partly unspoken conflicts, a major trouble of the wilderness discourse concerns the stylization of indigenous people as stewards of nature and carriers of genuine natural knowledge. Whereas wilderness is symbolized by Indians, the imaginary of civilization is expressed by white city dwellers. After the crisis experiences of the late 1960s, the *Noble Savage* turns out to be an ecological Indian, an epitome of a nature that promises redemption, consolation and power against an environmental destruction caused by a white, colonialist majority. The reductionist narrative of wilderness and the Noble Savage reconstitutes the discernment between (white) culture and (Indian) nature (cf. Sturgeon, 2009: 64). Pop music makes visible what is still hidden behind the façades of the conservation idea: Wilderness, as The Eagles show, is used as an argument against colonial exploitation by the white man, but nonetheless remains a product of the white man and his mission. The concept behind Young's contributions is the idea that Natives are stewards of nature and born trustees of wilderness. Also, Denver explores wild nature as space of reconciliation toward indigenous communities, although in reality, many Native communities, far from being perfect land stewards, in their practices are long since compromised by the erosion of cultural practices and capitalist market ideology (Dowie, 2009: 111).

Obviously, it is the moment of *innocence* that until today constitutes the fascination. As Fogelberg's songs show, the wilderness trope is embedded in a renegotiation of guilt and forgiveness, and this regards rather an ontological relationship than an intergenerational one: Can non-humans ever pardon us? Until today, the protection efforts and their musical counterparts are tied to a feeling of innocent nostalgia — the longing for a seemingly better, salvageable past. In times in which more and more people feel detached from nature and potentially wish to be able to return to an ideal wilderness, pop music — and particularly country and soft rock music — provide lyrical and sound experiences to process the deficit and to deliberate from a problematic history, full of stories of alienation. There is, however, no way back to untouched nature; everything is determined by human interaction, and the access to a nature before exploitation, greed, and human induced destruction, is blocked, as Young's work suggests. Most landscapes are a historical product of human activity. From this point of view, it is no surprise that, in contrast to the early ideas of the wilderness trope, even agriculture finds a new, concealed position and the classical opposition between wild nature and (industrial) farming is overcome. In Young's and Denver's contributions, often in context to Farm Aid campaigns, rural economy and

lifestyles appear reconciled with nature, although Rachel Carson's research had already in 1976 proved that the environment was increasingly endangered by the industrial practices of modern agriculture (Carson, 2000). The preservation of wilderness is the communication strategy to spread and conserve a certain definition of culture, and its conciliation with farming has an immediate economic impact.

The wilderness myth and its images help a wounded society to process their losses. If it is true that "we are in trouble just now because we don't have a good story" (Berry, 1988: 123), pop music may contribute to redefine dreams, objectives and ideas of an equitable future for all. Thereby, music can serve the need for public communication that Luhmann — as discussed at the beginning — presupposes for any political problem solving. Such a strategy however cannot escape its past and its inherent conflicts. In the end, pop music shows that the image of wilderness remains a myth built on ignorance. Wilderness was never a natural state, but the result of an aesthetic order that emerged under historical conditions. Creating fictions of wilderness will not serve as an antidote to the ills of the influence of humans. The reality is that in capitalist systems "the enjoyment of nature is an integral part of the consumer society" (Guha, 1998: 239), and so is wilderness an exploitable resource in the entertainment industry.

References

- Aksnes, Aurora (2017). Det er hardt nok å være et ekte menneske. Om å være et idol [It's hard enough being a real person. About being an idol]. *Samtiden*, 126 (3), 54–57.
- Anderson, Edgar (1956). Man as a maker of new plants and new plant communities. In Thomas, William Leroy (Ed.). *The dream of the Man's role in changing the face of the earth. International Symposium* (pp. 763-777). Chicago: University of Chicago Press.
- Berry, Thomas (1988). *The dream of the earth*. San Francisco: Sierra Club Books.
- Bigot, Yves & Houellebecq, Michel (2002). *Neil Young*. In Assayas, Michka (Ed.). *Dictionnaire du rock* [Rock dictionary] (pp. 2200-2207). Paris: Laffont.
- Birch, Thomas H. (1998). Wilderness, myth, and American character. In Callicott, J. Baird (Ed.). *The great new wilderness debate* (pp. 500-512). Athens: University of Georgia Press.
- Carson, Rachel (2000). *Silent spring* [1962]. London: Penguin.
- Chief Luther Standing Bear (1998). Indian Wisdom [1933]. In Callicott, J. Baird (Ed.). *The great new wilderness debate* (pp. 201-206). Athens: University of Georgia Press.
- Chief Seattle (2003). Every part of the earth is sacred. In Rowthorn, Anne W. (Ed.). *Earth and all the stars. Reconnecting with nature through hymns, stories, poems and prayers from the world's great religions and cultures* (pp. 67-69). Eugene, Or.: Resource Publications.
- Collis, John (2003). *John Denver. Mother Nature's son*. Edinburgh: Mainstream.
- Cronon, William (1996). The trouble with wilderness. Or, getting back to the wrong nature. *Environmental History*, 1 (1), 7–28.
- Dowie, Mark (2009). *Conservation refugees. The hundred-year conflict between global conservation and native peoples*. Cambridge: MIT Press.
- Echard, William (2005). *Neil Young and the poetics of energy*. Bloomington: Indiana University Press.
- Edwards, Jonathan (1998). The images or shadows of divine things [1758]. In Callicott, J. Baird (Ed.). *The great new wilderness debate* (pp. 23-25). Athens: University of Georgia Press.
- Guha, Ramachandra (1998). Radical American environmentalism and wilderness preservation. A third world critique [1989]. In Callicott, J. Baird (Ed.). *The great new wilderness debate* (pp. 231-245). Athens: University of Georgia Press.

- Halliwell, Martin (2015). *Neil Young. American Traveller*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hecht, Susanna B. & Cockburn, Alexander (2010). *The fate of the forest. Developers, destroyers, and defenders of the Amazon*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Homestead, William (2021). *An ecology of communication. Response and responsibility in an age of ecocrisis*. New York: Lexington.
- Ingram, David (2010). *The jukebox in the garden. Ecocriticism and American popular music since 1960*. Amsterdam: Rodopi.
- Lawrence, Elizabeth Atwood (1984). *Rodeo. An anthropologist looks at the wild and the tame*. Chicago: University of Chicago Press.
- Leopold, Aldo (1998). Wilderness as a form of land use [1925]. In Callicott, J. Baird (Ed.). *The great new wilderness debate* (pp. 75-84). Athens: University of Georgia Press.
- Loftin, Steven (2019). Human after all. *Dork*, 34–40. Retrieved from: <https://readdork.com/features/aurora-interview-jul19>
- Luhmann, Niklas (1989). *Ecological communication*. Cambridge: Polity.
- Luhmann, Niklas (2000). *Art as a social system*. Stanford: Stanford University Press.
- Luhmann, Niklas (2005). *Social systems*. Stanford: Stanford University Press.
- Meadows, Donella H. (1972). *The limits to growth. A report for the Club of Rome's project on the predicament of mankind*. New York: New American Library.
- Muir, John (1981). *Our national parks*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Muir, John (2007). *Nature writings*. New York: Library of America.
- Petridis, Alexis (2000). *Neil Young*. London: Unanimous.
- Philipp, Thorsten (2019). Popmusikforschung [Pop Music Research]. In Zemanek, Evi & Kluwick, Ursula (Eds.). *Nachhaltigkeit interdisziplinär. Konzepte, Diskurse, Praktiken*. Köln: Böhlau, 330–346.
- Philipp, Thorsten (2021). Der Sound der Katastrophe. Popmusik als Resonanzraum ökologischer Krisen. [The sound of disaster: Pop music as a resonating space for ecological crises]. *Forschungsjournal Soziale Bewegungen*, 34 (2). Retrieved from: <https://forschungsjournal.de/fjsb-plus/philipp>.
- Philipp, Thorsten (2022). Spaceship earth and its soundscapes. Latency problems of international ecological conflicts in pop music. In Flath, Beathe; Jacke, Christoph & Troike, Manuel (Eds.). *Transformational POP. Transitions, breaks, and crises in popular music (studies)* (pp. 117-134). Berlin: IASPM. Retrieved from: <https://www.vibes-theseries.org/philipp-spaceship-earth>
- Radkau, Joachim (2014). *The age of ecology*. Hoboken: Wiley.
- Riegert, Kristina & Collins, Sue (2016). Politainment. In Mazzoleni, Gianpietro; Barnhurst, Kevin G.; Ikeda, Ken'ichi; Maia, RousileyCeli Moreira & Wessler, Hartmut (Eds.). *The International Encyclopedia of political communication* (pp. 974-984). Chichester: Wiley Blackwell.
- Sturgeon, Noël (2009). *Environmentalism in popular culture. Gender, race, sexuality, and the politics of the natural*. Tucson: University of Arizona Press.
- The US Department of Justice (2015). *The Wilderness Act Of 1964*. Retrieved from: <https://www.justice.gov/enrd/wilderness-act-1964>.
- Thoreau, Henry David (2019). *Walking*. Mineola: Dover Publications.
- White, Timothy (2000). Don Henley's 'Inside Job' Ponders love, work, copyrights & wrongs. *Billboard*, 112 (1), 78-83.
- Whitney, Gordon G. (1994). *From coastal wilderness to fruited plain. A history of environmental change in temperate North America, 1500 to the present*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Willoya, William & Brown, Vinson (1962). *Warriors of the Rainbow. Strange and prophetic dreams of the Indians*. Healdsburg: Naturegraph.

- Wright, John B. (2021). *Rocky Mountain Divide. Selling and saving the West*. Austin: University of Texas Press.
- Zelko, Frank S. (2013). *Make it a green peace! The rise of counter cultural environmentalism*. New York: Oxford University Press.

Discography

- Aurora (2019). *The Seed. A Different Kind Of Human (Step 2)*. Decca 7757151.
- Dan Fogelberg (1985). *High Country Snows*. Epic EPC 26274.
- Dan Fogelberg (1990). *The Spirit Trail. The Wild Places*. Epic 467006 1.
- Dan Fogelberg (1991). *A Cry In The Forest. Dan Fogelberg Live (Greetings from The West)*. Epic E2K 48625.
- John Denver (1970). *Whose Garden Was This*. RCA SF 8355.
- John Denver (1971). *Take Me Home, Country Roads*. RCA Victor 74-0445.
- John Denver (1972). *Rocky Mountain High. Rocky Mountain High*. RCA Victor LSP-4731.
- John Denver (1973). *Rocky Mountain Suite (Cold Nights In Canada). Farewell Andromeda*. RCA AFL1-0101.
- John Denver (1990). *Raven's Child. Earth Songs*. Windstar WR-53333-2.
- Neil Young (1969). *Broken Arrow. Buffalo Springfield Again*. ATCO SD 33-226.
- Neil Young (1970). *After The Gold Rush. After The Gold Rush*. Reprise RS 6383.
- Neil Young (1972). *Harvest*. Reprise MS 2032.
- Neil Young (1992). *Natural Beauty. Harvest Moon*. Reprise 9362-45057-2.
- Neil Young und Willie Nelson (1985). *Are There Any More Real Cowboys?* Columbia 38-05566.
- Neil Young and Crazy Horse (1990). *Mother Earth. Natural Anthem. Ragged Glory*. Reprise 9 26315-2.
- The Eagles (1976). *The Last Resort. Hotel California*. Asylum 7E-1084.
- The Kelly Family (1993). *When The Last Tree...* Kel-Life 93-929.

Thorsten Philipp. Associated Lecturer at Leuphana University Lüneburg and adjunct lecturer at the University of Freiburg (Germany). Thorsten studied Romance languages, art history and political science in Munich, Aix-en-Provence, Vienna, and Brescia. As an advisor to the presidium at Technische Universität Berlin, his mission is to promote transdisciplinary learning at the interface of science and society. Straße des 17. Juni 135, 10623 Berlin, Germany. E-mail: thorsten.philipp@tu-berlin.de. ORCID: 0000-0003-3497-7170.

Receção: 08-10-2022

Aprovação: 15-12-2022

Citação:

Philipp, Thorsten (2023). Simply Longing for Wilderness. Fictions of nature preservation in Western pop music. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(1), pp. 12-25. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav6n1a1

A MÚSICA ELETRÓNICA AMBIENTAL: DA PROFUNDIDADE SONORA AOS IMAGINÁRIOS DA MENTE II

ELECTRONIC AMBIENT MUSIC: FROM SONIC DEEPNESS TO THE IMAGINATIONS OF THE MIND II

LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE D'AMBIANCE: DE LA PROFONDEUR DU SON À L'IMAGINATION DE LA CONSCIENCE

II

MÚSICA AMBIENTAL ELECTRÓNICA: DESDE LA PROFUNDIDAD DEL SONIDO HASTA EL IMAGINARIO DE LA MENTE

II

Frederico Dinis

Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, Coimbra, Portugal

RESUMO: Este artigo parte da definição para a música eletrónica ambiental, enquanto elemento indutor para a criação de um espaço para pensar, e apresenta um conjunto de autores e de trabalhos sonoros orientados para uma preocupação com o espaço. Estes autores são enquadrados desde as fundações da música eletrónica contemporânea, de meados do séc. XX e que têm por base trabalhos que revolucionaram a forma como a música eletrónica passou a ser vista, até à nova expansão da música eletrónica ambiental, com a aparição de novas sonoridades e de novos caminhos para este género musical a partir dos anos 2000, consolidando-o e estabilizando-o enquanto género musical. Mas a música eletrónica ambiental como género deve ser vista como uma sobreposição de informações, e não apenas como uma interação com um ambiente. Assim, defendemos que a ligação social da música eletrónica ambiental ao próprio ambiente e envolvente mudou ao longo da sua evolução enquanto género, tal como mudou essa envolvente, reforçando que o lugar hoje é um espaço pessoal, tal como a experiência de escuta associada à música eletrónica ambiental. A experiência atual da música eletrónica ambiental na conceção, ampliação ou descontinuidade de lugares, expressa por si só o desejo de exercer um agenciamento interno ou uma mediação com a própria envolvente, operando como uma reflexão do 'eu', recorrendo a sonoridades que movem a mente. Um 'eu' que inclui o mundo social em que se está imerso e uma representação de lugares figurativos.

Palavras-chave: música eletrônica ambiental; escuta; espacialidade; agenciamento; representação.

ABSTRACT: This article departs from the definition for ambiente lectronic music, as an inductive element for the creation of a space to think, and presents a set of authors and sound-works orientated towards a concern with space. These authors are contextualised according to the foundations of contemporary electronic music, from the mid-20th century and which are based on works that revolutionised the way in which electronic music came to be seen, up to the new expansion of electronic ambient music, with the appearance of new sonorities and new paths for this musical genre as from the 2000s, consolidating and stabilising it as a musical genre. But electronic ambient music as a genre should be seen as an overlapping of information, and not only as an interaction with an environment. Thus, we argue that the social connection of electronic ambient music to its own environment and context has changed throughout its evolution as a genre, just as this context has changed, reinforcing that the place today is a personal space, just like the listening experience associated with electronic ambient music. The present-day experience of electronic ambient music in the conception, amplification or discontinuity of places, expresses in itself the desire to exercise an internal agency or a mediation with its own surroundings, operating as a reflection of the 'I', recurring to sonorities that move the mind. An 'I' that includes the social world in which one is immersed and a representation of figurative places.

Keywords: electronic ambient music; sound experimentalism; space; place; ambience.

RÉSUMÉ: Cet article s'écarte de la définition de la musique électronique ambiante, comme élément inductif pour la création d'un espace de réflexion, et présente un ensemble d'auteurs et d'œuvres sonores orientés vers une préoccupation de l'espace. Ces auteurs s'inscrivent dans le cadre des fondements de la musique électronique contemporaine, qui datent du milieu du XXe siècle et qui reposent sur des œuvres qui ont révolutionné la façon dont la musique électronique a été perçue, jusqu'à la nouvelle expansion de la musique électronique ambiante, avec l'apparition de nouvelles sonorités et de nouvelles voies pour ce genre musical à partir des années 2000, le consolidant et le stabilisant en tant que genre musical. Mais la musique électronique d'ambiance en tant que genre doit être considérée comme une superposition d'informations, et pas seulement comme une interaction avec un environnement. Ainsi, nous soutenons que le lien social de la musique électronique ambiante avec son propre environnement et son entourage a changé tout au long de son évolution en tant que genre, tout comme son environnement a changé, ce qui renforce le fait que le lieu est aujourd'hui un espace personnel, tout comme l'expérience d'écoute associée à la musique électronique ambiante. L'expérience actuelle de la musique électronique d'ambiance dans la conception, l'amplification ou la discontinuité des lieux, exprime en elle-même le désir d'exercer une agence interne ou une médiation avec son propre environnement, en opérant comme un reflet du "je", en recourant à des sons qui font bouger l'esprit. Un "je" qui inclut le monde social dans lequel on est immergé et une représentation de lieux figuratifs

Mots-clés: musique d'ambiance; électronique; écoute; spatialité; agence; représentation.

RESUMEN: Este artículo parte de la definición para la música electrónica ambiental, como elemento inductor para la creación de un espacio para pensar, y presenta un conjunto de autores y obras sonoras orientadas hacia una preocupación por el espacio. Estos autores se enmarcan desde los fundamentos de la música electrónica contemporánea, desde mediados

del siglo XX y que se basan en obras que revolucionaron la forma de ver la música electrónica, hasta la nueva expansión de la música ambiental electrónica, con la aparición de nuevas sonoridades y nuevos caminos para este género musical a partir de los años 2000, consolidándolo y estabilizándolo como género musical. Pero la música ambiental electrónica como género debe verse como una superposición de información, y no sólo como una interacción con un entorno. Así, argumentamos que la conexión social de la música ambiental electrónica con su propio entorno y ambiente ha cambiado a lo largo de su evolución como género, al igual que ha cambiado su entorno, reforzando que el lugar es hoy un espacio personal, al igual que la experiencia de escucha asociada a la música ambiental electrónica. La experiencia actual de la música ambiental electrónica en la concepción, amplificación o discontinuidad de los lugares, expresa en sí misma el deseo de ejercer una agencia interna o una mediación con su propio entorno, operando como reflejo del "yo", recurriendo a sonidos que mueven la mente. Un "yo" que incluye el mundo social en el que se está inmerso y una representación de lugares figurativos.

Palabras-clave: música electrónica ambiental; escucha; espacialidade; agenciamento; representación.

1. Experienciações individuais

Após a consolidação e aceitação da música eletrônica enquanto gênero durante os anos 1980, existe uma sensação de que a década seguinte não foi muito profícua para este gênero musical (Prendergast, 2003). Neste sentido, defendemos que os anos 90 devem ser reavaliados em termos musicais já que foram dominados, no geral, por boa música eletrônica, nomeadamente a que intersecta a vertente mais ambiental. Além de terem sido desenvolvidos trabalhos exclusivos para audição através de meios distintos ou para espaços específicos e em gêneros mais próximos do ambiental, o mais usual para muitos dos estilos reunidos sob o gênero eletrônico era o foco em *grooves* dançáveis, estruturas de canção muito soltas (caso estas existissem) e, no caso de muitos produtores, um desejo inabalável para encontrar um novo som associado à música eletrônica, não importando alguns resultados menos bem conseguidos ou a infinidade de subgêneros que surgiram nesta época (Prendergast, 2003; Cox & Warner, 2004; Lanza, 2004; Hegarty, 2007).

A década de 1990 dá ainda origem a diversas derivações estilísticas no âmbito da música ambiental que podem ser associadas à matriz musical de origem dos diversos projetos que as compõem (Prendergast, 2003). Mas apesar desta panóplia de estilos, podemos apontar como sendo uma das derivações mais importantes ligada à música eletrônica ambiental a corrente associada ao surgimento da *intelligent dance music* (IDM), no sentido de procurar novas abordagens destinadas a induzir calma e a criar espaços para pensar, numa tentativa de usar a forma do som em primeiro plano (Lanza, 2004). Para Reynolds (1999), Sherburne (2001), Alwakeel (2009) e Ramsay (2011) a IDM foi um conceito destinado a distinguir alguma da música eletrônica produzida nos anos 90, música esta que seria confortável tanto na pista de dança, como na sala de estar do ouvinte. A IDM tendia assim a apostar numa experiência individual, em vez de aderir às características associadas a gêneros musicais específicos (Butler, 2006).

Alan Michael Parry, criador da lista IDM¹⁾ em 1993, declarava que a IDM²⁾ é composta por sonoridades que movem a mente e não apenas o corpo, embora assumisse que não existe nenhuma definição específica considerando, no entanto, que artistas como os *Future Sound of London*, *The Orb*, *Orbital*, *Polygon Window* (projeto de *Aphex Twin*), e vários outros que foram incluídos na série de álbuns *Artificial Intelligence* lançados na Warp Records (Reynolds, 1999; Pollard, 2013).

Os *KLF*, de Bill Drummond (1953-) e Jimmy Cauty (1956-), foram um dos projetos seminais do movimento *acid house* britânico durante o final dos anos 80 e o início dos anos 90 (McLeod, 2001; Higgs, 2013) que, em 1990, lançaram *ChillOut*. Enquanto um álbum conceptual, *Chill Out* evoca uma viagem noturna de comboio do Texas ao Louisiana, nos EUA, que se desenrola num qualquer teatro imaginário da mente (Reynolds, 1998). Com recurso a *field recordings*, sons extraídos de documentários da BBC e de *samples* de efeitos sonoros, *Chill Out* incorpora, sem esforço, ambientes esotéricos, mas acessíveis, abstratos, mas narrativos, e aparentemente díspares (Fitzgerald & Hayward, 2016; Velescu, 2015), inaugurando assim uma nova era de interesse na música eletrónica ambiental (Toop, 1995; McLeod, 2001; Till, 2017), participando ativamente na definição de um subgénero, o *ambient house*.

Um dos personagens mais ecléticos da cena de dança britânica dos anos 80 é Alex Paterson (1959-), fundador dos *The Orb*, que, como DJ nas *chillout rooms*³⁾ dos clubes Londrinos, integrava nos seus sets as sonoridades do início da *space music* com *dance music* contemporânea, combinando *samples* improváveis com paisagens sonoras surreais (Toop, 1995; Prendergast, 2003; Tandt, 2004; Morey, 2019). Este era um tipo de música ambiental, o *ambient house*, que incorporava ainda ritmos provenientes da *dance music* e humor (Toop, 1995; Reynolds, 1999), produzindo assim o mesmo efeito que Eno e Satie tinham descrito: música idealizada para lugares reais ou momentos e situações específicos. Do trabalho composto pelos *The Orb* destacamos *The Orb's Adventures Beyond The Ultraworld* (1991), *U.F.Orb* (1992), *Orbus Terrarum* (1995) e *C.O.W.* (2016).

O álbum de estreia dos *The Orb*, *Adventures Beyond The Ultra world*, combina uma diversidade surpreendente de elementos⁴⁾ que incluem diversos tipos de *samples*, como vozes, explosões, bandas sonoras de filmes e melodias de outros artistas, incluindo Steve Reich e os *Kraftwerk*, e que são tecidos pela eletrónica (Prendergast, 2003; Allen, 2009; Morey, 2019). Embora *Adventures Beyond The Ultra world* ainda seja considerado por muitos como a obra-prima dos *The Orb*, o seu segundo trabalho *U.F.Orb* mantém os altos padrões do álbum de

¹⁾ Anúncio da lista original IDM em alt.rave (8 de agosto de 1993) disponível em: <https://groups.google.com/forum/?hl=en#!msg/alt.rave/uFkv7Oo6FLQ/3SOApWOpck8J>

²⁾ Outras definições para este género incluíam designações como *electronic listening music* ou *intelligent techno* ou *chill out* ou *ambient techno* ou *ambient house* ou *ambient*. Esta diversidade de terminologias e a sua falta de estabilização estética derivava do facto de alguns artistas britânicos de música eletrónica e *techno* criticarem desde o início a utilização do termo IDM (Gross, 1997; Muggs, 2016; Davies, 2018). Neste artigo assumimos a IDM como denominação agregadora de todas estas possíveis terminologias, sendo definida conforme a proposta de Butler (2006).

³⁾ As *chillout rooms* (ou *chill rooms*) eram espaços nos clubes noturnos onde os ravers relaxavam, conversavam, ou dormiam, experimentando a música em vários níveis de escuta, mas cujo objetivo não era dançar (Norris, 2007). Espaços onde, tal como Sylvan (2002) argumenta, existia uma oscilação rítmica temporal entre a intensidade da pista de dança e a pausa relaxante destas salas

⁴⁾ O trabalho recorre a ritmos lentos e intermédios, com variações constantes, numa mistura que combina camadas de acordes de sintetizador, melodias sequenciadas e cantos etéreos, produzidos com leveza e sentido de humor (Reynolds, 1999; Till, 2017).

estreia, incluindo ambientes alienígenas com melodias sinistras, batidas nítidas e linhas de baixo astutas e hipnóticas (Prendergast, 2003). Em 1995, com a edição de *Orbus Terrarum*, os *The Orb* olharam para o que os *KLF* tinham feito e voltaram a dar um passo mais em frente relativamente à manipulação de *samples*. *Orbus Terrarum* inclui sons, discursos e *field recordings*, copiados e misturados com os instrumentos originais, o que era bastante inovador à época e colocou os *The Orb* com o estatuto de estrelas (Allen, 2009). Em 2016 os *The Orb* lançam *C.O.W. (Chill Out World)*, regressando às sonoridades mais ambientais, um trabalho cujo conceito surge porque:

Não tínhamos a intenção de refazer velhas vibrações relaxantes. Pelo contrário. É o século XXI e parece uma boa ideia para as pessoas descansarem e relaxar, antes de continuarem a agir de forma destrutiva. Relaxar é agir conscientemente, guiados pela calma⁵⁾ (The Orb, 2016).

Por vezes, a música ambiente transmite um sentido de lugar profundo, um profundo reflexo do ambiente em que o compositor vive ou cresceu, sendo este o caso do compositor Geir Jenssen (1962-) (aka *Biosphere*), cujo local de permanência é o mundo árido, mas bonito, do norte do Círculo Polar Ártico, lugar este que se sente nas suas composições (Toop, 1995; Mader, 2014). Mas o que torna as sonoridades, que cruzam a *space music*, o *techno* e a música eletrónica ambiental de Jenssen especiais é que, sob o design sonoro brilhante e as superfícies frias, há uma humanidade íntima e às vezes profundamente comovente na sua melancolia (Pozdniakov, 2013). Do seu diverso trabalho destacamos *Microgravity* (1991), *Patashnik* (1994), *Substrata* (1997), *Substrata2/ Man with a Movie Camera* (2001), *Departed Glories* (2016) e *The Petrified Forest* (2017). *Microgravity* é uma obra-prima na fronteira do *techno* ambiental, onde Jenssen consegue uma fusão de sintetizadores glaciais, sinais sonoros e batidas estáticas com vozes sampladas, e sons ambientais do norte gelado do planeta Terra (Toop, 1995; Savage, 2011; Velescu, 2015). *Patashnik* é estruturalmente semelhante a *Microgravity*, mas um pouco mais refinado mantendo a identidade de *Biosphere*: cordas e órgãos glaciais e melancólicos, *drones* sombrios, transmissões de rádio crepitantes, fragmentos melódicos em *loop* e explosões de *techno* percussivo com sabor a Detroit. Crucial para o tom emocional de muitas faixas é a escolha de amostras de voz falada, que inclinam o pêndulo para um sentimento de desconforto ou admiração. Sem quase nenhuma linha de ritmo *Substrata* de 1997 é um trabalho de *dark ambient* e um dos grandes álbuns de música eletrónica ambiental do século XX. Os *samples* ambientais e as *field recordings* dos álbuns anteriores são mais esparsas e com menos camadas, o que deixa espaço para Jenssen expandir ainda mais o lugar sonoro. O resultado são sonoridades com uma notável profundidade e sensação da paisagem (Partridge, 2015; Levoux, 2019). Em 2001 Jenssen edita *Substrata2/ Man with a Movie Camera*, uma edição dupla, que incluía uma reedição do álbum *Substrata* de 1997 e uma banda sonora do filme *Man with a Movie Camera* (1929) de Dziga Vertov, encomendado pelo Festival Internacional de Cinema de Tromsø em 1996. A peça *Man with a Movie Camera* (Tchelovek s kinoapparatom) (1929) é uma coleção de paisagens sonoras que inquietam lenta e estaticamente, e onde a música concreta é misturada com pulsações, vozes distantes à deriva e momentos deslocados promovidos por *samples* (Partridge, 2015).

⁵⁾ Resident Advisor, 10 Agosto 2016 - <https://www.residentadvisor.net/news/35922>.

Já em 2016, surge *Departed Glories*, um conjunto de poemas sonoros em tom assombrado, inspirados num conjunto de negativos fotográficos a cores tirados na Rússia há mais de 100 anos. É um trabalho que resulta da dicotomia entre as imagens claras e vivas, de camponeses e aristocratas, da vida quotidiana e de paisagens rurais, e os sons sugestivos, devocionais e misteriosos de Jenssen que procuram representar um tempo e um lugar esquecido (Halliday, 2017). Apesar da subtilidade e da restrição geral as paisagens sonoras de Jenssen tratam-se de um conjunto de trabalhos que solicitam atenção e que transportam o ouvinte a lugares diferentes, graças à sua riqueza na construção de imagens de lugares liminares (Toop, 1995). Enigmático e com uma produção variada dentro de vários territórios da dance music nos últimos 30 anos, o produtor inglês Richard D. James (1971-) (aka *Aphex Twin*, *Polygon Window*) é uma das figuras importantes do aparecimento do IDM e do ambient *techno* dos anos 90 (Toop, 1995; Prendergast, 2003; Mathews, 2004; Fales, 2005; Alwakeel, 2009).

O seu contributo para a música eletrónica ambiental resultou das edições dos trabalhos *Selected Ambient Works 85-92* (1992) e *Selected Ambient Works Volume II* (1994), sob o pseudónimo de *Aphex Twin*, e *Surfing on Sine Waves* (1993), sob o pseudónimo de *Polygon Window*, trabalhos atrativos e distintos (Alwakeel, 2009). *Selected Ambient Works 85-92* é um trabalho composto por texturas originais, produzidas com recurso a sintetizadores analógicos modificados, caixas e acessórios que James construiu em casa, e cujas sonoridades sugerem estados de relaxamento e de quietude, tendo estabelecido o padrão para o género ambient *techno* (Fales, 2005; Till, 2017; Stubbs, 2018; Levoux, 2019). Em 1993, James edita *Surfing on Sine Waves*, enquanto *Polygon Window*, uma grande coleção abstrata de sonoridades eletrónicas situadas num qualquer lugar entre a deriva das suas incursões mais ambientais da época e uma loucura emocionalmente mais gratificante (Hawkins, 2007; Papavassiliou, 2010; Bratus, 2014). Já *Selected Ambient Works Volume II* é um trabalho diferente do anterior, *Selected Ambient Works 85-92*, com sonoridades mais minimais, notando-se a influência de compositores ambientais como Eno, e onde James desenvolve astuciosamente as suas peças de forma que mudanças subtis se tornem confluências importantes. É um trabalho que cruza um sentido místico de harmonia, baseado em sintetizadores delicados, padrões de percussão leves e melodias frágeis, com semblantes mais desafiadores, que envolvem sons atonais em torno de percussões abafadas (Alwakeel, 2009; Weidenbaum, 2014; Eigenfeldt, 2016; Stubbs, 2018). Graças a estas edições James tornou-se uma das figuras mais inventivas e influentes da música eletrónica contemporânea, tendo as suas abordagens sonoras ambientais e batidas estranhamente distorcidas sido influenciadas pelo trabalho de Stockhausen ou Xenakis, e influenciado um conjunto de artistas de diversos géneros musicais (Toop, 1995; Prendergast, 2003; Hawkins, 2007; Emerson, 2007).

Fundados pelos irmãos Paul (1968-) e Phil Hartnoll (1964-), os *Orbital* tornaram-se um dos grandes nomes das sonoridades IDM no início dos anos 90, devido não só à influência das sonoridades dos *Kraftwerk* na sua música, mas principalmente pelos espetáculos ao vivo que se desenvolviam em torno de performances em tempo real, com improvisação, em vez de depender totalmente de sonoridades pré-gravadas (Prendergast, 2003; Ratcliffe, 2013). Outra das características dos *Orbital* foi o facto de nunca terem seguido as últimas tendências da cultura da *dance music*, permanecendo fiéis às suas sonoridades, cuja estética sempre esteve fortemente ligada à melodia (Toop, 1995; Prendergast, 2003). Dos seus trabalhos destacamos as edições de *Orbital 1/Green Album* (1991), de *Orbital 2/Brown Album* (1993) e de *Event Horizon* (1997) em colaboração com Michael Kamen (EUA, 1948-2003). Em *Orbital 1/Green Album* e *Orbital 2/Brown Album*, os *Orbital* recorrem a sonoridades atmosféricas, ritmos complexos e arranjos mais densos, numa combinação equilibrada entre diversos *samples* e faixas de dança engenhosas (Prendergast, 2003). Em 1997 os

Orbital participam na criação da banda sonora do filme *EventHorizon*, com o compositor Michael Kamen, criando uma das primeiras fusões entre a música eletrônica e a música sinfônica, que veio a servir de inspiração para trabalhos futuros que cruzam estes dois gêneros musicais. Sendo uma banda sonora de um filme, *EventHorizon* procura criar as atmosferas sonoras do filme, tensas e inquietantes, e ambientes onde as imagens dos mesmos não os conseguiam mostrar totalmente (Coleman & Tillman, 2017).

Desde o início dos anos 90, que os *Future Sound of London* (FSOL), de Gary Cobain (1967-) e Brian Dougans (1965-), procuram empurrar fronteiras sonoras, abrangendo muitas áreas da música eletrônica, onde se inclui a música eletrônica ambiental (Frith, 1996; Prendergast, 2003), com uma visão de que a sua música representa uma perspetiva estranha do tempo atual, funcionando como uma reavaliação de nós mesmos, no nosso espaço (Toop, 1995). Dos seus trabalhos destacamos *Lifeforms* (1994), *DeadCities* (1996), *Environments* (2007), *Environments II* (2008) e *Environments III* (2010). *Lifeforms* é um trabalho focado na conceção de atmosferas cinemáticas através da criação de um sentido musical contínuo com o recurso a *samples* e utilizando *field recordings* e vozes processadas, na esteira de Cage ou Stockhausen (Adkins, 1999; Prendergast, 2003). *Dead Cities* é mais sombrio e inquieto, um passeio instável por uma paisagem urbana apocalíptica, que tem como base *samples* de todos os tipos de fontes que se tornam progressivamente fascinantes e cheias de imagens (Prendergast, 2003). Em 2007, os FSOL iniciam o lançamento uma série de trabalhos com os quais abraçam o universo ambiental. Destes trabalhos destacam-se os três primeiros da série, intitulados: *Environments*, *Environments II* e *Environments III*. Cada um é distintamente diferente dos outros, mas todos se baseiam, pelo menos em parte, em diverso material de arquivo que nunca tinha sido lançado anteriormente. Tratam-se de construções sonoras de uma grande variedade de texturas e atmosferas, umas frias, outras sombrias, umas asombradas, outras abrasivas, mas sempre efetuadas através de colagens sonoras inquietas, mostrando que os FSOL, são um dos nomes fundamentais para a consolidação da música eletrônica ambiental (Alwakeel, 2009).

Enfatizamos ainda a importância de *The Irresistible Force*, projeto do DJ e produtor Morris Gould (1965-) (aka *Mixmaster Morris*), pelo fato do mesmo ser fortemente inspirado por compositores de vanguarda, como Karlheinz Stockhausen, e ser uma reminiscência das sonoridades de Brian Eno ou dos *Tangerine Dream* (Toop, 1995; Szabo, 2015). Dos seus trabalhos destacam-se *Flying High* (1993) e *It's Tomorrow Already* (1998). O seu álbum de estreia *Flying High* resulta num ambiente sonoro ancorado em ritmos sequenciados onde ecoam as ondulações da melodia e de uma atmosfera rica em detalhes, deixando muito espaço para paisagens mentais imaginárias. Em 1998, Gould lança *It's Tomorrow Already* um trabalho bastante diferente, construindo sonoridades ambientais, com influências nos férteis e algo distantes subgêneros *downtempo* e *trip-hop* (Prendergast, 2003; Szabo, 2015). Formados em 1987, as sonoridades dos *Autechre*, de Rob Brown e Sean Booth, evoluíram ao longo da sua carreira desde as sonoridades mais ambient *techno* e IDM melódicas iniciais até trabalhos posteriores frequentemente considerados abstratos e experimentais ou apresentando uma produção sonora gerada por algoritmos (Nowak & Whelan, 2016). Segundo Jans (1995), o som dos *Autechre* procura funcionar quer para escutar, quer para dançar, já que segundo os próprios:

Crescemos com a música dos clubes noturnos. Mas nunca ouvimos este tipo de música nos clubes. Ouvimos principalmente em casa ou no nosso *walkman*. Talvez esta seja a razão mais importante pela qual nunca fazemos música voltada para a experiência de dança (...). Estamos muito interessados no conceito de ritmo, mas, no entanto, acreditamos que a música também pode provocar um movimento interno, e não apenas externo (Jans, 1995: 5).

Da sua discografia destacamos os trabalhos *Incunabula* (1993), *Tri Repetae* (1995), *LP5* (1998), *Draft 7.30* (2003), *Quaristice* (2008) e *Elseq 1-5* (2016). Em 1993, lançam o seu primeiro álbum, *Incunabula*, um trabalho que concilia atmosferas ilusórias e batidas clínicas combinadas com sons estranhos, soando globalmente como uma banda sonora de um filme futurista (Coluccia, 2010). *Tri Repetae*, lançado dois anos depois do álbum de estreia, confirma a evolução dos *Autechre*, equilibrando perfeitamente os *samples* com as combinações de melodias suaves e linhas de ritmo ásperas, colocando em evidência a singularidade do seu som (Bouhalassa, 2002; Gibson, 2004). No seu quinto álbum, *LP5*, os *Autechre* criam um mundo sonoro fascinante, onde as pulsações e os bips eletrônicos são usados para criar texturas sonoras complexas, em nada comparáveis às sonoridades do passado ou do presente (Alwakeel, 2009; Brett, 2015; Davismoon, 2016). Em *Draft 7.30* a dupla retoma as atmosferas mais próximas de trabalhos anteriores, na senda de *Tri Repetae*, recorrendo a melodias, adequadamente obtusas e finas, construindo ao mesmo tempo ambientes espaçosos e claustrofóbicos, mas frios, onde os ouvintes podem realmente voltar para várias audições (Papavassiliou, 2015; Davismoon, 2016). Construído em torno de peças puramente ambientais, sem recurso a linhas de ritmo, *Quaristice* representa uma viagem onde o ouvinte viaja com recurso a diferentes sonoridades, humores, mundos e planetas. Numa época de géneros de música específicos os *Autechre* desenvolvem neste trabalho um conjunto de abordagens musicais autónomas, fora dos cânones musicais (Alwakeel, 2009; Davismoon, 2016). Com mais de quatro horas de música divididas em cinco partes distintas *Elseq 1-5* é um trabalho ambiental que se aproxima dos territórios da *noise music*, da *soundart* e da música concreta, com sonoridades que recorrem a texturas densas, atmosféricas, melódicas, lentas ou cinematográficas, mostrando assim a capacidade dos *Autechre* em se reinventarem e em criarem sonoridades muito próprias ao longo dos anos (Brett, 2015; Nowak & Whelan, 2016).

Outro dos nomes importantes associado à música eletrónica ambiental nos anos 90 é Toby Marks (1964-) (aka *Banco de Gaia*), promotor de sonoridades ambientais mais próximas do dub e da música étnica. Dos seus trabalhos destacamos *Maya* (1994), *Last Train to Lhasa* (1995), *Big Men Cry* (1997) e *Igizeh* (2000). *Maya* e *Last Train To Lhasa* são um caleidoscópio de batidas e sonoridades globais, habilmente arrançados e unidos com diversos efeitos sonoros. Já *Big Men Cry*, é mais próximo do tribal e espacial, explorando linhas de ritmos e territórios ambientais atmosféricos. Em 2000 os *Banco de Gaia* lançam *Igizeh*, um trabalho gravado no Egipto, que flutua na fronteira entre a música ambiental tribal e a música ambiental de cariz mais atmosférica, desenvolvendo cada peça sonora numa mutação de sons.

De todos os compositores que se dedicam à música ambiental talvez seja a música de Tet-sulnoue a que mais se aproxima à abordagem de Eno. A música de Inoue parte de sonoridades puras, frágeis e minimalistas, insere motivos em *loop*, criando assim ambientes distintos (Holmes & Holmes, 2002; Roquet, 2009; Ahner, 2017). Dos seus trabalhos destacamos *Ambiant Otaku* (1994) e *World Receiver* (1996). *Ambiant Otaku* é um trabalho construído alternadamente sem batidas ou por batidas suaves que circulam em texturas vocais subtis, acordes e melodias que idilicamente entram e saem da consciência sonora das peças, sus-

tentados por sons ambientais processados e tratados até ao ponto em que sua fonte fica quase irreconhecível (Roquet, 2009). Em 1996 Inoue lança *World Receiver*, um álbum seminal da música eletrónica ambiental, onde as linhas entre peças sonoras e colagem de som são completamente dissolvidas e a música revela detalhes a cada audição (Roquet, 2009; Alvarez, 2014). Nos trabalhos de Inoue as notas musicais tornam-se ambiente e o ambiente torna-se música, promovendo Inoue a um dos nomes maiores da música ambiental (Roquet, 2009; Ahner, 2017). Apesar da importância da década de 90 no desenvolvimento da música eletrónica ambiental graças à diversidade de correntes e estilos que surgiram serviu principalmente como base da consolidação e expansão a que se assistiu no arranque do séc. XXI.

2. Imaginários da mente

O arranque do novo milénio acabou por ser de crise na música eletrónica ambiental devido ao crescimento de um conjunto de subgéneros associados este género e que serviram para acomodar todo e qualquer trabalho que recorresse a sonoridades ambientais, independentemente da matriz musical de origem. Esta massificação converteu não só a eletrónica em quase música 'de elevador' ou 'de sala de espera', como fez com que as produções *mainstream* se tornassem uma repetição contínua do mesmo receituário eletrónico, convertendo o *techno* e o *house* em bases sonoras sem grandes variações melódicas ou rítmicas.

Assim, a música eletrónica ambiental produzida no início dos anos 2000 incorporou pouca inovação, após o seu grande crescimento durante as duas décadas anteriores. A partir da segunda década dos anos 2000 dá-se uma nova expansão da música eletrónica ambiental com a aparição de novas abordagens. Estas abordagens, apesar de estilisticamente enquadradas na música eletrónica ambiental, promoveram a aparição de novas sonoridades e de novos caminhos para este género musical, consolidando-o e estabilizando-o, e assumindo que a música eletrónica ambiental, como forma musical, está comprometida, implícita ou explicitamente, com interpretações e articulações com lugares e ambientes (Toop, 2019).

Dentro de uma corrente mais IDM e ambiental experimental o produtor alemão Carsten Nicolai (1965-) (aka Alva Noto) apresenta diversas colagens sonoras sem títulos, construídas a partir do som real de ruídos elétricos e cliques, amplificados e organizados numa série de movimentos discretos, que se movem além da mera música eletrónica ambiental para um novo domínio experimental denominado como processamento sonoro digital ou *ambient glitch* (Cascone, 2000; Knowles, 2006; Collis, 2008; Strachan, 2010; Ensemble, 2015; Cobussen et al., 2016).

Do seu trabalho destacamos os seus trabalhos a solo *Prototypes* (2000) e *Transform* (2001), e em dupla com Ryuichi Sakamoto os trabalhos *Insen* (2005), *utp_* (2008), este com a participação dos *Ensemble Modern*, *Summvs* (2011) e *The Revenant* (2015). O trabalho de estreia de Nicolai, *Prototypes* é um conjunto contínuo de composições minimalistas construídas com sons familiares que parecem emanar naturalmente de todos os lugares da Alemanha. Nicolai codifica com precisão *loops*, estruturados em camadas, em mini sinfonias agradáveis e escutáveis, onde a evolução ativa de cada peça está nos níveis macro e micro (Knowles, 2006; Hobman, 2011; Harvey, 2014). Em *Transform* Nicolai recorre e organiza sons de maneiras diferentes ao longo do trabalho. As peças têm poucas qualidades distintas, raramente se percebendo quando uma peça sucede a outra, sendo uma demonstração da técnica de Nicolai na construção de texturas sonoras no âmbito do *ambientglitch* (Knowles, 2006; Hobman, 2011; Gazana et al., 2013).

Nicolai inicia uma colaboração muito profícua com Ryuichi Sakamoto, fundador dos YMO, apresentando uma fusão de sonoridades que cruzam o minimalismo eletrónico clássico e um *post-techno* moderno. Em *Insen* Sakamoto socorre-se do seu conhecimento de música clássica, deixando que as notas do piano entoem pacientemente com pura elegância, enquanto Nicolai dissimula estes movimentos com uma adaptação contida da sua assinatura sonora, definida como electro-ambient, continuando assim a exploração de novos caminhos dentro música eletrónica ambiental de cariz mais experimental (Hobman, 2011; Harvey, 2014). Em *utp_* à dupla junta-se o *Ensemble Modern*, acrescentando novos níveis de leitura das sonoridades produzidas, construindo um trabalho solene e fascinante. *utp_* marca um novo passo na evolução da música de Nicolai e Sakamoto já que, juntos ou separados, nenhum deles havia revelado algo tão escasso e tão cru (Tan, 2010).

Em 2011 lançam *Summvs* um trabalho que equilibra momentos mais rítmicos com a convocação de texturas atmosféricas. A construção de uma prática artística, através de uma experiência mutuamente partilhada, é fundamental para a própria ideia de uma colaboração. Tendo em conta os elementos tradicionalmente opostos que Nicolai e Sakamoto combinam sem esforço em *Summvs* esta ideia é reforçada, resultando num trabalho brilhante e decisivo para a consolidação das vertentes mais ambientais da música eletrónica (Nakahodo, 2012; Harvey, 2014; Oliveira, 2017). A dupla Nicolai e Sakamoto regressa em 2015 com a banda sonora do filme *The Revenant*, de Alejandro G. Iñárritu. Trata-se de um trabalho que promove uma escuta paciente e uma experiência ambiental, que constrói uma sensação de terror e beleza (Lozano, 2016). Um trabalho que procura representar um sentido de lugar de um tempo e espaço específicos, mas que acrescenta imagens imaginadas promovidas por ambientes sonoros, que aumentam e diminuem de intensidade, e que desaparecem no fundo da mente dos ouvintes, sem oferecer qualquer tipo de esperança ou salvação.

Destacamos também o trabalho do produtor Sasu Ripatti (1976) (aka *Vladislav Delay*) cujo estilo combina distorções, silenciadores analógicos e ruídos, criando composições austeras e minimalistas que enfatizam as linhas de baixo e de percussão e o uso intenso de efeitos sonoros, dentro do ambient glitch (Kelly, 2006; Strachan, 2010). Dos trabalhos de Ripatti destacamos os seguintes trabalhos: *Mutila* (2000), *Anima* (2001), *Kuopio* (2012) e *Visa* (2014). *Mutila* é um trabalho que resulta de uma série de experimentações sonoras abstratas em que as peças têm a sua própria força, respirando autonomamente e possuindo um sentido de autodeterminação muito além do controlo de Ripatti. Já *Anima* é inspirado no filme *Hurly-Burly* de Anthony Drazan, tendo sido criado por Ripatti enquanto a banda sonora original do filme tocava em background em *loop*, sentindo-se assim uma curta eternidade, atraindo o ouvinte pelos acontecimentos aleatórios e pelas linhas de baixo do dub. É um trabalho que soa como um futuro sonoro que ainda não aconteceu (Turner, 2004).

Mais de dez anos depois do lançamento do seu primeiro trabalho e tendo desenvolvido uma sonoridade muito pessoal e extremamente criativa, cruzando a música eletrónica ambiental mais minimal com glitch, Sasu Ripatti manifesta um novo impulso criativo com o lançamento de *Kuopio*, seguido de *Visa*. *Kuopio* é distintamente constituído por sonoridades frias, mas não demasiado austeras. Não que este seja um trabalho que se torne indiferente ao ouvinte, mas é dotado de um frio natural que flutua ao longo dos temas, deixando os ouvintes animados com as polirritmias enevoadas, os punhados de *field recordings* e os acordes nebulosos. Sendo os trabalhos anteriores de Ripatti mais austeros e minimais, *Kuopio* acaba por ser um trabalho mais pictórico, onde cada faixa é uma narrativa autossuficiente que muda de humor e de tom de forma quase impercetível, e dotado de uma forte composição

sonora que cria uma grande envolvimento ao ouvinte. Visa é um trabalho impressionante pela densidade muscular que apresenta, onde as paisagens sonoras desenvolvidas por Ripatti são amplas e complexas, com imagens distintas que podem ser recolhidas a partir das variações sonoras onde cada nova peça apresenta um tom orgânico quente. Visa é um trabalho que chama a atenção para a escuta, nunca se abrandando, sem se desvanecer.

Os trabalhos de Fernando Corona (1970-) (aka *Murcof*) combinam a orquestração minimalista contemporânea com *techno* melancólico, de forma a criar ambientes sonoros próximos do devocional. Tratam-se assim de trabalhos com sonoridades misteriosas e atmosféricas que remetem o ouvinte para paisagens estereis e lunares, impulsionando os modelos da eletrônica ambiental para novas experimentações contemplativas (Madrid, 2008; Bacot, 2011; Gkatzampougiouki, 2014). Dos seus trabalhos destacamos *Martes* (2002), *Utopía* (2004), *Remembranza* (2005) e *Cosmos* (2007). *Martes* é um trabalho onde Corona isola alguns elementos reduzidos de obras clássicas selecionadas e os integra com linhas de ritmo, resultando numa recontextualização melancólica da música clássica contemporânea, na qual, as peças desmembradas encontram uma nova vida e um novo espaço para respirar, mantendo, de alguma forma, uma ligação ao original (Kun & Vallejo, 2004). Já *Utopía* é um épico de perfeição sinfônica em crescendo em que Corona abandona o recurso a *samples* a favor da sua própria composição (Madrid, 2008). Em 2005 Corona edita *Remembranza*, um trabalho construído como um grande filme noir, onde cada peça sonora é fabricada e manipulada, calculada e refinada, cheia de pianos distantes e cheios de reverberação, arranjos de cordas suspensos no ar e batidas limpas, mas que raramente servem como ímpeto para a dança. *Cosmos*, como o nome sugere, é inspirado no céu noturno sem fim e nas estrelas e planetas do sistema solar, onde as camadas densas de cordas e os componentes eletrônicos progridem lentamente até um clímax intenso, antes de diminuir gradualmente numa série de ondas senoidais (Halliday, 2017). Corona expressa nestes trabalhos a sua capacidade em maximizar o uso do silêncio e volumes silenciosos para obter e aprimorar efeitos expressivos, fazendo com que as suas sonoridades soem como sendo o trabalho de um desconhecido compositor minimalista avant-garde (Gkatzampougiouki, 2014).

Muito antes de Max Richter (1966-) compor bandas sonoras para filmes efetivamente reais criava algumas das melhores sonoridades cinematográficas contemporâneas. Os filmes mentais de Richter evocam todos os tipos de imagens apenas através das sonoridades, desde dias frios e cinzentos ao nascer do sol, desde metros vazios a salas de estar aconchegantes. Emocionalmente, há uma melancolia que atravessa grande parte do seu trabalho, sendo que Richter assume que pensa na música como um subconjunto da tradição de contar histórias, estando interessado em compor músicas que tenham algum tipo de qualidade narrativa, onde os sons em si ou em conjunto com outros elementos podem criar um fluxo narrativo (Ziegler & Christie, 2018).

Dos seus trabalhos destacamos os seus três primeiros álbuns: *Memoryhouse* (2002), *The Blue Notebooks* (2004) e *Songs From Before* (2006). Tratam-se de trabalhos meditativos, cheios de espaços e ricos em imagens, recorrendo a passagens de palavras faladas, através leituras de textos de escritores reconhecidos. As sonoridades de Richter são íntimas, humanas e muito contemporâneas, e as suas composições desenvolvem-se em texturas que embalam silenciosamente ou que surpreendem por se tornarem intensas e emocionantes.

No trabalho de estreia de Matthew Barnes (aka *Forest Swords*), intitulado *Engravings* (2013), fica revelado que se trata de uma odisseia mergulhada num tentador misticismo de sonoridades quase desconhecidas onde Barnes faz um trabalho de envolvimento dos ouvintes nas

suas texturas cacofônicas, que são o tecido da sua realidade sonora. Na Alegoria de Platão, somos notoriamente incapazes de imaginar o que estava a ser descrito, já em *Engravings* a criação de um mundo sonoro próprio tenha sido um sucesso. As vocalizações fantasma e os sopros artificialmente processados evocam uma sensação desconfortável de ser perseguido pelos habitantes de um mundo imaginário, onde cada nota reverbera incessantemente contra uma paisagem sonora não natural. *Engravings* confirma também a capacidade de Barnes lembrar mais do que apenas simples vibrações ou memórias desbotadas, construindo cada tema de uma forma audaciosamente sensual e onde cada nota tem um tom emocional distinto. Trata-se de um trabalho que mistura a intensidade emocional com atmosferas oníricas, num espaço sensorial único, que Barnes define como sendo “um equilíbrio entre a euforia muito intensa e uma quase desolação” (Barnes, 2013). Sem estarem condicionados por letras ou estruturas verso-refrão, os temas de *Engravings* refletem a forma como a vida se pode sentir num *loop* infinito, em crescendo e em construção, sem nunca perder a sua natureza cíclica. A forma como as estruturas taciturnas são construídas em torno da repetição perfeita de sonoridades sinistras faz com que este trabalho de estreia de Florest Swords permaneça alheio e distinto de tudo o que o rodeia no panorama da música eletrônica ambiental.

Já a mistura perfeita entre texturas sonoras não naturais, melodias orgânicas e vocalizações arrastadas do trabalho de estreia do coletivo *Old Apparatus*, intitulado *Compendium* (2013), desenrola-se como um sonho profundo assombrado, soando a música construída num qualquer bunker subterrâneo, escondido longe do mundo, onde a matéria prima original são apenas lembranças vagas. A composição de *Compendium* é assim constituída por música que agarra emocionalmente o ouvinte, sendo que a inovação sonora deste trabalho provém da capacidade em romper com todas as restrições tradicionais, associadas aos géneros musicais, para se concentrar inteiramente na construção de um estado de espírito, na criação de atmosferas sonoras e nos aspetos mais orgânicos e humanos da música.

Já o trabalho de estreia de Bobby Krlic (1985-) (aka *The Haxan Cloak*), intitulado *Excavation* (2013), tem declaradamente a intenção de examinar a vastidão da vida após a morte, sendo que este conceito penetra profundamente nas sonoridades do álbum (Rekret, 2019). De forma a desenvolver esta desígnio, Krlic aproveita ao máximo a duração dos temas, muitas vezes estendendo-os, desenvolvendo assim uma verdadeira narrativa, mais próxima de banda sonora do que um álbum de normal, onde a criação sonora se constrói recorrendo a espaços negativos, a composições labirínticas e a melodias baseadas em sintetizadores, que explodem da tranquilidade para o caos (Wolf, 2020). Mesmo com gritos dissonantes e estática, muito próximos da *noise music*, *Excavation* é sempre mais emocionante do que é alienante, já que há algo na sua sonoridade que o torna acessível e emotivo, em vez de antissocial. Esteticamente é um trabalho que comprova que certos tipos de música precisam especificamente de hora, lugar e disposição certos para funcionar (Rekret, 2019). Em 2019 Bobby Krlic regressa com a edição da banda sonora do filme *Midsommar* de Ari Aster. *Midsommar* é um trabalho onde Krlic substitui o seu distintivo sentido de ritmo e tensão pela experimentação mais meditativa que, juntamente com atmosferas de pânico, de choque e de surpresa, refletem a abordagem sonora das texturas e dos ambientes imersivos de *The Haxan Cloak*.

Por último, refira-se *Prison Episodes* (2019) de Pouya Pour-Amin, um mergulho visceral num mundo que parece inimaginável para aqueles que não passaram por qualquer encarceramento, um mundo à parte, onde tudo parece estar escondido por detrás de quatro paredes e um lamento de raiva e tristeza contra os nossos tempos (Esfandiary, 2018; Bastani, 2019).

Neste trabalho Pour-Amin (re)define a representação do vazio com texturas sonoras cheias de humanidade, onde o eco é apenas o som esperado da respiração como fonte de comunicação e interação. Trata-se de um trabalho onde as peças ressoam, com momentos suspensos e espasmos de tragédia e medo, de dor contagiosa e de beleza ameaçadora. São episódios que se aproximam da abstração e da poesia, mas também da meditação e do divino, e são um exemplo da utilização do som como meio para transmitir emoções e sensações associados a lugares liminares, reais ou imaginários, ou para momentos e situações específicos.

Na estruturação desta arqueologia observamos que, apesar da massificação da música eletrônica ambiental, a procura de novas sonoridades tem sido constante e tem impulsionado novas correntes que procuram um mesmo objetivo: envolver os ouvintes em ambientes peretuais, que os transportem para lugares reais ou imaginados. Afastando-se assim da abordagem inicial proposta por Satie e Eno à música ambiental, enquanto música que permanece em background, e recentrando a sua posição na escuta de forma a ser usada para criar imaginários da mente que ajudem a entender o mundo e qual o nosso lugar nele, tal como defendido por Mulcock (2001).

3. Notas conclusivas

Tendo como ponto de partida a definição de Eno (1978) para a música eletrônica ambiental, enquanto elemento indutor para a criação de um espaço para pensar, apresentámos um conjunto de autores e de trabalhos orientados para uma preocupação com o espaço. Neste sentido assumimos ao longo deste artigo que a música eletrônica ambiental é criada para lugares liminares, reais ou imaginários, ou para momentos e situações específicos, e está comprometida, implícita ou explicitamente, com interpretações e articulações com lugares e ambientes. Mas a música eletrônica ambiental como género deve ser vista como uma sobreposição de informações, e não apenas como uma interação com um ambiente. Assim, defendemos que a ligação social da música eletrônica ambiental ao próprio ambiente e envolvente mudou ao longo da sua evolução enquanto género, tal como mudou essa envolvente, reforçando que o lugar hoje é um espaço pessoal, tal como a experiência de escuta associada à música eletrônica ambiental.

Apesar da sua estabilização enquanto género e da diversidade de abordagens estilísticas, o foco demasiado na aplicação utilitária da música eletrônica ambiental para promover estados de êxtase e bem-estar, acaba por ignorar o próprio material sonoro, considerando-o como subserviente a estas funções. Não sendo esta a verdadeira função atual da música eletrônica ambiental, seja ela ouvida em ambientes de performance ou em ambientes de audição privados. A experiência atual da música eletrônica ambiental na conceção, ampliação ou descontinuidade de lugares, expressa por si só o desejo de exercer um agenciamento interno ou uma mediação com a própria envolvente, operando como uma reflexão do 'eu', recorrendo a sonoridades que movem a mente. Um 'eu' que inclui o mundo social em que se está imerso e uma representação de lugares figurativos. Esta abordagem utilizada para construir lugares figurativos na música eletrônica ambiental baseia-se numa combinação de elementos associados à arte e à simulação representacional.

Esta ideia de que a própria música pode ser representacional é contestada por vários autores, no entanto defendemos que a música eletrônica ambiental atende a algumas das condições que se consideram necessárias para que as obras sejam consideradas representativas. Podemos assim apontar a utilização de títulos nas peças, indicando claramente a

natureza do tema de forma a fornecer uma estrutura através da qual os ouvintes são guiados de maneira específica. Além de muitos autores e trabalhos de cariz ambiental apresentarem representações diretas do assunto em questão. Já a simulação ocorre conceptualmente e também como um componente sonoro nas peças musicais. Esta discussão sobre a representação levanta ainda uma série de questões sobre a transmissão e receção das peças e como se compreendem essas peças que representam o lugar. Neste sentido devemos encarar a música eletrónica ambiental enquanto qualidade dinâmica e pessoal (do ouvinte), ao invés de ser um ambiente a ser observado. Ou seja, um género musical que seja corporificado e não localizado espacialmente, numa procura de uma perceção incorporada do espaço e de um 'eu' espacial (*spatial self*).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adelt, Ulrich (2016). *Krautrock: German music in the Seventies*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Adkins, Monty (1999) Acoustic Chains in Acousmatic Music. In *Imaginary Space: Proceedings of the 1999 Australasian Computer Music Conference*. Wellington: University of Wellington.
- Adkins, Monty (2019). Fragility, noise, and atmosphere in *Ambient music*. *Music Beyond Airports: Appraising Ambient Music*, 119.
- Ahner, Laurel (2017). *Ambient media: Japanese atmospheres of self*. New York: Taylor & Francis.
- Albiez, Sean (2003a). Sounds of Future Past: From Neu! to Numan. In Phleps, Thomas & von Appen, Ralf (Eds.). *POP SOUNDS: Klangtexturen in der Pop-und Rockmusik* (pp. 129–152). Bielefelder: Transcript-Verlag.
- Albiez, Sean (2003b). *Strands of the future: France and the birth of electronica. Volume!*. *La revue des musiques populaires*, 2(2), 99-114.
- Albiez, Sean (2010). *Europe Non-Stop: West Germany, Britain and the Rise of Synthpop, 1975–81*. *Kraftwerk: Music Non-Stop*, 139.
- Albiez, Sean & Lindvig, Kyrre Tromm (2010). *Autobahn and Heimatklänge: 1 Soundtracking the FRG*. *Kraftwerk: Music Non-Stop*, 15.
- Albiez, Sean & Pattie, David (Eds.). (2010). *Kraftwerk: Music Non-Stop*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Alkier, Stefan (1991). Peter Gabriels "Passion" - Eine zeitgenössische Passionsmusik. *Zeitschrift für Pädagogik und Theologie*, 43(2), 126-129.
- Allen, Travis Arlo (2009). *Individuality and distinction: The interplay between artist and audience in electronic dance music*. Santa Barbara: University of California.
- Alvarez, Elias Merino (2014). *Subflection*. Huddersfield: University of Huddersfield.
- Alwakeel, Ramzy (2009). IDM as a "Minor" Literature: The Treatment of Cultural and Musical Norms by "Intelligent Dance Music". *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 1(1), <https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/268>.
- Anderton, Chris (2010). A many-headed beast: progressive rock as European meta-genre. *Popular Music*, 23(3), 417-435.
- Arsenal, Mario Sánchez (2010). Jean Michel Jarre y Pierre Schaeffer: un vinculo excepcional entre Oxygène (1976) y la musique concrète. *Acoustical, Art and Artifacts: Technology, Aesthetics, Communication*, 7, 135-142.
- Bacot, Baptiste (2011). Du musical au paysage sonore: en haine de l'harmonie? *Recherches & Travaux*, 78, 169-184.
- Bainbridge, Luke (2014). *The true story of acid house: Britain's last youth culture revolution*. London: Omnibus Press.
- Bangs, Lester (1978). Eno Sings with the Fishes. *Village Voice*, 23(3).

- Barr, Tim (2013). *Kraftwerk: from Dusseldorf to the Future With Love*. New York: Random House.
- Barreto, Jorge Lima (1991). *Música minimal repetitiva*. Lisboa: Litoral.
- Barreto, Jorge Lima (2009). Jorge Lima Barreto: Mundos Imaginários. Uma Palavra à Performarte, à Música e Poesia Ex Improvisado, ao Vídeo Music. V.N. Cerveira: *BOMBART Magazine*, 6 (nov-dez).
- Barreto, Jorge Lima (2016). *Estética da comunicação musical - a improvisação*. Coimbra: Município de Vinhais/Imprensa da Universidade de Coimbra
- Barros, António (2013). *John Cage, música fluxus e outros gestos da música aleatória em Jorge Lima Barreto*. Coimbra: Alma Azul.
- Bastani, Hadi (2019). Recent experimental *Electronic music* practices in Iran: an ethnographic and sound-based investigation. Belfast: Queen's University Belfast.
- Bates, Eliot (1997). *Ambient music*. Masters Theses, 8. Wesleyan University.
- Biddle, Ian (2004). Vox Electronica: Nostalgia, Irony and Cyborgian Vocalities in Kraftwerk's Radioaktivität and Autobahn. *twentieth-century music*, 1(1), 81.
- Bogdanov, Vladimir (2001). All music guide to electronica: the definitive guide to *Electronic music*. Lanham: Backbeat Books.
- Bouhalassa, Ned (2002). Électroniquoi? Chronique de la naissance d'une nouvelle constellation sonore. *Circuit: musiques conTemporaines*, 13(1), 27-34.
- Bratus, Alessandro (2014). Artificial Intelligence, ovvero suonare il corpo della macchina o farsi suonare? La costruzione dell'identità audiovisiva della Warp Records. *Philomusica online*, 13(2), 55-84.
- Brett, Thomas (2015). Autechre and *Electronic music* fandom: Performing knowledge online through techno-geek discourses. *Popular Music and Society*, 38(1), 7-24.
- Brocker, Carsten (2011). Kraftwerk: Technology and Composition. In Albiez, Sean & Pattis, David (Ed.). *Kraftwerk: Music Non-Stop* (pp. 97-118). London: Bloomsbury Publishing.
- Brown, Timothy Scott (2017). In search of space: the trope of escape in German *Electronic music* around 1968. *ConTemporary European History*, 26(2), 339.
- Buck, James (2008). Brian Eno - Ambient 1: Music For Airports. Disponível em: <http://www.musthear.com/music/reviews/brian-eno/ambient-1-music-for-airports>. Acedido em 29/01/2019.
- Buckley, David (2015). *Kraftwerk: Publikation*. London: Omnibus Press.
- Budel, Jesse (2018). Steve Reich's 'Music For 18 Musicians' as a Soundscape Composition. *Directions of New Music*, 1(2), 1.
- Bussy, Pascal (2004). *Kraftwerk: Man, machine and music*. Hudson: SAF Publishing.
- Butler, Mark J. (2006) *Unlocking the Groove: Rhythm, meter, and musical design in electronic dance music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Carrilho, João (2013). *Estéticas da música informática: A energia musical irrealizada*. Lisboa: Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.
- Cascone, Kim (2000). The aesthetics of failure: "Post-digital" tendencies in conTemporary computer music. *Computer Music Journal*, 24(4), 12-18.
- Cobussen, Marcel, Meelberg, Vincent & Truax, Barry (Eds.). (2016). *The Routledge companion to sounding art*. London: Routledge.
- Cohn, Richard (1992). Transpositional combination of beat-class sets in Steve Reich's phase-shifting music. *Perspectives of New Music*, 146-177.
- Coleman, Lindsay & Tillman, Joakim (2017). *ConTemporary film music: Investigating cinema narratives and composition*. New York: Springer.
- Collin, Matthew (2010). *Altered state: The story of ecstasy culture and acid house*. London: Profile Books.
- Collins, Nick & d'Escriván, Julio (Eds.). (2017). *The Cambridge companion to Electronic music*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Collins, Nick, Schedel, Margaret & Wilson, Scott (2013). *Electronic music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Collis, Adam (2008). Sounds of the system: the emancipation of noise in the music of Carsten Nicolai. *Organised Sound*, 13(1), 31.
- Coluccia, Marco (2010). *Musica Elettronica d'Ascolto - Dalla Techno di Detroit alla Techno Inglese*. Pavia: Università degli Studi di Pavia.
- Condry, Ian (2011). Popular music in Japan. In *Routledge handbook of Japanese culture and society* (pp. 238-250). Abingdon: Routledge.
- Connor, Neil O. (2019). *Diffusing the Norm—Brian Eno's Music For Airport's (1978)*. Huddersfield: Divergence Press.
- Cope, Julian (1996). *Krautrock sampler: One Head's Guide to the Great Kosmische Musik-1968 Onwards*. London: Head Heritage
- Cox, Christoph & Warner, Daniel (Eds.). (2004). *Audio Culture: Readings in modern music*. New York: Continuum.
- Cummings, Simon (2019). The steady state theory: Recalibrating the quiddity of *Ambient music*. In Adkins, Monty & Cummings, Simon (Eds.). *Music Beyond Airports: Appraising Ambient Music* (pp. 83-118). Huddersfield: University of Huddersfield Press.
- Cunningham, David (2010). Kraftwerk and the Image of the Modern. In Albiez, Sean & Pattie, David. (Eds.). *Kraftwerk: Music Non-Stop* (pp. 44-62). New York: Continuum.
- Dale, Jon (2015). Three Blind Mice. *Uncut*, 216, 96.
- Davies, Sam (2018). The IDM list gave intelligent dance music its name and geeky legacy. *Vice*. Disponível em: https://www.Vice.com/en_uk/article/7xq4ga/idm-list-25-year-anniversary-warp-hyperreal-2018. Acedido em 18/05/2020.
- Davismoon, Steve (2016). Atomisation of sound. *ConTemporary Music Review*, 35(2), 263-274.
- Díaz-Inostroza, Patricia (2018). La Amazonía en la narratividad musical de los films de Werner Herzog. *Ambito Sonoro*, 3(5), 9-22.
- Donnelly, Kevin (2013) Extending film aesthetics: audio beyond visuals. In, Richardson, John, Gorbman, Claudia & Vernallis, Carol (Eds.) *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics* (pp. 357-371). Oxford, GB. Oxford University Press.
- Dunbar-Hall, Peter & Gibson, Chris (2004). Deadly sounds, deadly places: *ConTemporary Aboriginal music in Australia*. Sydney: UNSW Press.
- Dunbar-Hester, Christina (2010). *Listening to cybernetics: Music, machines, and nervous systems, 1950-1980*. *Science, technology, & human values*, 35(1), 113-139.
- Easlea, Daryl (2013). *Without frontiers: The life & music of Peter Gabriel*. London: Omnibus Press.
- Ehle, Robert C. (1983). New age music. *The American Music Teacher*, 32(6), 36.
- Eigenfeldt, Arne (2016). Exploring Moment-Form In Generative Music. In *Proceedings of the Sound and Music Computing Conference (SMC2016)*. Hamburg.
- Einbrodt, Ulrich D. (2001). *Space, Mysticism, Romantic Music, Sequencing, and the Widening of Form in German "Krautrock" During the 70's*. Justus-Liebig-Universität Gießen.
- Emmerson, Simon (2007). *Where next? New music, new musicology*. EMS: Electroacoustic Music Studies Network.
- Eno, Brian (1978). *Ambient music*. liner notes from the initial American release of Ambient 1: Music for Airports (PVC 7908, AMB 001).
- Eno, Brian (2004). *Ambient music*. *Audio Culture. Readings in Modern Music*, 9497.
- Ensemble, A. Brutalist Noise. (2015). Physical Glitch Music. *Leonardo Music Journal*, 25, 63-67.
- Esfandiary, Rana (2018). Otherwise, The Gap: Performing Identities in Iranian *ConTemporary Art and Performance*. Lawrence: University of Kansas.
- Eskildsen, Kent (1997). *Tangerine Dream: 30 Years of Dreaming*. Self Published.
- Evans, Joshua (2014). Painting therapeutic landscapes with sound: On Land by Brian Eno. In J. Andrews, Gavin; Kingsbury, Paul & Kearns, Robin (Eds.). *Soundscales of wellbeing in*

- popular music (pp. 173-190). London: Routledge.
- Fales, Cornelia (2005). Short-circuiting perceptual systems: Timbre in ambient and techno music. In Greene, Paul & Porcello, Tom (Eds.). *Wired for sound: Engineering and technologies in sonic cultures* (pp. 156-180). Connecticut: Wesleyan University Press.
- Feisst, Sabine (2015). Negotiating Nature and Music through Technology. In Allen, Aaron S. & Dawe, Kevin (Eds.). *Current directions in ecomusicology: music, culture, nature* (pp. 245-257). London: Routledge.
- Feld, Steven & Kirkegaard, Annemette (2010). Entangled complicities in the prehistory of 'world music': Poul Roving Olsen and Jean Jenkins Encounter Brian Eno and David Byrne in the Bush of Ghosts. *Popular Musicology Online*, 4, 109-32.
- Fikentscher, Kai (2017). The Disc Jockey as Composer, or How I Became a Composing DJ. In *Electronica, Dance and Club Music* (pp. 83-88). London: Routledge.
- Fitzgerald, Jon & Hayward, Philip (2016). Chart Mythos. *Shima*, 10(2).
- Flür, Wolfgang (2017). *Kraftwerk: I was a Robot*. London: Omnibus Press.
- Frith, Simon (1996). *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gagné, Nicole V. (2012). Historical dictionary of modern and contemporary classical music. Lanham: Scarecrow Press.
- Gazana, Cleber, Bertomeu, Virginia & Bertomeu, João (2013). Glitch: estética contemporânea visual e sonora do erro. *Cultura Visual*, 1(19), 81-99.
- Georgievski, Nenad (2003). Steve Roach-The Shaman of contemporary Electronic music. *Shine Magazine*, 33 (July/August), <https://blesok.mk/en/sound/reviews-sound/steve-roach-the-shaman-of-contemporary-electronic-music-33/>
- Gibson, John (2004). *Listening to repetitive music: Reich, Feldman, Andriessen, Autechre*. New Jersey: Princeton University.
- Gkatzampougiouki, Maria (2014). *A compositional response to information anxiety*. Huddersfield: University of Huddersfield.
- Goodman, Nelson (1968). *Languages of art, an approach to a theory of symbols*. New York: Bobbs-Merrill.
- Grönholm, Pertti (2015). When Tomorrow Began Yesterday: Kraftwerk's Nostalgia for the Past Futures. *Popular Music and Society*, 38(3), 372-388.
- Gross, Jason (1997). Aphex Twin interview, Perfect Sound Forever. Disponível em: <http://www.furious.com/perfect/aphextwin.html>. Acedido em 18/05/2020.
- Guimarães, Manuel (2013). *Prática e receção da música improvisada em portugal: 1960-1980*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Guo, Wenxi (2019). The Piano in the Ruins: An Analysis of the Details and Character Creation in "Ryuichi Sakamoto: CODA". *Frontiers in Art Research*, 1(4), 17-23.
- Halliday, Steven (2017). *Klangsteine: exploring the sound stones of Hannes Fessmann*. Huddersfield: University of Huddersfield.
- Harden, Alexander C. (2016). Kosmische Musik and its Techno-Social Context. *IASPM Journal*, 6(2), 154-173.
- Harvey, Steven (2014). *Negotiating sound, noise and silence through improvisation, composition and image*. Huddersfield: University of Huddersfield.
- Hawkins, Stan (2007). Aphex Twin: monstrous hermaphrodites, madness and the strain of independent dance music. In Richardson, John & Hawkins, Stan (Eds.). *Essays on Sound and Vision* (pp. 27-53). Helsinki: Helsinki University Printing House.
- Haworth, Christopher (2012). Ear as Instrument. *Leonardo Music Journal*, 22, 61-62.
- Hegarty, Paul (2007). *Noise/Music: a history*. London: Continuum.
- Higgs, John (2013). *The KLF: Chaos, Magic and the Band who Burned a Million Pounds*. Hachette: Phoenix.

- Hill, Sarah (2017). *Peter Gabriel, from genesis to growing up*. London: Routledge.
- Hobman, Jason (2011). *Instrumentality in electronic music*. Huddersfield: University of Huddersfield.
- Hodkinson, James (2017). Playing the gallery. time, space and the digital in Brian Eno's recent installation music. *Oxford German Studies*, 46(3), 315-328.
- Holmes, Thom (2012). *Electronic and experimental music: technology, music, and culture*. London: Routledge.
- Holmes, Thomas B. & Thom Holmes (2002). *Electronic and experimental music: pioneers in technology and composition*. New York: Psychology Press.
- Horlacher, Gretchen (2000). Multiple meters and metrical processes in the music of Steve Reich. *Intégral*, 51(2), 265-297.
- Hosokawa, Shuhei (1999). Soy sauce music: Haruomi Hosono and Japanese self-orientalism. In Hayward, Philip (Ed.). *Widening the horizon: exoticism in post-war popular music*. (pp. 114-144). Bloomington: Indiana University Press.
- Howard, David N. (2004). *Sonic Alchemy: Visionary music producers and their maverick recordings*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Huang, Aiyun (2017). La vie qui bat: Steve Reich's Drumming and Dance Choreography. *Circuit: musiques conTemporaines*, 27(2), 27-40.
- Ilfie, Stephen (2003). *Roedelius: Painting with Sound: the Life and Music of Hans-Joachim Roedelius*. London: Meridian Music Guides.
- James, Martin (2016). Documenting no wave: Brian Eno as urban ethnographer. In Albiez, Sean & Pattie, David (Eds.). *Brian Eno: Oblique Music*. (pp. 257-268). London: Bloomsbury Academic.
- Jensen, Alan (1985). *The sound of silence: A thursday afternoon with Brian Eno*. *Electronics & Music Maker*, (Dec.), 20-25.
- Johnson, Timothy A. (1994). Minimalism: aesthetic, style, or technique?. *The Musical Quarterly*, 78(4), 742-773.
- Joo, Woohun (2019). Sonifyd: A graphical approach for sound synthesis and synesthetic visual expression. *The 25 th International Conference on Auditory Display*. Newcastle: Northumbria University.
- Judd, Frederick Charles (1961). *Electronic music and musique concrete*. London: Spearman.
- Kelly, Caleb (2006). *Cracked and broken media in 20th and 21st century music and sound*. Canberra: University of Canberra.
- Kholeif, Omar (2012). Man Machine. *Art Monthly*, (356), 7.
- Knight, David B. (2006). *Landscapes in music: space, place, and time in the world's great music*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Knowles, Julian D. (2006). Alva Noto. *Filter*, 62 (March 06-June 06), 17-19.
- Kuhns, Richard (1978). Music as a representational art. *The British Journal of Aesthetics*, 18(2), 120-125.
- Kun, Josh & Vallejo, Edlyn (2004). File under: Post-Mexico. *Aztlan: A Journal of Chicano Studies*, 29(1), 271-281.
- Lamm, Olivier (2015). Digitallove: le techno kayō ou la pop japonaise à son pinacle. *Audimat*, (2), 131-161.
- Lanza, Joseph (1991). The sound of cottage cheese (Why background music is the real world beat!). *Performing arts journal*, 13(3), 42-53.
- Lanza, Joseph (2004). *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Lemkin, Brendan (2019). *The End Of Modernism In Music: A New Narrative in the History of Electronic Music, Told through the works of Wendy Carlos, Jean Michel-Jarre, and Ryuichi Sakamoto*. Wooster: The College of Wooster.

- Levaux, Christophe (2019). Une musique pour tous les jours: Explorer les liens entre son et quotidien. *SigMa-Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo*, (3), 335-352.
- Littlejohn, John T. (2009). Kraftwerk: Language, lucre, and loss of identity. *Popular Music and Society*, 32(5), 635-653.
- Loubet, Emmanuelle (2000). Laptop performers, compact disc designers, and no-beat techno artists in Japan: Music from nowhere. *Computer Music Journal*, 24(4), 19-32.
- Loydell, Rupert & Marshall, Kingsley (2014). *Thinking Outside the Box: Brian Eno, music, movement and light*. Music and Moving Image. Steinhardt: New York University.
- Lozano, Francisco J. G. (2016). El largo camino de la venganza: El renacido, de Alejandro González Iñárritu. *Razón y fe*, 273(1409), 269-272.
- Lysaker, John T. (2018). *Brian Eno's Ambient 1: Music for Airports*. Oxford: Oxford University Press.
- Madrid, Alejandro L. (2008). *Nor-tec rifa!: electronic dance music from Tijuana to the world*. Oxford: Oxford University Press.
- Maeder, Marcus (2014). *Ambient culture: Coping musically with the environment*. Proceedings ICMC/SMC Conference. Athens: ICMC/SMC.
- Marshall, Kingsley & Loydell, Rupert (2017). Thinking inside the box: Brian Eno, music, movement and light. *Journal of visual art practice*, 16(2), 104-118.
- Mathews, Peter D. (2004). Music in his own image: The Aphex Twin Face. *Nebula*, 1(1), 65-73.
- McLeod, Kembrew (2001). Genres, subgenres, sub-subgenres and more: Musical and social differentiation within electronic/dance music communities. *Journal of Popular Music Studies*, 13(1), 59-75.
- Mertens, Wim (1983). *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Amersham: Kahn & Averill.
- Miller, Jonathan (2000). Tangerine Dream. The times they are a-changin'. *Keyboards (Set)*, 24-36.
- Moon, Tom (2008). *1,000 Recordings to Hear Before You Die: A Listener's Life List*. New York: Workman Publishing Company.
- Moorefield, Virgil (2010). *The producer as composer: Shaping the sounds of popular music*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Morey, J. (2019). Ambient house: 'Little fluffy clouds' and the sampler as time machine. *Music Beyond Airports: Appraising Ambient Music*, 177.
- Muggs, Justin (2016). *Review: Autechre - NTS Sessions 1-4*. Resident Advisor. Disponível em: <https://www.residentadvisor.net/features/2756>. Acedido em 18/05/2020
- Mulcock, Jane (2001). Creativity and politics in the cultural supermarket. *Continuum*, 15(2), 169-186.
- Nakahodo, Lilian N. (2012). Pionier 100, de Alva Noto & Ryuichi Sakamoto: uma análise musical a partir do método de Philip Tagg. In *Encontro de Música e Arte Sonora de Juiz de Fora*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: https://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/Nakahodo.pdf. Acedido em 18/05/2020.
- Norris, Richard (2007). *Paul Oakenfold: The Authorised Biography*. London: Bantam.
- Nowak, Raphaël & Whelan, Andrew (2016). The digital music boundary object. In Nowak, Raphaël & Whelan, Andrew (Eds.). *Networked Music Cultures: ConTemporary Approaches, Emerging Issues*. (pp. 113-131). United Kingdom: Palgrave Macmillan.
- Nye, Sean (2013). *Minimal understandings: The Berlin decade, the minimal Continuum*, and debates on the legacy of German Techno. *Journal of Popular Music Studies*, 25(2), 154-184.
- Oliveira, Robert A. (2017). Comparações estilísticas entre Yasunao Tone, Oval e Alva Noto. In *XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. São Paulo: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/>

- viewFile/2962/773. Acedido em 29/05/2019.
- Ottum, Joshua J. (2016). *Anthropogenic Moods: American Functional Music and Environmental Imaginaries*. Athens: Ohio University.
- Papanikolaou, Eftychia (2005). Identity and Ethnicity in Peter Gabriel's Sound Track for The Last Temptation of Christ. In Middleton, Darren (Ed.), *Scandalizing Jesus?: Kazantzakis's The Last Temptation of Christ Fifty Years On* (pp. 217–228). London: Bloomsbury Publishing.
- Papavassiliou, Anthony (2010). Les nouveaux enjeux de la granulation sonore: L'Esthétique populaire de l'Intelligent Dance Music (IDM). *Intersections: Canadian Journal of Music/ Intersections: revue canadienne de musique*, 30(2), 101-116.
- Papavassiliou, Anthony (2015). L'analyse des ensembles microrhythmiques dans l'Intelligent Dance Music. *Revue musicale OICRM*, 2(2), 115-132.
- Partridge, Christopher (2015). *Mortality and music: Popular music and the awareness of death*. London: Bloomsbury Publishing.
- Pearson, Valerie (2010). Authorship and improvisation: musical lost property. *ConTemporary Music Review*, 29(4), 367-378.
- Pollard, Vincent (2013). *Translator*. Exclaim! Disponível em: <http://exclaim.ca/music/article/translator-idm>. Acedido em 28/04/2020.
- Potter, Keith (2002). *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* (Vol. 11). Cambridge: Cambridge University Press.
- Potter, Keith (2019). BBC Proms Premieres 2018: Anna Meredith, Georg Friedrich Haas, Ēriks Ešenvalds, Andrew Norman, Morfydd Owen, Daphne Oram, Eve Risser, Caroline Shaw and Tansy Davies. *Tempo*, 73(287), 101-103.
- Pozdniakov, Mikhail (2013). Synthesized environments of utmost clarity. *The Word Hoard*, (2), 109-118.
- Prendergast, Mark (2003). *The ambient century*. London: Bloomsbury Publishing.
- Ramsay, Ben (2011). *Tools, techniques and composition: bridging acousmatic and IDM*. eContact!, 14(4). Disponível em: https://econtact.ca/14_4/ramsay_acousmatic-idm.html. Acedido em 18/05/2020.
- Ratcliffe, Robert (2013). *Analytical précis of Chime by Orbital: towards an analysis of electronic dance music*. OREMA. Disponível em: <http://www.orema.dmu.ac.uk/?q=content/analytical-pr%C3%A9cis-chime-orbital-towards-analysis-electronic-dance-music>. Acedido em 10/07/2020.
- Reese, Sam (1973). New music breeds creators, not repeaters. *Music Educators Journal*, 59(5), 65-109.
- Rekret, Paul (2019). 'Melodies wander around as ghosts': on Playlist as cultural form. *Critical Quarterly*, 61(2), 56-76.
- Reynolds, Simon (1999). *Generation Ecstasy: Into the world of techno and rave culture*. New York: Routledge.
- Rich, Robert (2014). *Robert Rich [RBMA Tokyo 2014 Lecture]*. Disponível em: <https://youtu.be/dTt-R5RYFfw>. Acedido em 31/10/2020.
- Ridley, Aaron (1995). Musical sympathies: The experience of expressive music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53(1), 49-57.
- Rietveld, Hillegonda C. (2010). Trans-Europa Express: Tracing the Trance Machine. In Albiez, Sean & Pattie, David (Eds.). *Kraftwerk: Music Non-Stop*. (pp. 214-230). New York: Continuum.
- Rietveld, Hillegonda C. (2016). *Lovely Bones: Ambient music and the uncanny in leitmotiv and underscore*. London: Bloomsbury Academic.
- Roads, Curtis (2015). *Composing electronic music: a new aesthetic*. Oxford: Oxford University Press
- Rodgers, Tara (2010). *Pink noises: Women on electronic music and sound*. Duke: Duke University Press.

- Roeder, John (2003). Beat-class modulation in Steve Reich's music. *Music Theory Spectrum*, 25(2), 275-304.
- Roquet, P. (2009). *Ambient Landscapes from Brian Eno to Tetsu Inoue*. *Journal of Popular Music Studies*, 21(4), 364-383.
- Roquet, Paul (2012). *Atmosphere as culture: Ambient media and post industrial Japan*. Berkeley: UC Berkeley.
- Roquet, Paul (2016). *Ambient media: Japanese atmospheres of self*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Saunders, James (ed.). (2017). *The Ashgate research companion to experimental music*. London: Routledge.
- Savage, Jon (2011). *Machine Soul: Une histoire de la techno*. Paris: Allia.
- Schafer, R. Murray (2001). Music and the sound scape. In Rothenberg, David, & Ulvaeus, Marta (Eds.). *The book of music and nature: An anthology of sounds, words, thoughts* (pp. 58-68). Wesleyan: Wesleyan University Press.
- Schiller, Melanie (2014). "Fun Fun Fun on the Autobahn": Kraftwerk Challenging Germanness. *Popular Music and Society*, 37(5), 618-637.
- Schwartz, Elliott (1975). *Electronic music: a listener's guide*. New York: Praeger Publishers.
- Schwarz, K. Robert (1980). Steve Reich: Music as a gradual process: Part I. *Perspectives of New Music*, 19(1/2) (Autumn, 1980 - Summer, 1981), 373-392.
- Schwarz, K. Robert (1981). Steve Reich: Music as a Gradual Process Part II. *Perspectives of New Music*, 225-286.
- Schwering, Gregor (2018). Surrounding influence. In Schröter, Jens; Schwering, Gregor; Maeder, Dominik & Heilmann, Till A. (Eds.). *Ambient* (pp.3-23). Wiesbaden: Springer.
- Scruton, Roger (1976). Representation in music. *Philosophy*, 51(197), 273-287.
- Seago, Alex (2004). The "Kraftwerk-Effekt": Transatlantic circulation, global networks and contemporary pop music. *Atlantic Studies*, 1(1), 85-106.
- Sheppard, D. (2008). *On Some Faraway Beach: The Life and Times of Brian Eno*. London: Orion.
- Sherburne, P. (2001). *Organised Sound*. 6:171-176. Cambridge University Press.
- Sitsky, Larry (2002). *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press.
- Snee, Brian J. (2005). The spirit and the flesh: The rhetorical nature of The Last Temptation of Christ. *Journal of Media and Religion*, 4(1), 45-61.
- Strachan, Robert (2010). Uncanny Space: Theory, Experience and Affect in Contemporary Electronic music. *Trans - Revista Transcultural de Música*, (14), 1-10.
- Stubbs, David (2015). *Future Days: Krautrock and the Birth of a Revolutionary New Music*. Brooklyn: Melville House.
- Stubbs, David (2018). *Mars by 1980: The Story of Electronic Music*. London: Faber & Faber.
- Stump, Paul (1997). *Digital Gothic: A Critical Discography of Tangerine Dream*. Trowbridge: SAF Publishing.
- Sylvan, Robin (2002). *Traces of the Spirit: The Religious Dimensions of Popular Music*. New York: New York University Press.
- Szabo, Victor (2015). *Ambient Music as Popular Genre: Historiography, Interpretation, Critique*. Virginia: University of Virginia.
- Szabo, Victor (2017). Unsettling Brian Eno's Music for Airports. *Twentieth-Century Music*, 14(2), 305-333.
- Tamm, Eric (1995). *Brian Eno: His music and the vertical color of sound*. New York: Da Capo Press.
- Tan, Kynan (2010). *The analysis of composition techniques in utp_: synthetic composition for electroacoustic ensembles*. Honours Dissertation, Western Australian Academy of Performing Arts, Edith Cowan University.
- Tandt, Christophe D. (2004). From craft to corporate interfacing: rock musicianship in the age

- of music television and computer-programmed music. *Popular Music and Society*, 27 (2), 139-160.
- Thaemlitz, Terre (2003). Globule of Non-Standard: An Attempted Clarification of Globular Identity Politics in Japanese Electronic "Sightseeing Music". *Organised Sound*, 8(1), 97-107.
- Till, Rupert (2017). *Ambient music*. In Partridge, Christopher & Moberg, Marcus (Eds.). *The Bloomsbury handbook of religion and popular music* (pp. 327-337). London: Bloomsbury Publishing,
- Toop, David (1995). *Ocean of sound*. London: Serpent's Tail.
- Toop, Richard (1974). Messiaen/Goeyvaerts, Fano/Stockhausen, Boulez. *Perspectives of New Music*, 13 (1), 141-69.
- Tout, Errol (2010). *Spatial representation in architecture: spatial communication through the use of sound*. Melbourne: RMIT University Australia.
- Trigg, Dylan (2006). Furniture Music, Hotel Lobbies, and Banality: Can We Speak of a Disinterested Space?. *Space and Culture*, 9 (4), 418-428.
- Turner, Rhys S. (2004). *Etherscapes: Massless, Elastic, Technology and Control*. Sidney: University of Sydney.
- Velescu, Iliana (2015). Ambientmusic. *Învățământ, Cercetare, Creație*, 1(1), 112-117.
- Warner, Daniel (2017). *Live Wires: A history of electronic music*. London: ReaktionBooks.
- Weidenbaum, Marc (2014). *Selected Ambient Works Volume II (Aphex Twin)*. New York: Bloomsbury Press.
- Wilkinson, Scott (1989). Microtonal Musings. *Music Technology*, Aug, 68-71.
- Wolf, Luise (2020). Selbst und Selbstverlust im Sound. *Wissen im Klang: Neue Wege der Musikästhetik*, 45, 95.
- Yoshimoto, Midori (2008). From Space to Environment: the origins of Kankyō and the emergence of intermedia art in Japan. *Art Journal*, 67(3), 24-45.
- Ziegler, Robert & Christie, Ian (2018). Music Structuring Narrative – A Dialogue. In Christie, Ian & Oever, Annie van den (Eds.). *Stories* (pp. 193-198). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Frederico Dinis. Doutor em estudos artísticos da Universidade de Coimbra, especialidade de Estudos Teatrais e Performativos. Frederico é docente, artista-investigador e compositor intermédia, na interface entre as práticas artísticas contemporâneas da performatividade e as tecnologias de *new media*, que procura representar um espaço-tempo figurativo, combinando narrativas sonoras e visuais com espaços inusitados. É investigador do e Affiliated Scholar do SELMA - *Centre for the Study of Storytelling, Experientiality and Memory* da Universidade de Turku, na Finlândia. É também membro da *European Association for the Study of Theatre and Performance* (Paris). Rua Augusto Filipe Simões 33, 3000-457 Coimbra, Portugal. Email: f.dinis@sapo.pt. ORCID: 0000-0002-2178-5252.

Receção: 12-03-2022

Aprovação: 15-06-2022

Citação:

Dinis, Frederico (2023). A música eletrónica ambiental: da profundidade sonora aos imaginários da mente II. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(1), pp. 26-47. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav6n1a2

SOBRE A IDEIA DA CONSCIÊNCIA IMPRESSA NO EMBODIMENT DO SOM. MAX RICHTER, GUSTAV MAHLER E ALFRED SCHNITTKE

ON THE IDEA OF *IMPRINTED CONSCIOUSNESS* IN THE *EMBODIMENT* OF THE SOUND. MAX RICHTER, GUSTAV MAHLER AND ALFRED SCHNITTKE

SUR L'IDÉE DE *CONSCIENCE IMPRIMÉE* DANS L' *EMBODIMENT* DU SON. MAX RICHTER, GUSTAV MAHLER ET ALFRED SCHNITTKE

SOBRE LA IDEA DE *CONCIENCIA IMPRIMIDA* EN EL *EMBODIMENT* DEL SONIDO. MAX RICHTER, GUSTAV MAHLER, ALFRED SCHNITTKE

Maria-Roxana Bischin

Universidade de Bucareste, Bucareste, Roménia

Resumo: Este artigo releva a ideia de *consciência impressa*, baseada em pesquisas básicas no campo da fenomenologia. A premissa é que a música é uma substância criada a partir da infinita corporeidade sonora. Daí deriva a perspectiva de que a corporificação é algo que está impresso por detrás dos nossos julgamentos analíticos e percetivos. O *embodiment* deve ser visto como uma dinâmica com dois princípios: (a) o da criação da substância para-a-consciência e (b) a transferência da substância da percepção para o processo da temporalidade.

Palavras-chave: *consciência impressa*, Max Richter, Gustav Mahler, Alfred Schnittke, *embodiment*.

Abstract: The article highlights the idea of *imprinted consciousness*, based on basic research in the field of phenomenology. The premise is that music is a substance created by infinite sonic corporalities. Hence, the idea that the incarnation is something that is imprinted behind our analytical and perceptual judgments, even behind apperceptive judgments. 'embodiment' should be seen as a two-pronged dynamic: (a) that of the creation of substance for-consciousness and (b) that of the exit of substance from apperception into the interior of the temporality process.

Keywords: *imprinted consciousness*, Max Richter, Gustav Mahler, Alfred Schnittke, *embodiment*.

Résumé: L'article met en évidence l'idée de *conscience imprimée*, basée sur la recherche fondamentale dans le domaine de la phénoménologie. La prémisse est que la musique est une substance créée à partir de corporalités sonores infinies. D'où l'idée que l'incarnation est quelque chose qui s'imprime derrière nos jugements analytiques et perceptifs, voire derrière les jugements aperceptifs, en découlerait. L'«*embodiment*» doit être vue comme une dynamique à deux principes : (a) celui de la création de la substance pour-la-conscience et (b) celui de la sortie de la substance de l'aperception à l'intérieur du processus de temporalité.

Mots-clés: *conscience imprimée*, Max Richter, Gustav Mahler, Alfred Schnittke, *embodiment*.

Resumen: El artículo pone de relieve la idea de *conciencia imprimida*, a partir de la investigación básica en el campo de la fenomenología. La premisa es que la música es una sustancia creada de infinitas corporalidades sonoras. De ahí derivaría la idea del que el 'embodiment' es algo que está imprimido detrás de nuestros juicios analíticos y perceptivos, incluso detrás de los juicios aperceptivos. El 'embodiment' debe ser visto como una dinámica con dos principios: (a) el de la creación de la sustancia para-la-conciencia y (b) sacar la sustancia fuera de la apercepción dentro del proceso de la temporalidad.

Palabras-clave: *conciencia imprimida*, Max Richter, Gustav Mahler, Alfred Schnittke, *embodiment*.

1. Definir consciência impressa na relação com o embodiment dos sons

As nossas intenções são as de destacar o ponto comum da música de *Gustav Mahler*, Alfred Schnittke e Max Richter. Não é por acaso que insistiremos na ideia de que Max Richter desenvolve um circuito fenomenológico da ideia da desolação da Beleza expressa através da *Nothingness*, partindo do existencialismo de Jean-Paul Sartre e de Martin Heidegger. Comparando Max Richter com *Gustav Mahler*, mostramos que há pontos em comum sobre o conceito de *Nothingness* com esta música, e com o processo de acêrcamento hermenêutica da música de Alfred Schnittke validamos a ideia de que o existencialismo deve ser transposto para um determinado tipo de música de tal forma que capture em sua cinta fotográfica, a consciência, mas principalmente a retina que possibilita a sinestesia aperceptiva com a própria consciência.

Definimos com o termo de *consciência impressa* a ideia de uma consciência como a ideia de uma consciência que imprime constantemente as coisas ao redor. O minimalismo conseguiu enfatizar esse conceito de *consciência impressa*, assim como o cinema de Andrei Tarkovsky conseguiu introduzindo ideia de memória cinematográfica e heterotopia. Ao contrário de Mahler e Schnittke, Max Richter começa trazendo a *consciência impressa* e só então passa à construção de corpos sonoros complexos. *Gustav Mahler* ou Alfred Schnittke trabalharam com estruturas clássicas bastante complexas, razão pela qual as conexões de Richter com as filosofias sonoras de Mahler e Schnittke são tão óbvias. Na visão de Maurice Merleau-Ponty "o retorno a uma consciência transcendental diante da qual o mundo se desdobra numa transparência absoluta, animado do começo ao fim por uma série de apercepções"¹⁾ (Ponty, 1994 [1999]: 7) é uma suspensão temporal ascendente em que a percepção deve "(pre)encher" a temporalidade, mas também a temporalidade deve se estender ao som e ao sensorial corporal:

A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como o concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir²⁾.(Ponty, 1994: 308).

Quando a *substância* sonora é insuficiente, a música não pode ser completa. Por isso é a *substância* que, além de dar corpo ao som, também constrói a realidade fenomenológica captada pela consciência. A distância entre o som criado e o som imaginado também deve ser incluída nesta *substância*:

Se nós retornamos aos fenómenos, eles nos mostram a apreensão de uma qualidade, exatamente como a de uma grandeza, ligada a todo um contexto preceptivo; e os estímulos não nos dão mais o meio indireto que buscávamos de delimitar uma camada de impressões imediatas (Ponty, 1994: 30).

Amy Bauer considera que existe uma fragmentação nos acordes de *Gustav Mahler* (Bauer, 2016 [2017]: 103). Esta autora também considera que devemos buscar as composições musicais escritas de Theodor Adorno, especialmente a composição *String Quartet* (1921), para compreender o modo como a desfragmentação do som se torna o que Edmund Husserl indicou como a *substância* da apercepção. Concomitantemente, *Gustav Mahler* persegue com a "desconstrução do classicismo vienense" (Bauer, 2016: 129) e com um acercamento de novas formas de criação musical, mais vanguardistas, como na *Symphony 9* (trad. *Sinfonia 9*). A desconstrução e a agressividade imposta ao som como uma pressão constante são algumas das características da música de *Gustav Mahler* como "uma camada de impressões imediatas" (Ponty, 1994: 30). Por esta razão, a *consciência impressa* está em relação aperceptiva com a "incorporação (*embodiment*)" dos sons. Por exemplo, *Das Lied von der Erde* de *Gustav Mahler* através da direção musical de Vladimir Jurowski (agosto 2020)³⁾ é uma composição transitada de uma camada de impressões conectadas às curvas que o som abre para uma temporalidade que ultrapassa a corporalidade espacial[izada] do som.

¹⁾ Comparação com a edição espanhola de Maurice Merleau-Ponty de 1993, depois da primeira edição em Francês de 1945.

²⁾ Ver Ponty (1993: 244).

³⁾ Gustav Mahler e Vladimir Jurowski, *Das Lied von der Erde* [El Canto de la Tierra], em Vladimir, Jurowski (conductor, direção musical), Berlin: Berlin Symphony Orchestra, Rudnfunk-Sinphonieorchester Berlin, Pentatone (índice PT6760), Agosto 2020.

Roman Zoltan observou que nas composições de *Gustav Mahler* a emoção é algo que deve ser intuído pela mente (Zoltan & Mahler, 1989: 313) mais do que retiradoda experiência sensorial – um aspeto que Paul Stefan também insiste em referir como o mecanismo pós-Pontyan de uma *consciência impressa*. Nas estruturas sonoras Mahlerianas existem "todas as sombras e misturas" (Stefan, 1913: 78)⁴. A *consciência impressa* é preenchida com "iluminação incessante" (Zoltan & Mahler, 1989: 305). Em 14 de dezembro de 1908, *Gustav Mahler* confessou que não tem prazer na "formalidade técnica de uma sinfonia, nem na alegria imortal" (Zoltan e Mahler, 190). Nestas condições, cria-se o campo sonoro que será povoado por sentimentos como a contemplação de *Nothingness*, uma extração mais "palpável" do *embodiment* sonoro.

Dentro desta análise, Neville Cardus está focado nas *Symphony No. 2* e *Symphony No. 4*⁵. (Cardus, 1965: 116-118) Para chegar ao cerne da linguagem *Mahleriana*, Neville Cardus diz que o binómio "relaciona" a natureza com o espírito (Cardus, 7-8) ela abre a possibilidade de um abismo a ser descoberto nas impressões do campo imediato. Compreender um som significa antes de tudo descobrir: "Que força reage com que *substância* e em que circunstâncias produz o som?" (Paynter, 1999: 33).

Além disso, Paul Bekker considera que temos um estilo emprestado de Beethoven e Schubert dentro das categorias estéticas musicais de *Gustav Mahler* (Bekker, 2012: 33). Ainda que a distância das estruturas ônticas a Alfred Schnittke ou Julian Carrillo seja bastante grande, através de autênticas desconstruções sonoras, *Gustav Mahler* conseguiu aproximar as duas idades das estruturas sonoras. A altura e a profundidade do som não podem ser armazenados sem um "preenchimento de som" [ou seja, em Alemão, um «*harmonische Füllung*»] (Bekker, 2012: 293). James Buhler mencionou que em *Symphony No. 1*, de parte final, há uma "transgressão contra os elementos tradicionais" (Buhler, 1996: 125). Esse tipo de transgressão estética nada mais faz do que abrir uma busca aperceptiva do *embodiment*. Entre um substrato perceptivo e um ato perceptivo, a diferença consiste na dinâmica do preenchimento aperceptivo da *substância* sonora.

Neste ponto, Hermann Danuser considera que "um estado musical deve conter o sentimento empírico do compositor ao escrevê-lo, mas também o estado empírico do ouvinte durante o ato de percepção" (Danuser, 1991: 137)⁶. Observamos, portanto, que a extensão do ato perceptivo se realiza na superfície de uma temporalidade específica. Com esta visão, Hermann Danuser acerca-se do substancialismo perceptivo de Maurice Merleau-Ponty. Também Pedro Davison argumenta que são os elementos dramáticos que produzem os efeitos das impressões imediatas nas composições de *Gustav Mahler*. (Davison, 2001: 205-208) Donald Mitchell observou que *Das Lied von der Erde* (*A Canção da Terra*) é como uma

⁴ Veja também outros detalhes em Paul Stefan (2021).

⁵ Detalhes em Neville Cardus, capítulo "Fourth Symphony" [pp. 116–129], em *Gustav Mahler: His Mind and His Music: The First Five Symphonies* [*Gustav Mahler: Sua Mente e Sua Música: As Primeiras Cinco Sinfonias*], primeira edição, 1965, reed. 1972, vol. 1. Para mais detalhes, veja também Neville Cardus, capítulo "Second Symphony" [pp. 55–82], em *Gustav Mahler: His Mind and His Music*, vol. 1, Londres: Gollancz, 1972. Por "Sinfonia Nú. 4", investigado Gustav Mahler, *Symphony No. 4, for piano solo and soprano soloist*, em Iain Farrington (arranjos/arrangements musical), Londres: Aria Editions, 2018. Para o arquivo digitalizado, Iain Farrington, 2018: <https://www.iainfarrington.com/mahler-piano-series.html>, Londres.

⁶ Hermann Danuser, no seu texto original em alemão diz "ein musikalischer „Stimmungsinhalt“ weder das empirische Gefühl des Komponisten bei der Niederschrift noch die empirische Stimmung des Hörers beim Perzeptionsakt"(1991: 137).

pintura Dantesca em que finos fios destinados à morte são cortados sob o manto da vida (Mitchell, 1985 [2002]: 157-162). O voo para a morte é tão intencional quanto a vida que toca tão poeticamente nesta canção. Das Lied von der Erde surpreende pela fragilidade aguda de algumas estruturas sonoras, o que revela um Mahler muito sensível, e pouco agressivo, mas mais agressivo pela visão dramática do que pelo som (Mitchell, 617-619). Bruno Luiselli aponta o substrato do 'Nothingness' nas composições de *Gustav Mahler* (Luiselli, 2018: 34-42). A sua música é uma vida, mas com os olhos voltados para *outra vida*. Assim podemos falar de um 'embodiment' duplo invertido, que capta a temporalidade do juízo sonoro, e também "deixá-lo ir" à [des]marginalização.

2. Tecidos metafísicos na corporeidade do som

Georg Borchardt considera que a ligação entre a criação de Alfred Schnittke e a de *Gustav Mahler* está nas formas de expressão (Borchardt, 1996: 69-72). Acrescentamos também a ideia de que as formas de expressão com uma encarnação – {'embodiment'} de 'Nothingness' pode ser encontrada no caso Tchaikovsky na época. O salto para Schnittke foi um pouco reconfigurado por essas bases. Rudeforth Helen Elisabeth observou alguns temas obsessivos neste tipo de sons que abrem fronteiras de emoções capazes de romper fronteiras dos mundos da Morte (Rudeforth, 1998).

Henri-Louis De La Grange, no livro monumental *Gustav Mahler, Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907)*, defende a existência de uma substância "Mahleriana" (De La Grange, 1999: 871). Consequentemente, "a unidade orgânica" faz que a música ter o seu poder. No caso de Mahler, "a consciência absorveu a sua unidade orgânica" (De La Grange, 1999: 65). Isso torna a unidade de contexto perceptual muito ligada a uma existência aperceptualizada. Às vezes, as estruturas sonoras são formas de vivência. (Paynter, 1999)

Assim como Georg Burchardt considerou, a ligação entre a música de Alfred Schnittke e *Gustav Mahler* (Schäfer, 1999: 153), deve ser a corporeidade sonora como condição sobre a qual se constrói a estrutura do som. Robert Hopkins observou que a maioria das sinfonias de *Gustav Mahler* resultam num confinamento e o parâmetro está relacionado com a substância moduladora da expressão (1983: 9). Podemos dizer que a interioridade do confinamento deve ser sentida como condição que molda a forma da «consciência impressionada impressa». Além disso, o fechamento é utilizado como método para inovar a forma de expressão musical (Hopkins, 1983: 294).

Existiram algumas transformações dentro da música graças a *Gustav Mahler*. Por exemplo, Julian Carrillo propõe a teoria microtonal na mesma década em que Alfred Schnittke estava trabalhando nas suas composições altamente modernizadas estilisticamente (Madrid-González, 2020). Por exemplo, Julian Carillo poderia ter uma sonoridade aperceptiva semelhante a Alfred Schnittke. Alejandro Madrid-González menciona que "Robert Weldon Wohlen analisa a transfiguração" da música nas obras de *Gustav Mahler* e identifica semelhanças com Arnold Schönberg: "Assim, compositores como Grieg, Tchaikovsky ou Carillo tomaram as ideias técnicas, estilos e crenças artísticas privilegiadas por compositores tradicionalmente classificados como românticos, e no processo os transformaram em novos estilos" (Madrid-González, 2020: 114). *Concerto Grosso no. 1* de Alfred Schnittke é uma continuação dos elementos microtonais de Julian Carrillo (Schmelz, 2019). Alfred Schnittke cria corporalidades sonoras com estruturas narrativas quem têm algo das narrativas de Mahler. A influência que *Gustav Mahler* teve nas estruturas ideacionais de Alfred Schnittke não pode ser posta em dúvida. Alfred Schnittke e Julian Carillo são um binómio que abriu

caminho para os exercícios lúdicos e improvisações de Max Richter. Peter Schmelz considera que o *Concerto Grosso no. 1* ataca através das estruturas lógicas, ordenadas por princípios geométricos. Schnittke consegue melhorar o fenômeno da "captura" da consciência por meio de uma impressão perceptiva, levando-a aos limites do polimorfismo e do serialismo sonoro.

Gavin Dixon e Gordon Marsh consideraram que no caso de *Concerto Grosso no. 1*⁷⁾ a texturalidade é construída a partir da corporeidade dos sons (Dixon & Marsh, 2016: 103-104). A consciência é o campo dentro do qual as imagens, os sons e as palavras constroem um 'pré-esquematismo' anterior à apercepção (2016:115). Ideias e sons devem construir um sujeito: a *substância* subjetiva que abre a porta da apercepção carregada de percepções diversas (2016: 42).

Conforme refere Aminah Durani, as construções sonoras simétricas de Alfred Schnittke simplificam a textura bastante complicada da apercepção sinestésica (Durani, 2016: 137). Christophe Levaux considera o minimalismo como "um gênero de música estática que enfatiza o timbre ou a atmosfera em detrimento da estrutura, ritmo ou melodia" (Levaux, 2020: 192). Ainda assim, a atmosfera estática cria as condições para uma teatralidade em necessária extensão da *consciência impressa*. Uma terra de poesia onírica e encenação do 'Nothingness' são bastante específicas para esta onticização sonora (Levaux, 2020: 43-44). Sobre a onticização sonora, Robert Wallace Fink considera que a música de *Gustav Mahler* é inteiramente tecida a partir da condição de "time in detached"⁸⁾ (Fink, 1994: 129-127) (Medeiros, 2015). O efeito da temporalidade *Mahleriana* levou à fratura da forma sinfônica (Dixon, 2022). Uma das razões pelas quais Alfred Schnittke mudou a estrutura do desprendimento temporal é justamente pelo efeito da temporalidade, que se transforma em estrutura subjetiva quando se junta à temporalidade.

Adalberto García de Mendoza considera que a beleza musical também deve incorporar elementos que, na escada fenomenológica, se traduzam em estados de cobardia do ser diante da desolação ou do desconhecido (García de Mendoza, 2019: 8-11). Às vezes, a música de Max Richter é uma suspensão prolongada aos espaços da imaginação da consciência. Existe uma impressão de segundo grau, ou seja, a dupla função da *consciência impressa*. Muitas vezes, os sons configuram estruturas frágeis de tal forma que – desolação, solidão, tristeza – se expressam da forma mais metafísica possível, mas o mais livre possível do peso emocional do que eles expressam para você. Persistem momentos em que, diante da beleza, se pode chorar. Uma vez mais, Adalberto García de Mendoza sustenta que as "proporcionalizações" dos elementos sonoros e a simetriaconstroem imagens muito fortes (García de Mendoza, 2019: 5) como em *Das Lied von der Erde* de *Gustav Mahler* não é coincidência que a quarta e a quinta partes são nomeadas "IV. Von der Schönheit" (Mahler & Jurowski, 2020: minuto 6:53) e "V. Der Trunkene im Frühling" (Mahler e Jurowski, minuto 4:30).

⁷⁾ Consultamos (1) Alfred Schnittke *Concerto No. 1 for oboe, harp and string orchestra* [*Concerto nº 1 para oboé, harpa e orquestra de cordas*], Igor Gjdarov conductor, Universal Edition, 1971-1977 e (2) Alfred Schnittke, *Concerto Grosso No. 1*, Edição Russa, São Petersburgo: Compozitor (Spb.) Editorial, 2014.

⁸⁾ Traduzido por "tempo em desprendimento".

Por outro lado, na busca pelas tessituras do som, Max Richter conseguiu suspender a distância entre som e o "eu", mas também para executar um tão necessário para que o ser entre em contacto com a tristeza ou desolação metafísica através da consciência. É por isso que falamos de estampas moduladas. O alongamento sonoro é introduzido para aumentar o espaço da memória, ou seja, na chave da fenomenologia husserliana para construir estruturas sólidas para a espacialização da apercepção. A expressão da corporeidade do som é modulada dessa forma. Os pontos comuns da estética musicológica de Mahler, Schnittke e Richter são as criações da levitação a partir da *substância* da música ou da corporalidade do som (Moody, 1989: 4). A levitação é possível devido à criação de uma falsa impressão de um desprendimento da *substância* do seu próprio corpo, embora o corpo do som ainda seja a *substância* que se funde com a consciência. Um caso semelhante que ilustra esses "desprendimentos", mencionadas anteriormente por Robert Wallace Fink, com tendência a "projetar" o som em espacializações maiores.

Mais, em "Arboretum" ("The Tress") de *The Blue Notes*, Max Richter apresenta o estado de consciência levitada (Richter, 2004). "The Trees" de Max Richter é outra expressão/conto musical em que a forte ascendência do som presente durante o quarto minuto abre a porta para um mundo habitado pela tristeza, pelo medo e um mundo onde a própria psicanálise se torna um muro difícil de suportar. A queda própria no abismo é um assunto bastante explorado por Max Richter, mas também por Alfred Schnittke. A corporalidade da expressão é habitada pelo Si-mesmo. Todas essas estruturações sonoras e "empurrões" para a metafísica aproximam o Ser da sua própria psicanálise sonora.

3. Considerações finais

Ao longo deste artigo, mostramos as conexões entre a música de *Gustav Mahler*, de Max Richter e de Alfred Schnittke. Essa reavaliação traz consigo novos termos/ideias como consciência impressa e a corporalidade sonora como a dualidade entre a relação aperceptiva e o *embodiment*. Da mesma forma, a pesquisa destaca o poder da música para imprimir os sentimentos mais invisíveis na consciência de forma muito mais eficaz do que a maneira como a nossa retina "capta" as imagens em redor. É também a razão pela qual a música continuará a ser um gatilho total para imagens visuais, tão necessárias na base da apercepção baseada na sinestesia.

Referências Bibliográficas⁹⁾

- Adorno, Theodor W. (1921 [1920]). *String Quartet*.
- Bauer, Amy (2016 [2017]). *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute* [Os Lamentos de Ligeti: Nostalgia, Exotismo e Absoluto]. University of California, Irvine (primeira publicação em 2011 : Ashgate Publishing), London, New York: Routledge.
- Bekker, Paul (Junho 2021). *Gustav Mahlers Sinfonien*, Edição Alemã. Severus.
- Bekker, Paul (2012). *Gustav Mahlers Sinfonien*, Edição Alemã, primeira edição 1921. Tutzing: Hans Schneider.
- Borchardt, Georg (1996). Alfred Schnittke und Gustav Mahler" ["Alfred Schnittke e Gustav Mahler". In Gustav Mahler. "Meine Zeit wird kommen": Aspekte der Mahler-Rezeption [Gustav Mahler, "meu Tempo chegou": Aspectos da recepção de Mahler] (pp.61-70). Hamburg: Dölling y Gallitz.

⁹⁾ As traduções para português de bibliografias estrangeiras são da autora

- Buhler, James (Outubro 1996). «"Breakthrough" as Critique of Form: The Finale of Mahler's First Symphony» [«"Pasar por dentro" como Crítica da Forma: Finale da Primeira Sinfonia de Mahler»]. *19th-Century Music*, 20 (2), 125–143.
- Cardus, Neville (1972). "Fourth Symphony". In Gustav Mahler. *His Mind and His Music: The First Five Symphonies* [*Gustav Mahler: Sua Mente e Sua Música: As Primeiras Cinco Sinfonias*] (pp. 116–129). Londres: Gollancz.
- Cardus, Neville (1972). Second Symphony. In Gustav Mahler. *His Mind and His Music* [*Gustav Mahler: Sua Mente e Sua Música: As Primeiras Cinco Sinfonias*] (pp. 55–82). Londres: Gollancz.
- Danuser, Hermann (1991). *Gustav Mahler und seine Zeit* [*Gustav Mahler e o Seu Tempo*]. Bremen: Editorial Laaber, Lilienthal de Bremen.
- Davison, Peter (2001). *Reviving the Muse: Essays on Music after Modernism* [*Revivendo a Musa: Ensaio sobre a Música depois de Modernismo*]. Londres: Claridge.
- De La Grange Henry-Louis (1999). *Gustav Mahler, Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907)* [*Gustav Mahler, Viena: Triunfo e Desilusão (1904-1907)*]. Oxford: Oxford University Press.
- Dixon, Gavin (2022, janeiro). *The Handbook to the Music of Alfred Schnittke* [A Livro de Música de Alfred Schnittke]. Londres e Nova York, e UK: University of Bristol & Routledge.
- Dixon, Gavin & Marsh, Gordon (2016). Schnittke's polystylistic schemata: Textural progression in the *Concerti Grossi* ["Esquemas poliestilísticos de Schnittke: Progressão textural no Concerto Grossi". In Gavin (Ed.). *Schnittke Studies* [*Schnittke Estudos Série*] (pp. 103-137). Londres & Nova York: Routledge.
- Durani, Aminah (2016). Symmetrical constructions in the fourth movement of Alfred Schnittke's *String Quartet No. 4* ["Construções simétricas no quarto movimento do *Quarteto de Cordas nº 4* de Alfred Schnittke]. In Gavin Dixon (Ed.). *Schnittke Studies* (pp. 137-158). Londres e Nova York: Routledge.
- Fink, Robert Wallace (1994). "Arrows of Desires": *Long-range Linear Structure and the Transformation of Musical Energy* ["Flechas do Desejo": *Estrutura Linear de Longo Alcance e a Transformação da Energia Musical*], vol. 1. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- García De Mendoza, Adalberto (2019). *Estética musical*. Bloomington, Indiana: Palibrio.
- Hopkins, Robert (1983). *Secondary Parameters and Closure in the Symphonies of Gustav Mahler* [*Parâmetros Secundários e Cerramento nas Sinfonias de Gustav Mahler*]. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Levaux, Christophe (2020). Creating Genres: The Theatre of Mixed Means and Dream Music ["Criando Gêneros: O Teatro de Significados Mistos e a Música Onírica"]. In *We Have Always Been Minimalist: The Construction and Triumph of musical Style* [*Sempre fomos Minimalistas: A Construção e o Triunfo do Estilo Musical*] (pp. 43-50). Oakland, California: California University Press.
- Luiselli, Bruno (2018). Gustav Mahler e l'incontro mistico di poesia e musica. Morte, risurrezione, dolore, amore, estasi [*Gustav Mahler e o encontro místico entre poesia e música. Morte, ressurreição, dolor, amor, êxtase*], Edição Italiana. Veneza: Studium.
- Madrid-González, Alejandro (2020, agosto). *En busca de Julián Carillo y el Sonido 13* [*Em busca de Julián Carillo e o Somido 13*]. Direção editorial de Valdés, Alejandra Stevenson; editora executiva García-Huidobro, Beatriz; tradução de Wolkowitz, Vera. Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile: UAH Ediciones, Editoriales Universitarias de AUSJAL.
- Mahler, Gustav & Jurowski, Vladimir (2020, agosto). In Vladimir Jurowski (conductor e direção musical). *Das Lied von der Erde* [*A Canção da Terra*]. Berlin: Berlin Symphony Orchestra, Rudnfunk-Sinphonieorchester Berlin, Pentatone (índice PT6760).

- Mahler, Gustav & Jurowski, Vladimir (2020). Parte "IV. Von der Schönheit" ["Acerca de a Beleza"], minuto 6:53.
- In Vladimir Jurowski (conductor e direção musical). *Das Lied von der Erde* [A Canção da Terra]. Berlin: Berlin Symphony Orchestra, Rudnfunk-Sinphonieorchester Berlin, Pentatone (índice PT6760).
- Mahler, Gustav & Jurowski, Vladimir (2020). Parte "V. Der Trübkene im Frühling" ["Embriguez em Primavera"], minuto 4:30. Em: Jurowski, Vladimir (conductor e direção musical). *Das Lied von der Erde* [A Canção da Terra]. Berlin: Berlin Symphony Orchestra, Rudnfunk-Sinphonieorchester Berlin, Pentatone (índice PT6760).
- Mahler, Gustav (2018). In Iain Farrington (coord., musical arrangements). *Symphony No. 4, for piano solo and soprano soloist* [Sinfonia nº 4, para piano solo e soloist soprano]. Londres: Aria Editions.
- Medeiros, Leila Fernandes (2015). Martin Heidegger: ontologia, existência e mundo: Temporalidade do ser. Brasil: Novas Edições Acadêmicas.
- Mitchell, Donald (1985 [2002]). Part II. Decoding *Das Lied* ["Parte II. Decodificar *Das Lied*"]. In Gustav Mahler. Songs and Symphonies of Life and Death: Interpretations and Annotations [Gustav Mahler, Canções e Sinfonias da Vida e da Morte: Interpretações e Anotações] (pp. 157-327). Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Mitchell, Donald (1985 [2002]). The Manuscripts of *Das Lied* von der Erde de Edward R. Reilly ["Os Manuscritos de *Das Lied* von der Erde de Edward R. Reilly"]. In Gustav Mahler. Songs and Symphonies of Life and Death: Interpretations and Annotations [Gustav Mahler, Canções e Sinfonias da Vida e da Morte: Interpretações e Anotações] (pp. 617-619). Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Moody, I. (Março 1989). "The Music of Alfred Schnittke" ["A música de Alfred Schnittke"]. *Tempo*.168, 4-12..
- Paynter, John (1999). *Sonido y estructura* [Som e Estrutura], tradução, Hamish Urquhart. Madrid: Akal Ediciones.
- Ponty, Maurice Merleau (1994). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Ed. Livraria Martins Fontes Editora.
- Ponty, Maurice Merleau (1993). *Fenomenología de la percepción*. Edição Espanhola, tradução de Cabanes, Jem. Barcelona: Planeta-Agostini [depois de a primeira edição em Francês, M. Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Librairie Gallimard, 1945].
- Ponty, Maurice Merleau (1945). *Phénoménologie de la perception*. Primeira edição Francesa, Paris: Librairie Gallimard.
- Richter, Max (2004). Arboretum (The Trees). The Blue Notebooks [Os Cadernos Azuis]. Deutsche Grammophon. Em línea: .
- Richter, Max (2004). *The Blue Notebooks* [Os Cadernos Azuis]. Deutsche Grammophon. Em línea: .
- Rudolph, Helen Elizabeth (1998). *Words, Ideas and Music: A Study of Tchaikovsky's Completed Work, The Six Songs, Opus 73* [Palavras, ideias e música: um estudo das obras completas de Tchaikovsky, As Seis Canções, Opus 73]. Birmingham: Universidade de Birmingham, Escola de Humanidades, Departamentos de Língua Russa, Literatura e Música, Reino Unido.
- Schäfer, Thomas (1999). *Modellfall Mahler: kompositorische Rezeption in zeitgenössischer Musik* [Modelar Mahler: la recepción compositoria en la música contemporánea], Edição Alemã, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Schmelz, Peter J. (2019). *Alfred Schnittke's Concerto Grosso No. 1* [Alfred Schnittke: Concerto Grosso Número 1], primeira edição, 1977. Oxford: Oxford University Press.
- Schnittke, Alfred (2014). Concerto Grosso No. 1, Edição Russa. São Petersburgo: Compozitor (Spb.) Editorial.

- Schnittke, Alfred (1971-1977). In Igor Gjdarov (conductor, coord.). *Concerto No. 1 for oboe, harp and string orchestra* [Concerto nº 1 para oboé, harpa e orquestra de cordas]. Universal Edition.
- Stefan, Paul (1913). (1) *Gustav Mahler: A Study of His Personality and Work* [Gustav Mahler: Um Estudo de Sua Personalidade e Obra], Nova York: Gustav Schirmer. (2) (2021). *Gustav Mahler: A Study of His Personality and Work*, Alpha Edición Stefan.
- Zoltan, Roman & Mahler, Gustav (1989). *Gustav Mahler's American Years 1907-1911. A Documentary History by Zoltan Roman* [Os Anos Americanos de Gustav Mahler, 1907-1911. Uma História Documental de Zoltan Roman], Nova York: Pendragon Press Stuyvesant.

Referências Digitalizadas

Farrington, Iain (2018). <https://www.iainfarrington.com/mahler-piano-series.html>, Londres.

Maria-Roxana Bischin. Investigadora internacional em filosofia, artes e música. Universidade de Bucareste, Bulevardul Regina Elisabeta Nr. 4-12, Bucureşti 030018, Roménia. Email: mariaartspy16@yahoo.com . ORCID: 0000-0001-9717-3175.

Receção: Outubro 2022.

Aprovação: Janeiro de 2023.

Citação:

Bischin, Maria-Roxana (2023). Sobre a ideia da consciência impressa no embodiment do som. Max Richter, Gustav Mahler e Alfred Schnittke. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(1), pp. 48-57. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav6n1a3

PERSPETIVAS SOBRE A MÚSICA CLÁSSICA BRASILEIRA E A INFLUÊNCIA DA INDÚSTRIA CULTURAL

PERSPECTIVES ON BRAZILIAN CLASSICAL MUSIC AND THE INFLUENCE OF THE CULTURAL INDUSTRY

PERSPECTIVES SUR LA MUSIQUE CLASSIQUE BRÉSILIENNE ET L'INFLUENCE DE L'INDUSTRIE CULTURELLE

PERSPECTIVAS SOBRE LA MÚSICA CLÁSICA BRASILEÑA Y LA INFLUENCIA DE LA INDUSTRIA CULTURAL

Miqueias Felipe Costa Feitosa

Instituto Politécnico do Porto, Porto, Portugal

André Dallálio

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, Portugal

RESUMO: Este artigo aborda as implicações da Indústria cultural nas produções e divulgação da música clássica brasileira. Foi realizado entrevistas semiestruturadas com compositores e integrantes do universo da música clássica no Brasil. O objetivo desta pesquisa é compreender os impactos da Indústria Fonográfica a divulgação no Brasil explicações sociológicas a respeito. Entrelaçando as teorias sociológicas com as entrevistas realizadas, foi compreendido que a indústria cultural causa impactos negativos e positivos. No entanto, existem outros fatores sociais que interferem, como a educação.

Palavras-chave: música clássica brasileira; indústria fonográfica; indústria cultural.

ABSTRACT: This article discusses the implications of the cultural industry in the production and dissemination of Brazilian classical music. Semi-structured interviews were carried out with composers and members of the classical music universe in Brazil. The objective of this research is to understand the impacts of the phonographic industry on the dissemination of classical music in Brazil and sociological explanations about it. Intertwining sociological theories with the interviews, it was understood that the cultural industry causes negative and positive impacts. However, there are other social factors that impacts such as education.

Keywords: Brazilian classical music; phonographic industry; cultural industry.

RÉSUMÉ: Cet article traite des implications de l'industrie culturelle dans la production et la diffusion de la musique classique brésilienne. Des entretiens semi-structurés ont été menés avec des compositeurs et des membres de l'univers de la musique classique au Brésil. L'objectif de cette recherche est de comprendre les impacts de l'industrie phonographique sur la diffusion de au Brésil et les explications sociologiques à ce sujet. En croisant les théories sociologiques avec les entretiens réalisés, on a compris que l'industrie culturelle a des impacts négatifs et positifs. Cependant, d'autres facteurs sociaux interfèrent dans la propagation, comme l'éducation.

Mots-clés: musique classique brésilienne; industrie phonographique; industrie culturelle.

RESUMEN: Este artículo aborda las implicaciones de la Industria Cultural en las producciones y difusión de la Música Clásica Brasileña. Se realizaron entrevistas semiestructuradas con compositores y miembros del universo de la música clásica en Brasil. El objetivo de esta investigación es comprender los impactos de la Industria Fonográfica en la difusión de la Música en Brasily las explicaciones sociológicas al respecto. Entrelazando las teorías sociológicas con las entrevistas realizadas, se entendió que la Industria Cultural provoca impactos negativos y positivos. Sin embargo, hay otros factores sociales que interfieren, como la educación.

Palabras-clave: música clásica brasileña; industria fonográfica; industria cultural.

1. Introdução

A indústria cultural tem sido um tema recorrente em discussões a respeito de divulgações de obras de artistas independentes. Seja pela ausência de incentivos estatais, seja pela falta de público. Numa época em que a internet proporciona uma falsa democracia de acessos, deparamos com profissionais da música trabalhando em outras áreas, exercendo a atividade de formação em paralelo a profissão executada. Ao mesmo tempo que as produções independentes tentam sobreviver em um meio repleto de entretenimento, surgem fenômenos musicais que em questão de dias alcançam recordes de acessos em plataformas digitais. Não é nosso papel aqui, definir o que é ruim ou boa arte. É proposto buscar compreender o porquê que em épocas de acessos facilitados graças a internet, a música clássica brasileira ainda continua com um público muito menor que outros gêneros musicais. Quais são as dificuldades? A indústria Cultural tem impacto para que este gênero musical continue não tendo o valor que deveria ser reconhecido?

Foi a partir destas questões que propusemos buscar as respostas destas perguntas, com finalidade de entender os mecanismos sociais que ainda excluem movimentos culturais importantes para a sociedade brasileira, com ênfase a música clássica brasileira. Durante a construção da tese de mestrado em Música e interpretação Artística pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo em 2019 (Feitosa, 2019) no Porto, em Portugal, foi indagada a dificuldade de alguns colegas da música face à divulgação e ao financiamento de projetos de música clássica no Brasil. Neste tempo, foram realizadas – por Miqueias Feitosa, um dos autores – entrevistas semiestruturadas (Feitosa, 2019: 54-65) com profissionais e estudiosos sobre o assunto, entrevistas estas que serão expostas ao longo do artigo, articulando com teorias e reflexões necessárias para a temática. Além das entrevistas realizadas, foi efetuada uma pesquisa bibliográfica que se referia à indústria cultural, precisamente aos estudos de Theodor Adorno, na obra “indústria Cultural e Sociedade” (2002) e o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu (Setton, 2002) com a finalidade de encontrar outras respostas para as dificuldades encontradas pelos artistas produtores de música clássica brasileira.

Para realização deste artigo foi efetuada uma breve abordagem histórica em linha cronológica referente à propagação da indústria fonográfica no Brasil e, em seguida, a contextualização inerente à evolução do mercado fonográfico na música brasileira e suas consequências positivas e negativas na divulgação de obras aqui estudadas no contexto nacional e internacional. Por fim, serão debatidos outros temas que vão além da relação da indústria cultural e a música, como a democratização da arte e os processos de alienação do sistema capitalista.

2. A música brasileira: divulgação de obras versus indústria cultural

O aparelho fonográfico após o seu surgimento, em Nova Jérnia nos Estados Unidos da América, foi introduzido no Brasil em 1879 e, desde então – tal instrumento que deu o *start* da industrialização musical – permitindo que a música fosse uma arte vista como um bem cultural (Silva, 2001). Foi, então, a partir de 1891, que Frederico Figner¹⁾ começou a divulgar o fonógrafo pelo território brasileiro. A sua propagação, com o tempo, permitiu alcançar, cada vez mais, todas as camadas da população, e assim “impulsionou a venda de música gravada” (Silva, 2001: 3). Para Saldanha (2008) tanto a indústria fonográfica quanto o mediatismo radiofónico, necessitavam de rótulos para uma melhor propagação destes produtos, da mesma forma, este fato ocorreu em diversos gêneros musicais brasileiros. Para exemplificar, o autor demonstra as diversas formas de se categorizar o samba, “no caso do samba que se tornou de Breque, Exaltação, Partido Alto, etc...” (Saldanha, 2008: 175). Esta referência de Saldanha justifica a abordagem que fazemos a seguir da descrição dos ritmos brasileiros citados neste trabalho.

Ampliando este tema para percebermos a importância da fonografia, e mais objetivamente, para observarmos se há ou não uma propagação significativamente notória destes concertos em estudo, clarificaremos pontos relevantes através da ótica de alguns autores, intérpretes e compositores das obras que se encontram neste trabalho. Aludimos à pouca

¹⁾ Frederico Figner (1866-1946) “nascido na cidade de Milevsko, então, parte do Império Austro-Húngaro e cidade da atual República Tcheca. No final do século XIX, Figner emigrou para os Estados Unidos e lá iniciou uma carreira de vendedor de fonógrafos na América Latina. Excursionando com seu cunhado pelas rotas comerciais da região, chegou ao Brasil em 1891” (Vicente, 2015: 11).

ou muita propagação dessas obras, pela discussão que ocorre há muito tempo no âmbito da música brasileira e no mundo, ao colocarmos a indústria cultural, supostamente como um notório problema para a propagação artística. No entanto, as citações dos autores, intérpretes e compositores das obras em descrição neste trabalho, irão mostrar-nos se a indústria cultural, para estes, de fato afeta ou não a propagação destas obras brasileiras para clarinete e orquestra.

Silveira (2006: 93), ao discorrer sobre o Concertino para Clarinete e Orquestra de *Francisco Mignone*, relata alguns aspectos importantes do nacionalismo brasileiro e as dificuldades de encontrar gravações do concerto supracitado. O mesmo autor destaca a escassez de gravações encontradas, não vinculando isso à falta de mercado, já que é possível demonstrar muitos exemplos da grande divulgação de música brasileira erudita. Importante ressaltar que a produção para clarinete no Brasil, apesar de toda produção popular urbana dos “chorões”²⁾ que data do final do século XIX – principalmente no Rio de Janeiro, até meados da década de 50 – era relativamente pouca. Silva (2019), comenta sobre a pouca produção de obras brasileiras para clarinete até a década de 50: “De fato, até meados de 1950, pouco foi escrito para clarinete no Brasil, ao contrário do que acontecia, por exemplo, com outros instrumentos (piano, violino)” (Silva, 2019: 22). Segundo Freire (2003: 78):

aproximadamente 85% do repertório atual para clarinete foi composto após 1950, e grande parte destas obras foram dedicadas a José Botelho. Desta maneira, Botelho estabeleceu uma postura artística que incentivava a produção dos compositores brasileiros.

A partir deste contexto histórico, só em 1996 José Botelho gravou o CD “Música Brasileira para clarinete e piano” com composições exclusivas para o clarinete, como confirma ainda Freire (2003). Existem três pontos importantes aqui para o discurso que seguirá referente à indústria cultural: Silva (2019) constata a pouca produção para clarinete até a década de 50, enquanto Kiefer (1983, *in* Silveira, 2006:93) não vincula a pouca propagação do Concertino de Mignone à escassez de gravações. Mas o que se revela consoante, é a representatividade do clarinetista José Botelho após a década de 50, conforme cita Freire (2003). Nesse momento, começa a emergir uma produção musical para clarinete significativa. No entanto, a quantidade de gravações de obras para clarinete e orquestra ainda não se tornou uma questão resolvida. Ainda sobre a divulgação da música brasileira erudita, Mariz (1997, *in* Silveira, 2006) supõe que, por conta da melhor produção de Mignone ser justamente nacionalista, as editoras internacionais de música e discos não tiveram tanto interesse em seu trabalho.

Devido à complexidade deste assunto, talvez seja difícil encontrarmos uma resposta coerente, uma vez que se levamos em consideração a “grande ou pouca” divulgação da música erudita brasileira, somado ao suposto desinteresse das editoras internacionais, conforme citado acima, teríamos uma realidade com muitas dificuldades em propagar a música de concerto no Brasil para/e no exterior ainda hoje. Não obstante, e analisando de maneira microscópica, percebe-se que a compreensão da indústria cultural vai além do discurso da não vinculação à falta de mercado.

²⁾ “Chorões” é uma terminologia muito comum entre músicos brasileiros para se reportar aos músicos de Choro.

Sobre a indústria cultural, Adorno (1982: 287-288) faz uma alusão a esse tema, a qual gostaríamos de destacar.

Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com o prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito: a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora [...] O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto.

No que se refere às questões levantadas anteriormente, foram feitas diversas perguntas aos compositores e intérpretes das obras em estudo sobre a influência da indústria cultural nos concertos aqui trabalhados, com as quais pretendemos discutir se esta afeta a produção e disseminação da música erudita no Brasil. Partindo da premissa supracitada, o compositor Wellington Gomes (2019), afirma que:

A indústria cultural sempre afetou o acesso e apreciação da música de concerto no mundo, e no Brasil então nem se fala! Hoje em dia já podemos contar com a colaboração do 'Youtube', diferentemente de outrora, mas nos deparamos com a 'cultura da facilidade de compreensão e do fazer' (do produto e da escolha) estimulada pela pobreza e ignorância de quem detém o poder da mídia, desta maneira educando ou "deseducando" para o consumo da simplicidade em arte" (Wellington Gomes, entrevista pessoal, 07 de fevereiro de 2019).

Este compositor reforça as ideias de Adorno (1982) citadas anteriormente, ao falar que a indústria cultural reflete – diretamente – o acesso da população à música de concerto, sendo influenciada pelo poder mediático alienado, a partir do interesse do mercado. Em simpatia a esta ideia, compreendemos também o papel da indústria cultural, conforme versa o intérprete Pedro Robatto, clarinetista que estreou o Concerto para Clarinete e Orquestra de Wellington Gomes, em que este afirma acreditar que há uma "crise" de divulgação não só no Brasil, mas em todo o mundo:

Acredito que nos dias atuais a música de concerto vive uma "crise" de divulgação em todo o mundo. Muitas orquestras estão fechando por falta de apoio ou por falta de interesse da sociedade. As orquestras precisam se reinventar e ter fácil acesso e uma linguagem mais direta com a sociedade moderna (Pedro Robatto, entrevista, 07 de fevereiro de 2019).

Robatto afirma ainda que há uma grande influência nacionalista nas obras para clarinete no Brasil, em que uma das características utilizadas é a música popular do país, como uma forma de estratégia para encarar a situação da indústria cultural e o interesse pela música por parte do público. Tal argumento vai de encontro com o que outrora afirmava Mariz (*in* Silveira, 2006) anteriormente. O nacionalismo para Robatto não é um fator que afeta diretamente a propagação destas obras. Para ele:

os concertos brasileiros para clarinete podem fazer sucesso com o público atual, principalmente pela clarinete ter uma característica mais popular (muito usada no chorinho e nas bandas militares e sinfônicas), e também por ser um instrumento virtuosístico e de grande projeção sonora. Os concertos brasileiros também possuem muitos elementos da música popular, o que também pode agradar o público (Pedro Robatto, entrevista, 07 de fevereiro de 2019).

Em contrapartida, Vittor Santos (2019), compositor carioca da peça *Divagações n.12* para Clarinete e Orquestra, tece seu comentário acerca do papel da indústria cultural, no qual para este, o artista deve ir além, e não se deixar desestimular pelo mercado, incentivando a produção artística, como vemos a seguir:

Não podemos contar com a indústria para compartilhar o nosso interesse, porque os interesses, neste caso, são incompatíveis. A indústria tem atrapalhado, porque os artesãos dos sons, em qualquer das instâncias do processo da sua realização, acabaram acreditando que a referida tinha o mesmo interesse deleitoso, ou mesmo a obrigação de 'divulgar' os nossos interesses artesanais. Mas não é nada disso, o que a dita cuja quer, ou se prontifica a fazer. Por isso, bom é que não nos enganemos mais, sobre tal aspecto e assim, prossigamos escrevendo, interpretando, ouvindo etc, de maneira tranquila, aquilo que nos cabe! (Vittor Santos, entrevista, 08 de fevereiro de 2019).

Beetholven Cunha, compositor da obra *Três Paisagens Brasileiras nº 4* para Clarineta e Cordas, traz uma reflexão sobre a propagação de músicas de concertos no Brasil. Para este compositor, a ideia da divulgação dessas obras vincula-se à educação musical no país, na qual se houvesse um investimento constante na área, a realidade do Brasil e sua indústria fonográfica seria modificada.

Certo dia, deixando uma entrevista para a Rádio Polonesa da cidade de Bydgosz, a repórter pergunta como vive o compositor brasileiro. Respondi que no Brasil a profissão compositor não existe. Os compositores são professores, regentes ou trabalham com algo que não tenha nada haver com música.[...] A música erudita e a folclórica estão no mesmo triste barco dos excluídos do comercio musical Brasileiro. As divulgações de obras ou concerto ainda é algo entre amigos. Temos poucas revistas e rádios e as poucas que temos são mal divulgadas. Tudo para mim está ligado a educação. Em 20 anos de educação musical constante, o Brasil e sua indústria fonográfica seria outra (Beetholven Cunha, entrevista, 26 de fevereiro de 2019).

Ainda sobre a indústria cultural, o compositor Estércio Marquez Cunha, compositor do *Movimento para Clarinete e Cordas*, discorre sobre as implicações negativas da indústria na produção artística:

A indústria cultural afeta negativamente toda a produção artística. Ela induz e conduz, através da propaganda, a audição ou a fruição. O produto da indústria tem que ser previsível e fácil, para ser vendido. A obra de arte necessita da imprevisibilidade como estratégia para a percepção" (Estércio Marquez Cunha, entrevista, 12 de fevereiro de 2019) (destaques nossos).

Com as visões abordadas até aqui, podemos compreender de uma forma mais ampla a dimensão das dificuldades para a propagação da produção artística no contexto brasileiro. Conforme as citações acima, constata-se que a gênese do problema vai além da função da indústria cultural, que pode ser vista como um empecilho, mas não o único fator de interferência na produção, gravações e divulgação dessas obras. O que nos instiga, frente à atual conjuntura, a tentar compreender se o problema da divulgação, mais precisamente das obras brasileiras para clarinete e orquestra, é se há clarinetistas brasileiros empenhados em gravar tais obras. Existem alguns intérpretes empenhados na propagação destes concertos.

Seja por intermédio de algum projeto – onde os mesmos consigam através de captação de recursos consolidar as suas gravações de CDs destes concertos brasileiros – ou de maneira independente e/ou através do Youtube ou outros meios de divulgação. De fato, vem acontecendo esta propagação, como outrora comentava o compositor Wellington Gomes na citação acima.

Apontaremos alguns dos clarinetistas empenhados nesta propagação de concertos brasileiros para clarinete e orquestra. O clarinetista brasileiro Cristiano Alves³⁾, numa entrevista concedida ao jornal *O Globo*, em 2015, comenta sobre um projeto que consiste na gravação de 35 Concertos brasileiros para clarinete e orquestra, “sendo 19 inéditos, encomendados pelo próprio músico (ou oferecidos a ele)”, projeto iniciado já no final do ano de 2015 (Alves, 2015). Um projeto que obviamente demanda de muitos recursos, uma logística complexa, orquestras, além de outros fatores, mas que ajudaria a mudar gradativamente a realidade referente à divulgação dos concertos brasileiros para clarinete e orquestra. Ainda sobre a divulgação de concertos brasileiros para clarinete e orquestra, Robatto (2019) comenta:

Toquei algumas estreias de concertos, especificamente de compositores da Bahia como Paulo Costa Lima⁴⁾, Fernando Cerqueira⁵⁾ e Wellington Gomes. Mas toquei “Cosmofonia III” op. 163 para clarinete/ou sax e orquestra de cordas de Ernst Widmer⁶⁾ (a estreia foi com o Paulo Moura no sax). Também de Widmer toquei o “Concerto para Clarineta op.116” (original para clarineta e Piano) com orquestração para orquestra de cordas pelo prof. Piero Bastianelli. Também Gravei para uma tese de doutorado o “Concerto 1988” (com a redução para piano) de Ernst Mahle⁷⁾. Toquei “Um Gringo no Brasil” para clarineta e cordas de Nestor de Hollanda Cavalcanti⁸⁾ e toquei com o fagotista Fabio Cury o “Concertino pra clarineta e fagote” e orquestra de Francisco Mignone” (Robatto, 2019: s/p).

³⁾ Cristiano Alves (1974), nascido em Niteroi – Rio de Janeiro, é professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro e intérprete que estreou em 2004, *Divagações nº12* para clarinete e orquestra de Vittor Santos, obra que será estudada neste trabalho.

⁴⁾ Paulo Costa Lima (1954), nascido na Bahia- Brasil, foi professor da escola de música da Universidade Federal da Bahia. Premiado compositor brasileiro e membro da Academia Brasileira de Música, foi discípulo de Ernst Widmer (Lima, 2019).

⁵⁾ Fernando Barbosa de Cerqueira (1941) nascido em Ilhéus-Bahia, é professor, educador e pesquisador. Atuou como clarinetista e cantor. Sua formação acadêmica foi integralmente realizada na Universidade Federal da Bahia, onde se graduou em composição no ano de 1969. (Cerqueira, 2019).

⁶⁾ Ernst Widmer (1927 - 1990) foi um compositor, regente, pianista, professor e pedagogo musical suíço-brasileiro. “Veio para o Brasil em 1956 a convite de Hans-Joachim Koellreutter. Instalou-se em Salvador, onde atuou como professor na Escola de Música da UFBA. Em 60 naturalizou-se brasileiro. Entre seus alunos destacam-se Lindembergue Cardoso, Jamary Oliveira e Paulo Costa Lima. Sua obra contempla traços do fólclor musical baiano e abrange vários gêneros musicais” (Widmer, 2019: s/p).

⁷⁾ Ernst Mahle nasceu no ano de 1929, em Stuttgart, Alemanha e mudou-se para o Brasil em 1951. “Estudou composição com Hans Joachim Koellreuter e complementou sua formação musical em cursos no exterior com Messiaen e Fortner, além de estudar regência com Rafael Kubelik e Mueller-Kray. É co-fundador da Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle” e membro da Academia Brasileira de Música” (cadeira n.6) (Mahle, 2019: s/p).

⁸⁾ Nestor de Hollanda Cavalcanti (1949), nascido no Rio de Janeiro – Brasil. Iniciou seus estudos musicais em 1963, com José Miranda Pinto (trompete). Entre 1967 e 1973, recebeu aulas de Esther Scliar (análise) e Guerra-Peixe (harmonia, contraponto, morfologia, orquestração e composição). (Cavalcanti, 2019: s/p).

Quanto ao clarinetista José Botelho já mencionado anteriormente, consideramos como um dos intérpretes mais importantes desta propagação de concertos brasileiros, considerando que Botelho já se encontrava inserido nesta produção da literatura clarinetística brasileira desde 1954, e paralelamente a esta significativa produção, muitas obras foram dedicadas a este, conforme já mencionara Freire (2003).

Portanto, constata-se que há uma relevante produção e propagação destes concertos brasileiros para clarinete e orquestra. Contudo, pensa-se que estas obras ainda não tenham o devido reconhecimento, justificado pelas influências positivas e negativas da indústria cultural sobre eles, conforme já mencionados pela maioria dos autores citados. No entanto, não é apenas a indústria cultural que impacta a divulgação da música clássica brasileira. Existem outros fatores sociais, como a educação citado pelo Wellington Gomes (2019). Além de toda influência da indústria Cultural, em todos seus mecanismos de divulgação e alienação, encarando a música erudita como uma arte de acesso limitado, reclinamos a discussão para outra questão: se na contemporaneidade, em que a internet ocupa espaços – e substituindo espaços –, se torna cada vez mais democrática – no sentido de acessibilidade –, qual seria o motivo para que a música clássica brasileira ainda não alcançou os mesmos acessos que outros movimentos musicais?

3. Música, democratização da arte e a indústria cultural

A música está presente na sociedade, como a sociedade está presente na música. É impossível desassociá-las. Elas caminham juntas desde os primórdios da humanidade, presentes em rituais em épocas em que a linguagem complexa ainda não existia (Giddens, 2009). Ela sobrevive, se reinventa e persiste. Com a intensificação da internet, a música se tornou universal, em que a sua sonoridade e capacidade de percepção ultrapassa todos os limites geográficos. Theodor Adorno, um dos estudiosos da teoria crítica da Escola de Frankfurt, foi um dos musicólogos que aprofundou os estudos a respeito da música e da indústria cultural. Para Adorno, “as formas musicais tendem a refletir as sociedades que existem” (*in* Giddens, 2009: 829), como também defende a tese de que no sistema capitalista, “muitas formas musicais assentam em estruturas previsíveis, proporcionando uma satisfação imediata” (*in* Giddens, 2009: 829). No livro “indústria Cultural e Sociedade” (2002), Adorno fez uma excelente reflexão a respeito da indústria cultural, em que apresenta teorias críticas a respeito da sociedade capitalista e a arte contemporânea. Para o musicólogo, a indústria cultural faz parte do sistema capitalista, em que o produto ofertado é produzido a partir de fórmulas já prontas, com a pretensão de entreter, ausentando o público de pensamentos críticos e funções sensoriais da arte. O gosto e a espontaneidade do público já são pré-moldados pela própria indústria, inexistindo qualquer alternativa de experimento. Nas palavras de Adorno (2002: 6-7):

Qualquer traço de espontaneidade do público no âmbito da rádio oficial é guiado e absorvido, em uma seleção de tipo especial, por caçadores de talento, competições diante do microfone, manifestações domesticadas de todo o gênero. Os talentos pertencem à indústria muito antes que esta os apresente; ou não se adaptariam tão prontamente. A constituição do público, que teoricamente e de fato favorece o sistema da indústria cultural, faz parte do sistema e não o desculpa. Quando um ramo artístico procede segundo a receita de outro, sendo eles muito diferentes pelo conteúdo e pelos meios de expressão, quando o elo dramático da soap opera no rádio se transforma numa ilustração pedagógica do mundo por meio do qual se resolvem dificuldades técnicas, dominadas

como jânos pontos culminantes da vida do jazz, ou quando a "adaptaçâo" experimental de uma frase de Beethoven se faz segundo o mesmo esquema da de um romance de Tolstoi em um filme, o recurso aos desejos espontâneos do público torna-se um pretexto inconsistente. Mais próxima da realidade é a explicaçâo baseada no próprio peso, na força da inércia do aparato técnico e pessoal, que deve ser considerado, em cada detalhe, como parte integrante do mecanismo econômico de seleção. Junta-se a isso o acordo, ou, ao menos, a determinaçâo comum aos chefes executivos de não produzir ou admitir nada que não se assemelhe às suas tábuas da lei, ao seu conceito de consumidor, e, sobretudo, nada que se afaste de seu autorretrato.

Para Adorno, a indústria cultural reformulou a música como algo premeditado, um resultado já calculado na sua produçâo. Os clichês se tornaram persistentes na arte, deixando a espontaneidade, como também todo o processo crítico e impacto da arte, de lado:

desde o começo é possível perceber como terminará um filme, quem será recompensado, punido ou esquecido; para não falar da música leve em que o ouvido acostumado consegue, desde os primeiros acordes, adivinhas a continuaçâo, e sentir-se feliz quando ela ocorre (Adorno, 2002: 9)

Como já exposto, a Indústria Cultural afasta o público do consumo da arte reflexiva. A música se torna então entretenimento, um dos mecanismos de alienaçâo da classe operária. Para Marx (*in* Aron, 2010: 176), "no regime capitalista, os homens estão alienados, perderam-se a si próprios na coletividade e a raiz de todas as alienações é a alienaçâo econômica". O mercado inventa mercadorias que não respondem as necessidades próprias, visa apenas o lucro e reforça a luta de classes. A alienaçâo, através da indústria cultural, estimula a criaçâo de produções musicais puramente mercadológicas, sem aprofundamento artístico e em alguns casos, ultrapassam o limite de entendimento crítico e percepçâo das funcionalidades da arte. Com a velocidade da comunicaçâo da contemporaneidade, todo dia surge algum produto novo, de fácil acesso e entendimento. A indústria cultural repete a sua fórmula, com um ideal ilusório da inovaçâo. A história é então substituída pela inovaçâo. inovaçâo marcada pela cópia e reformulaçâo dos meios de detençâo de poder, frequentemente atualizadas pelo sistema capitalista. A indústria cultural é apoiada no entretenimento, sendo o produto feito o mais próximo da realidade cotidiana da massa, isto é, o entretenimento é entrelaçado com a diversâo, e nas palavras de Adorno (2002: 19):

A diversâo é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo (...) a mecanizaçâo adquiriu tanto poder sobre o homem em seu tempo de lazer e sobre sua felicidade, determinada integralmente pela fabricaçâo dos produtos de divertimento, que ele apenas pode captar as cópias e as reproduções do próprio processo de trabalho. (...) Do processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode fugir adequando-se a ele mesmo no ócio. Disso sofre incuravelmente toda diversâo. O prazer congela-se no enfado, pois que, para permanecer prazer, não deve exigir esforço algum, daí que deva caminhar estreitamente no âmbito das associações habituais. O espectador não deve trabalhar com a própria cabeça; o produto prescreve toda e qualquer reaçâo: não pelo seu contexto objetivo – que desaparece tão logo se dirige à faculdade pensante – mas por meio de sinais. Toda conexâo lógica que exija alento intelectual é escrupulosamente evitada.

Como já citado, a internet surgiu como uma excelente ferramenta de divulgação e facilitação de acessos. No entanto, ao pesquisar vídeos audiovisuais na plataforma Youtube, nos deparamos com números que merecem atenção. No canal “sinfonicabrasileira”, no vídeo intitulado “Villa-Lobos – Bachianas Brasileiras Nº2 – IV. Tocata (O trezinho do caipira). Minczuk”⁹⁾, tem registrado um pouco mais de 1 milhão de visualizações, sendo este publicado no ano de 2015. Já no canal do cantor de música pop romântica Luan Santana, em seu último vídeo divulgado, “Luan Santana – Coração Cigano feat Luísa Sonza (LuanCity)”¹⁰⁾, publicado em agosto de 2022, em menos de um mês já obtinha mais de 28 milhões de visualização. Os dois vídeos estão na mesma plataforma, de acesso livre, e em teoria, estão disponíveis democraticamente. Estes dados nos motivaram a lançar a outras questões em volta da “democratização da arte”: quais os fatores, além da indústria Cultural, que impedem que ambos tenham o mesmo número de acesso?

A indústria cultural é um dos fatores que afetam diretamente ao acesso. Mesmo com a facilidade de pesquisa na web – como afirmou o nosso entrevistado Wellington Gomes –, a música clássica brasileira tem apresentado dificuldades, seja pela falta de interesse de público ou pela falta de apoios de divulgação. No entanto, resumir a crise da música clássica brasileira apenas a indústria cultural não é suficiente. A educação e o contexto social são fatores determinantes para o consumo da música clássica.

Para compreender a música clássica, como também obter uma visão crítica da arte, são ações que são aprendidas socialmente. Para compreender estes estímulos, isto é, decifrar a leitura da música ou mesmo interpretá-la, é preciso que a música esteja a “considerar a conjuntura particular, o padrão de vida específico, para dar ao objeto artístico um significado cultural” (Miranda, 2018: 16). Isto é, é necessária a familiaridade. Um indivíduo que não tem conhecimentos ou proximidade dificilmente vai se interessar por algo que não tem conhecimento. E é neste vazio que a indústria cultural aproveita: fornecendo conteúdos de entretenimento sem estimulação de pensamento crítico. O que se torna então o foco central seria a educação e a democratização da música clássica brasileira,

A educação e a democratização da música clássica brasileira devem então caminhar no mesmo sentido. O acesso a música erudita, nos dias atuais, não transpassa apenas ao físico – para a consumir, gratuitamente, basta procurar na web. A dificuldade central é o interesse do público. A pequena parte do público que aprecia a música clássica brasileira, a compreende. Uma compreensão aprendida e formulada ao longo da construção do indivíduo em relação a sociedade. O processo de socialização e a construção da identidade fazem parte desta discussão, sendo então o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu o mais adaptável a este raciocínio. Segundo Setton (2002: s/p):

⁹⁾ Disponível em: <https://youtu.be/wIG4h7lvj4Y>

¹⁰⁾ Disponível em: <https://youtu.be/wIG4h7lvj4Y>

Pensar a relação entre indivíduo e sociedade com base na categoria *habitus* implica afirmar que o individual, o pessoal e o subjetivo são simultaneamente sociais e coletivamente orquestrados. O *habitus* é uma subjetividade socializada. Dessa forma, deve ser visto como um conjunto de esquemas de percepção, apropriação e ação que é experimentado e posto em prática, tendo em vista que as conjunturas de um campo o estimulam.

O social molda o individual. Para que o público consuma a música clássica brasileira, é preciso familiaridade. O estranho não interessa, pela dificuldade de entendimento ou pelo estranhamento cognitivo. A solução seria mudar o social, com políticas públicas focadas em educação de qualidade, que incentivam o pensamento crítico e estimulam democraticamente todas as artes.

A indústria cultural, sendo parte do sistema capitalista, ocupa lacunas que o próprio sistema constrói, criando necessidades supérfluas de sobrevivência (e isto também é refletido na Música). A alienação é necessária para a perpetuação do consumo e da dinâmica da exploração capitalista. A música clássica brasileira poderia se encaixar, nas palavras de Adorno, como uma forma de música *progressiva*, que provoca “o padrão musical convencional, e ao quebrarem as regras, desafiam os pressupostos dos indivíduos forçando-os a pensar de modo mais crítico” (in Giddens, 2009: 829). Sendo então uma forma de música crítica, em que é necessário um capital cultural suficiente para compreensão e apreciação, não é de utilidade para a indústria Cultural, pelos motivos: 1. O lucro não é compensatório; 2. A indústria cultural produz apenas entretenimento, em formatos pré-moldados; 3. O pensamento crítico não é vantajoso, visto que inseridos no sistema capitalista, a alienação é necessária para a continuação das dinâmicas do próprio capitalismo.

4. Conclusões

Assim, percebe-se que o papel da indústria cultural é puramente mercadológico, não interessa a ela pensamentos críticos e artes subversivas. O próprio sistema regula o acesso, limitando o entendimento crítico apenas a uma parcela da sociedade,

As novas perspectivas, como o Youtube (cit. in Wellington Gomes por exemplo) traz novas formas de divulgação “independentes” que facilita ou possibilita o alcance maior de um público que certamente não teria acesso a concertos de música clássica, o que ainda é restrito, ou pelo viés do mercado cultural não possui tanto investimento, já que esta arte que transcende, que possibilita o pensar, o ultrapassar as barreiras do entretenimento não é de interesse do grande mercado.

Possibilitar a reflexão crítica e fazer com que as pessoas saiam desse véu da alienação do consumo raso e vazio não interessa às grandes instituições e nem ao Estado. As novas formas de divulgação de música (independentes) e com novas roupagens, para atrair o interesse das pessoas, é importante de ser pensada, uma vez que estimula não só o conhecimento de áreas desconhecidas por públicos distintos, como também não vincula o artista a depender somente/exclusivamente de gravadoras que se interessam no que vem sendo divulgado.

A educação é uma das ferramentas mais poderosas para estimular o consumo da música clássica brasileira, pois, somente o conhecimento é capaz de ressignificar o entendimento da arte. Recapitular as funções da música é necessária, pois ela é um instrumento eficaz de desenvolvimento pessoal e societal. A música independente sobrevive graças a

construção social inerente a indústria cultural. O olhar crítico, o entendimento e o poder da linguagem musical se fazem necessária em um mundo transformado pela velocidade da informação, em que o entretenimento domina o tempo de lazer de grande parte da população, perpetuando a distribuição desigual de riquezas, tanto materiais, quanto imateriais.

Referências Bibliográficas

- Aron, Raymond (2016). As etapas do pensamento sociológico. São Paulo: Leya.
- Adorno, Theodor W. (2002). indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra.
- Adorno, Theodor W. (1982). A indústria cultural. in Lima, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa (pp. 287-295). São Paulo: Paz e Terra.
- Alves, Cristiano. (fevereiro de 2015). Ex-instrumentista de astros da MPB, Cristiano Alves vai gravar 35 concertos. Consult. 27 fevereiro 2019. Disponível em:
- Cavalcanti, Nestor. (março de 2019). Música Brasilis. Consult. 04 março 2019. Disponível em:
- Cerqueira, Fernando (março de 2019). Marcos Históricos de Composição Contemporânea da UFBA. Consult. 04 março 2019. Disponível em:
- Cunha, Maria Amália Almeida (2007). O conceito “capital cultural” em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica. *Perspectiva*, 25(2), 503-524.
- Feitosa, Miqueias Felipe Costa (2019). A expressividade na música brasileira para clarinete e orquestra. Porto: instituto Politécnico do Porto.
- Freire, Ricardo José Dourado (2003). Uma Análise do Desenvolvimento da Identidade do clarinetista Brasileiro a Partir de Pressupostos Teóricos de Mário de Andrade. *Revista Música Hodie*, 3(1/2).
- Giddens, Anthony (2009). Sociologia. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lima, Paulo Costa (março de 2019). Música Brasilis. Consult. 04 março 2019. Disponível em
- Lopes, João Teixeira (2007). Da democratização à democracia cultural. Uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público. Lisboa: Profedições.
- Mahle, Ernest. (fevereiro de 2019). Música Brasilis. Consult. 27 fevereiro 2019. Disponível em:
- Melo, Raissa Anastásia de Souza. (2007). A Sonatina para Flauta e Violão de Radamés Gnattalli: Estudo de aspectos estruturais e interpretativos do primeiro movimento. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Miranda, Vinícius Garcia (2018). O Direito fundamental à cultura e a sua garantia efetiva. Em especial, o caso da produção cinematográfica e audiovisual. Porto: Faculdade de Direito da Universidade do Porto.
- Napolitano, Marcos & Wasserman, Maria Clara. (2000). Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, 20 (39), 167-189.
- Paula, Lucas de. & Borges, Maria Helena Jayme (2004). O ensino da performance musical: uma abordagem teórica sobre o desenvolvimento dos eventos mentais relacionados às ações e emoções presentes no fazer musical. *Música Hodie*, 4 (1).
- Saldanha, Leonardo Vilaça. (2008). Frevendo no Recife: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio. Campinas: instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.
- Setton, Maria da Graça Jacintho (2002). A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação*, 20, 60-70.
- Silva, Edison Delmiro. (2001). Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação. Campo Grande: inTERCOM–Sociedade Brasileira de Estudos interdisciplinares da Comunicação.
- Silva, Gabriel Peter Freire. (2019). Choro para clarinete e orquestra de Camargo Guarnieri: Uma abordagem interpretativa. Porto: Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.

- Silveira, Fernando. (2006). Concertino para clarineta e orquestra de Francisco Mignone: *Reflexões interpretativas. Ouvir ou ver*, 1 (1), 91-98.
- Vicente, Eduardo & De Marchi, Leonardo(2015). Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social.*Música Popular em Revista*, 3 (1), 7-36.
- Widmer, Ernest. (fevereiro de 2019). *Música Brasilis*.Consult. 27 fevereiro 2019. Disponível em:
- Winter, Leonardo Loureiro & Silveira, Fernando José. (2006). interpretação e execução: Reflexões sobre a prática musical.*Per Musi*,13, 63 – 71.

Miqueias Felipe Costa Feitosa. clarinetista. Mestre em Música e interpretação Artística com Especialização em Clarinete pela Escola de Música e Arte do Espetáculo do instituto Politécnico do Porto – Portugal. R. da Alegria, 503, 4000-045, Porto. Email: . ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-9272-9158>

André Dallálio. Mestrando em Sociologia e Licenciado em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Porto, Portugal. Email: . ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-5751-4156>

Receção: 08-09-2022

Aprovação: 15-02-2023

Citação:

Feitosa, Miqueias Felipe Costa & Dallálio, André (2023). *Perspectivas sobre a música clássica brasileira e a influência da indústria cultural. Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(1), pp. 58-71. ISSN 2184-3805. DOI: [10.21747/21843805/tav6n1a4](https://doi.org/10.21747/21843805/tav6n1a4)

POLÍTICAS DE MEMÓRIA EM IFIGÉNIA DE TIAGO RODRIGUES, POR ANNE THÉRON

THE POLITICS OF MEMORY IN IPHIGENIA BY TIAGO RODRIGUES, BY ANNE THÉRON

LA POLITIQUE DE LA MEMOIRE DANS IFIGÉNIA DE TIAGO RODRIGUES, PAR ANNE THÉRON

LAS POLÍTICAS DE LA MEMORIA EN IFIGÉNIA DE TIAGO RODRIGUES, POR ANNE THÉRON

Ana Cunha

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Instituto de Literatura Comparada Magarida Losa, Porto, Portugal

Resumo: O Teatro Nacional de São João do Porto recebeu, no início de 2023, o *Festival Internacional de Espetáculos Finisterra*, que abriu com *Iphigénie*, de Tiago Rodrigues, encenado por Anne Théron do Théâtre National de Strasbourg. A peça, que parte do original de Eurípidés, repensa os aspetos clássico do teatro grego e oferece-nos uma profunda consideração sobre a importância da memória para as comunidades, o conflito entre memória coletiva e individual, a responsabilidade dos membros mais vulneráveis da sociedade em não permitir que o Poder apague/esqueça as barbáries cometidas e o determinismo social. Propomo-nos, nesse sentido, a fazer uma análise literária e sociológica da relevância da programação desta peça no cenário europeu atual.

Palavras-chave: memória; teatro clássico; reescritas; Europa.

Abstract: The National Theater of São João in Porto hosted at the beginning of 2023 the International Productions Showcase Finisterra, opening with *Iphigénie* by Tiago Rodrigues, directed by Anne Théron from the Théâtre National de Strasbourg. The play, adapted from Eurypides, rethinks the classical staples of Greek theatre and offers us a profound take on the importance of memory in a community, the conflict between collective and individual memory, social determinism and the responsibility that the most vulnerable members of society have in not allowing Power to erase/forget its crimes. We thus propose to make a literary and sociological analysis of the relevance of programming this play in the current European scenario.

Keywords: memory; classical theatre; rewritings; Europe.

Résumé: Au début de 2023, le Teatro Nacional de São João de Porto accueillit le Festival International de Théâtre "Finisterra", qui démarra avec *Iphigénie*, de Tiago Rodrigues, mis en scène par Anne Théron du Théâtre National de Strasbourg. La pièce, adaptée de l'original d'Euripide, met en question les aspects classiques du théâtre grec et nous offre une profonde réflexion sur l'importance de la mémoire pour les communautés, le conflit entre mémoire collective et individuelle, la responsabilité qu'ont les membres les plus vulnérables de la société de ne pas permettre au Pouvoir d'effacer/oublier les barbaries commises et les déterminismes sociaux. Nous nous proposons, dans ce but, de faire une analyse littéraire et sociologique de l'importance culturelle de l'exhibition de cette pièce dans le scénario européen actuel.

Mots-clés : mémoire; théâtre classique; réécritures; Europe.

Resumen: A principios de 2023, el Teatro Nacional de São João do Porto acogió el Festival Internacional de Espectáculos de Finisterra, que abrió con *Iphigénie*, de Tiago Rodrigues, puesta en escena por Anne Théron, del Théâtre National de Strasbourg. La obra, basada en el original de Eurípides, replantea los aspectos clásicos del teatro griego y nos ofrece una reflexión profunda sobre la importancia de la memoria para las comunidades, el conflicto entre la memoria colectiva y la individual, la responsabilidad de los miembros más frágiles de la sociedad al no permitir que el Poder borre/olvide las barbaridades cometidas y el determinismo social. Proponemos, en este sentido, hacer un análisis literario y sociológico de la importancia de esta obra en el escenario europeo actual.

Palabras-clave: memoria; teatro clásico; reescrituras; Europa.

1. Abertura

Em 2014, Tiago Rodrigues assume a direção do Teatro Nacional Dona Maria II (TNDMII), e em 2015 (re)escreve a "trigédia" (Fialho, 2019) *Ifigénia, Agamémnon, Electra*, a serem apresentadas em três noites consecutivas. *Ifigénia* parte da peça clássica de Eurípides, *Ifigénia em Aulis*, adaptando-a, reivindicando a consideração da sua mensagem para o momento presente. A peça esteve recentemente em cena no Teatro Nacional de São João (TNSJ), ao abrigo do *Festival Finisterra*, dinamizado pela União dos Teatros da Europa. Nuno Cardoso, diretor artístico do TNSJ e vice-presidente da União, enquadrou da seguinte forma a importância deste projeto:

A fragilidade dessa experiência social, cultural e económica a que chamamos Europa é uma ferida aberta que temos de confrontar. Uma ferida que supura com a política do medo e da hostilidade com questões fraturantes, como as que envolvem o género, a migração, o Estado social, a identidade, o ambiente, a distribuição da riqueza, etc. Uma ferida de que os charlatães tiram proveito para apregoarem os falsos remédios do populismo e das realidades alternativas através de um excesso de exposição mediática e de um dilúvio de opiniões, mais do que de factos. Finisterra marca o início de uma resposta possível a estas convulsões. O teatro como um laboratório para a discussão da agenda política e social das nossas cidades e comunidades. O teatro como elemento catalisador do pensamento crítico, preparando o caminho para o diálogo através da criação e da cooperação, da fusão de horizontes. (2023: 5).

É, então, neste contexto de teatro-fórum que nos chega *Ifigénia* de Tiago Rodrigues, do Teatro Nacional Dona Maria II, encenada por Anne Théron, do Théâtre National de Strasbourg, programado por Nuno Cardoso, da União Europeia de Teatros, numa verdadeira colaboração transeuropeia, intendendo incentivar o intercâmbio de ideias, partindo do património de cada país.

2. A tragédia repetida

O primeiro aspeto a salientar em *Ifigénia* é a sua impactante dimensão temporal. Os eventos da peça, que de resto são conhecidos ao público, estão simultaneamente a desenrolar-se pela primeira vez e em *loop*. O Coro, emprestado da tradição clássica, introduz a peça, quebrando a quarta parede, lembrando os espectadores que a ação se passa na Baía de Áulis, sob as Plêiades, mas também no teatro, sob as suas luzes e os seus panos. O Coro espera que o público conheça a tragédia de *Ifigénia*, se lembre da tragédia de *Ifigénia*, e que assista aos eventos que se seguem com esse conhecimento em mente. A tragédia, como expõe o Coro:

É de confiança/ Acaba sempre mal/ Podem mudar as luzes, os panos, os corpos, o espaço/ Podem mudar os detalhes, as palavras, os sorrisos, as vozes/ Mas a tragédia termina como sempre: mal/ E assim, confiantes, começamos (Cena 1)¹⁾.

Em vários momentos, Tiago Rodrigues cria a ilusão de que os eventos da peça podem não acabar em tragédia, em vários momentos se constrói a possibilidade da esperança de que *Ifigénia* não seja sacrificada, que a armada não parta para Troia, e que não se dê a guerra inútil que se sabe se dará. O nosso conhecimento do desenlace, e a lembrança por parte do Coro desse mesmo conhecimento, contribuem para uma sensação ainda mais pungente de desesperança e de ciclicidade quando, por uma vez, já incontável, a tragédia se cumpre.

3. Memória coletiva e memória individual

A peça começa com “Lembro-me de que no início é de madrugada”, e este mote “Lembro-me” é a força motora de toda a peça, uma vez que os acontecimentos se desenrolam, mas estão também a ser relembrados, num exercício de memória coletiva vs. memória individual. O Coro vai dando sequência aos acontecimentos, lembrando o que se passou. Ao mesmo tempo, por vezes, as personagens resistem a essa memória coletiva, invocando memórias individuais. Esta confrontação entre a memória que a comunidade guarda de um evento, modulado pelo enquadramento presente, e as memórias pessoais dos sujeitos intervenientes tem sido largamente estudada, sobretudo em contextos em que uma comunidade precisa de processar um evento traumático ou divisivo que se deu no seu seio. Em Portugal temos como exemplo a Guerra de Libertação de África ou o período do Fascismo.

A memória coletiva é um conceito desenvolvido pelo sociólogo Maurice Halbwachs, para dar conta da memória que uma comunidade guarda de um determinado evento passado, à luz do contexto social e cultural em que vive no presente. Diz-nos o autor:

¹⁾ Apesar de o texto de Tiago Rodrigues ter sido originalmente apresentado no TNDMII em Português, a encenação de Anne Théron, que esteve em fevereiro de 2023 no TNSJ, foi apresentada em francês. Transcrevo a partir do guião original, que foi publicado pela Bicho-do-Mato e pelo TNDMII em 2015, de forma a simplificar a leitura.

De facto, não se pode pensar nos acontecimentos do próprio passado sem refletir sobre eles. Mas falar sobre algo significa ligar dentro de um único sistema de ideias as nossas opiniões, bem como as do nosso círculo. Significa perceber no que nos acontece uma aplicação particular de factos sobre os quais o pensamento social nos recorda em cada momento o significado e o impacto que estes factos têm para ele(1992: 53, tradução nossa).

O ato de rememoração coletiva a que assistimos na peça é essencial ao funcionamento da comunidade. A passagem das memórias pelo crivo dos pares, o auto e hétero-julgamento determina se as personagens podem ou não continuar a pertencer àquele círculo. Dito isto, uma vez que este exercício se dá ao nível da comunidade, é de esperar que possa existir conflito entre memórias coletivas de diferentes comunidades. Certamente, gregos e troianos lembram os eventos que levaram à guerra de maneira diferente – como diz o Coro “Juntaram-se aqui porque Páris levou Helena/ Ou Helena se deixou levar por Páris”.

Estas memórias podem, por sua vez, ter usos políticos, podendo institucionalizar-se a memória ou pô-la ao serviço, como arma simbólica, num apelo ao voto, por exemplo. Menelau instrumentaliza a memória da promessa que os nobres da Grécia fizeram aquando do seu casamento com Helena para os reunir num único exército, Ulisses instrumentaliza a memória de sacrifícios passados e reis que não servem o seu povo para garantir o apoio das tropas no sacrifício de Ifigénia, por exemplo. O problema da utilitarização da memória coletiva com um pretexto político é que o Poder não domina essa mesma memória. Como é evidente nesta peça, a memória coletiva é gerida sobretudo pelo povo, que, dependendo do contexto, pode ou não estar recetivas a uma apropriação política da sua memória. Adicionalmente, estas práticas tendem a despoletar um revisionismo reacionário, servindo propósitos demagógicos próprios (como assistimos hoje, em várias partes da Europa, onde, por insatisfação com o fim da segunda guerra ou com o tratamento recebido pela EU, políticos exigem reparações demagógicas ou bloqueiam o acesso de vizinhos à União)².

A memória coletiva vem, naturalmente, com limitações: não é estanque, nem equivale a uma memória objetiva, depende sempre do que é transmitido, de geração em geração, da forma em que se dá essa transmissão e do contexto contemporâneo. A isto acresce a relação do sujeito transmissor, bem como do recetor, com a memória. As memórias coletivas associam-se inevitavelmente com a nostalgia daquilo que foi o passado, pela necessidade de preservação dessa memória – como uma obra que devesse ser preservada num museu ou noutra instituição cultural – e pelas sociabilidades que se assumem enquanto uma manifestação e consequência de todos estes elementos conjugados (Guerra, 2020, 2022).

Um bom primeiro exemplo desta dinâmica é a introdução de *Agamémnon* na Cena 3. Temos, nesta cena, o Coro a dar voz à memória coletiva e *Agamémnon* expressando a sua memória individual sobre a responsabilidade no envio da carta que atrai Ifigénia para a sua morte:

² Conferir, por exemplo em Masson (2017, 4 novembro).

Coro: Lembro-me de que Agamémnon olha para as Plêiades

E repete

E agora não há vento

Agamémnon: E agora não há vento. (...) Lembro-me de que é isso que eu digo. Não há vento e o meu irmão Menelau convenceu-me a escrever uma carta pedindo à minha mulher que trouxesse aqui a nossa filha, sob o pretexto de querer casá-la com Aquiles.

Esta memória é contrariada na Cena 5 por Menelau que responsabiliza a ambição do irmão e o seu desejo de glória pelo ardil. Esta ambição, que existe clara no texto de Eurípides, e no consciente coletivo, só é referida na peça de Tiago Rodrigues por Menelau. O público nunca assiste a ela - aos olhos do público *Agamémnon* é sempre um pai extremoso e um rei justo - caracterização que é reforçada por Clitemnestra na Cena 13. Uma vez que Menelau é caracterizado negativamente pelo Coro, imediatamente antes deste acusar *Agamémnon* de ambição, é-nos sugerido que a descrição deste pode ser parcial, toldada por anos de ressentimento, fazendo dele um *unreliable narrator*, conduzindo o público a dar mais crédito a interpretação que Clitemnestra, sua esposa e seu par, faz das suas ações. Diz-nos o Coro sobre a relação de Menelau e *Agamémnon*, na Cena 4:

Coro: A luz muda enquanto os irmãos se olham

Reacendem raivas antigas

Disputas violentas e egoístas que apenas irmãos nutrem

Ao crescerem, Agamémnon e Menelau

Aprenderam a dissimular esse ódio fraternal

Fizeram-no em nome do amor fraternal

Estes dois irmãos amam-se de verdade

Mas, na mesma casa onde mora o amor

Mora também o ódio

Numa divisão escondida e silenciosa

Assim, quando Menelau acusa *Agamémnon* de populismo, de fazer promessas eleitorais que não pretende cumprir (uma realidade tão familiar aos gregos do séc. V A.C., como aos espectadores em 2015 ou em 2023), de forma a estabelecer a predisposição de *Agamémnon* para a dissimulação, tentando minar a confiança do público no relato das suas memórias, o próprio público está a receber esta informação com cautelosas reservas, esperando ouvir o testemunho de outras personagens, menos tingidas, até pelo consciente coletivo, que não lembra Menelau positivamente. Estamos perante um claro exemplo da utilitarização da memória para ganhos políticos. Afinal toda a peça é um julgamento que o público, i.e., as gerações vindouras, estão a fazer das ações destes homens.

Menelau: (...) Lembras-te do tempo em que ardias de impaciência por comandar os gregos? Quem te visse acreditaria na tua modéstia. Quem te visse não duvidaria que só pensavas no melhor para todos. (...) Mas quem te conhecesse, como eu, sabia da ambição que sempre alimentaste. A tua humildade, a esperança que incutias nos que te rodeavam: eram apenas um modo de nos convenceres. E convenceste. E fizemos de ti rei.
(...)

Menelau: Mas depois raptaram Helena e foste o primeiro a chamar os gregos para a guerra com Troia. Subitamente, o Agamémnon por quem todos tínhamos esperado estava de volta. Corajoso. Honrado. E todos te seguimos até Áulis e esperámos que se levantasse o vento. Passaram semanas e o exército começou a reclamar. Os soldados começaram a falar em desistir. Depois os próprios chefes começaram a falar em regressar a casa. Lembras-te de vires ter comigo e de dizeres que estavas perdido? Que a guerra era a tua razão de existir? Que a vitória sobre Troia era a meta da tua longa corrida. «Não deixes que me tirem a glória», foi isso que disseste. Foi ou não foi? Foi ou não foi o que disseste? Não te lembras? E quando o sacerdote disse que era necessário sacrificar Ifigénia, quem ficou em silêncio? Eu. E quem falou? Quem disse «sim»? Tu. E quando Ulisses sugeriu que se enviasses uma carta a Clitemnestra chamando Ifigénia para casar com Aquiles, quem ficou calado? E quem se apressou a escrever a carta?

(Cena 5)

É interessante reparar nos marcadores linguísticos que distinguem eventos em que há consenso histórico e eventos em que as memórias divergem. A narração que Menelau faz dos eventos que precederam a guerra de Troia – o rapto de Helena, o reunir das tropas – são frases declarativas, assertivas, narrativas, descrevendo eventos sobre cuja memória há acordo. Já as atitudes dos bastidores, de quem foi a iniciativa, de quem foi a ambição, são frases interrogativas, apelativas, precedidas por “Lembras-te”, marcando as instâncias da memória em que não há acordo.

Este cruzar de memórias individuais sobre Agamemnon também é explicado por Halbwachs (1992). Efetivamente, a memória de Menelau sobre *Agamémnon* é influenciada pela opinião do povo, e a opinião do povo é influenciada pela de Clitemnestra. Há um constante e dinâmico trânsito de memórias e influências em circulação neste círculo social:

Mas a memória individual é no entanto uma parte ou um aspeto da memória do grupo, uma vez que cada impressão e cada facto, mesmo que aparentemente diga respeito exclusivamente a uma determinada pessoa, deixa uma memória duradoura apenas na medida em que se tenha pensado nela - na medida em que está ligada aos pensamentos que nos chegam do meio social (1992: 53, tradução nossa).

4. O Coro como porta-voz da memória coletiva e como bocal dos deuses

Ao mesmo tempo que o Coro serve de porta-voz para a memória coletiva da comunidade, este serve também como representação dos deuses, da sua vontade, da sua determinação do que será o destino. Isto mesmo é-nos sugerido por Ulisses: “Estamos perante o inevitável. Chamem-lhe o destino, a memória, os deuses. Não é o nome que interessa” (Cena 10). E, tal como nas histórias clássicas, por vezes, os humanos resistem e contrariam a vontade dos deuses.

Coro: Clitemnestra quer que ele fique. Ajoelha-se. Suplica-lhe que fique
Clitemnestra: Não. Não preciso de me ajoelhar. Digo: os teus lábios.
Agamémnon: Os teus lábios.
Coro: Agamémnon não a ouve
Clitemnestra: A tua língua.
Coro: Agamémnon não a ouve
Agamémnon: A tua língua.
Coro: Agamémnon não a ouve
Agamémnon: Tenho de ir.
Coro: Agamémnonsai
Agamémnonsai
Agamémnonsai

(Cena 8)

Ou,

Coro: Clitemnestra senta-se junto a Agamémnon
Clitemnestra: Não. Fico de pé. O que é inevitável?
Agamémnon: Se te lembras, sabes do que estou a falar.
Clitemnestra: Quero ouvir-te dizê-lo.
Agamémnon: Não sou capaz.
Coro: Clitemnestra perde a calma.
Clitemnestra (*calma*)³⁾: Não és capaz de o dizer, mas és capaz de o fazer?
Agamémnon: É inevitável.
Coro: Clitemnestra ajoelha-se e suplica
Clitemnestra (*de pé*): Ouve-me. Ouve-me.

(Cena 13)

O primeiro exemplo ilustra não só a resistência das personagens àquilo que aqui nos parece ser a vontade dos deuses/destino, mais do que a memória coletiva, desafiando aquilo que é ou não é permitido, dentro desta dinâmica temporal, mas também a diferença entre a forma como a memória lembra Clitemnestra, e a forma como ela nos é apresentada. Por extensão, é difícil não ver aqui Clitemnestra como um símbolo de outras rainhas consortes da História, em posições semelhantes à dela. Mulheres que são lembradas como esposas e mães, que se submetem e imploram com as suas ferramentas de mulher, o choro, os joelhos; mas por quem? De onde vêm estas memórias coletivas que assim descrevem estas mulheres? Clitemnestra é, em todas as cenas, par de *Agamémnon*. Ainda que a memória coletiva a lembre suplicante, ajoelhada, chorosa, ela recusa consistentemente essa descrição, mostrando-se firme, lógica e ponderada, nas suas palavras “E eu? Não te pareço lúcida? Vês-me chorar? Vês-me ajoelhada? Suplicante? Ouves os meus gritos de dor? Não, pois não?” (Cena 13). Este aspeto é reforçado no segundo exemplo.

É relevante notar que o texto está desprovido de didascálias, potencialmente porque os textos clássicos não as tinham, potencialmente porque Tiago Rodrigues, como encenador e dramaturgo, reconhece que um guião só ganha vida em palco, e quis deixar essa liberdade

³⁾ O texto está desprovido de didascálias, contudo, para dar conta do que se vê em palco, na encenação de Anne Thérón, tomei a liberdade de anotar em itálico notas que ajudem a visualizar o espetáculo. Todas elas são da minha autoria.

aos seus colegas. Contudo, para dar conta do que se vê em palco, na encenação de Anne Thérón, tomei a liberdade de anotar em itálico e sublinhado notas que ajudem a visualizar o espetáculo. Todas elas são da minha autoria. O que se vê em palco é que Clitemnestra e *Agamémnon* se encaminham um para o outro, à medida que se vão descrevendo, ignorando ostensivamente o Coro, beijando-se apaixonadamente, numa quase submissão de *Agamémnon* ao seu amor por Clitemnestra. O texto escrito deixa espaço para que *Agamémnon* fraqueje, mas recupere e abandone Clitemnestra. Não é isto que Anne Thérón nos dá. *Agamémnon* entrega-se a Clitemnestra e fica no seu beijo até à mudança de cena, ignorado a vontade dos deuses e do destino. Esta cena é importante para estabelecer *Agamémnon* como um pai carinhoso e dedicado, como um marido apaixonado e respeitador, uma escolha da encenadora, que não decorre necessariamente do guião. Há variantes da hesitação de *Agamémnon* que o texto sugere e Anne Thérón deu-nos a mais submissa ao amor por Clitemnestra. Esta sugestão de Tiago Rodrigues de apresentar estas personagens épicas à luz da sua intimidade e da sua domicilidade segue no percurso de Eurípedes, que é considerado, quando escreve *Ifigénia em Aulis*, como transitando do teatro trágico clássico para um drama pós-clássico (Walker, 1958). As personagens são mais humanas, os diálogos mais intimistas – ângulo que Tiago Rodrigues adota, ainda que recebendo pareceres negativos de alguns críticos (Tudela de Azevedo, 2017, por exemplo).

Esta cena é imediatamente seguida pelo primeiro encontro entre Aquiles e Ifigénia, marcado por uma primeira interação que evoca a domicilidade e a intimidade de *Agamémnon* e Clitemnestra: “Ifigénia: Os lábios dele/ Aquiles: Os lábios dela” (Cena 9). A troca parece sugerir que Ifigénia e Aquiles teriam um futuro semelhantes ao dos pais desta, caso a tragédia não se desse.

Outras resistências das personagens à memória do Coro incluem instâncias em que quer *Agamémnon*, quer Menelau, recusam chorar. A abordagem mais doméstica e intimista que tanto Eurípedes como Tiago Rodrigues, seguem implica uma ocasional recusa por parte dos generais que não creem que a vulnerabilidade associada ao choro vá de encontro aos paradigmas de masculinidade por que desejam ser lembrados.

Coro: Lembro-me de que *Agamémnon* tapa a cara com as mãos

Agamémnon: Não vou chorar.

Coro: Lembro-me de que *Agamémnon* chora

Agamémnon: não vou chorar. Não vou chorar. Vou fazer qualquer coisa. Vou dizer-lhes que não venham. Vou salvar Ifigénia.

(...)

Coro: Lembro perfeitamente que *Agamémnon* chora

Agamémnon: Não. *Agamémnon* não chora. *Agamémnon* não tem por que chorar. Ele muda de ideias.

(Cena 3)

Menelau: Ela não pode morrer.

Coro: Lembro-me de que Menelau chora

Menelau: Não. Não choro. Vejo as coisas como são.

(Cena 7)

Dito isto, no caso de *Agamémnon*, cremos haver ainda um outro fator que é a equação do choro com a desesperança, atitude que *Agamémnon*, na cena 3, ainda não está disposto a aceitar. O facto do rei usar o seu nome na terceira pessoa, assumindo a posição do Coro, indica não só uma resistência a essa memória, como um esforço ativo para a reescrever.

5. O Coro das Mulheres Zangadas

Enquanto na peça de Eurípides o Coro é composto por um grupo de mulheres turistas, que vêm ver os heróis da Grécia, na versão de Tiago Rodrigues temos um Coro feminino, não de turistas curiosas com os heróis, mas de mulheres zangadas. Estas são, simbolicamente, todas as mulheres que viram as suas comunidades entrar em guerra, que sofreram as suas consequências, sem nunca as terem promovido. Elas dizem-nos “Estamos zangadas com a história que contamos/ Estamos zangadas porque contamos sempre a mesma história/ Estamos zangadas porque nos lembramos” (Cena 2). Estas mulheres questionam a motivação da guerra, argumentando que tudo se põe em movimento pelo despeito de Menelau - “Porque Páris levou Helena/Ou Helena se deixou levar por Páris” (Cena 2). Esta mesma dúvida, do rapto desejado ou indesejado de Helena, também está presente na peça de Eurípides; não é apenas o contexto moderno que questiona a legitimidade daquela guerra, já os gregos o faziam.

A figura de Helena é, diz-nos o Coro, um símbolo para todas as desculpas que já se inventaram para justificar a guerra, “Helena não é mais do que uma ideia/Helena é o que quiser e o que cada um quiser que seja” (Cena 2). Enquanto Helena não aparece em nenhuma das peças, já as mulheres zangadas revoltam-se porque “Nós temos de aparecer/E somos vistas e cheiradas e tocadas”(Cena 2). As mulheres reais não têm o privilégio de serem símbolos ou estarem ausentes da guerra, as mulheres reais sofrem as consequências dos conflitos e é a sua voz que Tiago Rodrigues e Anne Théron escolhem amplificar para o momento presente.

6. A abordagem de género à História e Clitemnestra como aquela que perdoa

A flutuação entre o desenrolar dos acontecimentos pela primeira vez e a sua repetição em *loop* levam a que as personagens também elas fltuem entre não saberem como acaba a tragédia e a lembrança da mesma.

Clitemnestra: Lembro-me deste lugar. Lembro-me deste momento. De estar aqui. Parece que foi há muito tempo que estive aqui. Lembro-me de fazer esta viagem, acompanhada dos meus filhos. Lembro-me de chegar aqui com Ifigénia, Electra e Orestes. De estar feliz durante uns instantes. De reparar que não havia vento. De ficar séria, um pouco assustada. Lembro-me como se já tivesse vivido tudo isto, ou como se alguém me tivesse contado uma história em que tudo isto acontecia. Mas não me lembro do que acontece a seguir(...)

Coro: Como se a história se repetisse?

Clitemnestra: Como se a história se repetisse.

Coro: E não recordas o que acontece a seguir?

Clitemnestra: Como poderia recordar? É só uma sensação. Isto nunca aconteceu.

Coro: Para ti, talvez não

Clitemnestra: Isto já aconteceu?

Coro: Não te lembras?

Clitemnestra: Talvez me lembre.

(Cena 6)

Esta passagem, para além de estabelecer que a memória das personagens lhes vai voltando lentamente, cria também algumas dúvidas sobre o impacto que têm os humanos na definição do seu próprio destino. Até que ponto podem eles alterar o curso da tragédia, lembrando, esquecendo ou recusando a lembrança? – questão que é constantemente retomada, sendo central à peça, interrogando o próprio público sobre a capacidade das suas comunidades alterarem o desfecho de situações que o poder lhes faz parecer querer inevitáveis⁴).

As falhas de memória individual, intencionais ou espontâneas, contudo, são naturais e expectáveis. A qualquer sujeito frequentemente lhe faltam detalhes e momentos do seu passado, lembrando-se sobretudo de ações-chaves e sentimentos experienciados. Daí que a memória coletiva seja construída pela colação de registos, e mesmo essa pode apagar detalhes em que há conflito, pode alterar memórias individuais por pressão do coletivo. Nas palavras de Halbwachs:

Na realidade sentir-nos-íamos incapazes de reproduzir mentalmente todos os acontecimentos no seu pormenor, as diversas partes do conto em proporção ao todo, e toda a série de traços, indicações, descrições, proposições e reflexões que progressivamente inscrevem uma figura ou uma paisagem na mente do leitor, o que lhe permite penetrar no âmago da matéria. (1992:46, tradução nossa).

Ao mesmo tempo temos instâncias em que o Coro parece querer alterar o rumo da tragédia. O que temos no excerto seguinte não é memória coletiva vs. memória individual, nem os deuses a controlar o destino; aqui o Coro são as mulheres zangadas a agir com base nas suas próprias motivações.

Clitemnestra: Não te percebo. Que tens?

Agamémnon: Lembro-me que é neste momento que Ifigénia sai da tenda.

Coro: Ainda não

Agamémnon: Tenho a certeza de que é agora.

Coro: Lembramo-nos de que Agamémnon fala ainda um pouco mais com Clitemnestra

Agamémnon: Não tenho mais nada para dizer.

Coro: Clitemnestra lança-se nos braços de Agamémnon

Clitemnestra: Sim, abraça-me. Diz-me o que te ensombra o espírito.

(Cena 8)

O texto deixa espaço para a interpretação contrária, isto é, a resistência de *Agamémnon* ao destino e o seu desejo de não reviver aquele desconforto, contudo, a encenação e sobretudo a indicação “Clitemnestra lança-se nos braços de *Agamémnon*” sugerem-nos que estamos perante um alargamento artificial daquele momento derivado da vontade do Coro de desarmar a armadilha mais cedo, criando tempo à futura vítima para fugir.

⁴ É impossível não considerarmos, no contexto em que a peça foi levada a cena no TNSJ, em 2023, as implicações que daqui foram derivadas relativamente à guerra da Ucrânia, por exemplo

Na Cena 13, já ambas as personagens se lembram de como deve acabar a tragédia, não deixando de ser interessante observar como reagem de forma diferente a esse conhecimento. Se por um lado *Agamémnon* se encontra derrotado, vencido pela História, que é aquilo que ele mais respeita, a História que ele e homens como ele ajudam a construir, a História de que espera vir a fazer parte - é a tragédia da sua personagem não ter outra opção senão submeter-se à História, caso contrário *Agamémnon* não é *Agamémnon*. Se *Agamémnon* deixar de acreditar no determinismo da História, no valor do destino, com aquilo que ela traz de glória e de trauma, *Agamémnon* não tem razão para continuar a agir como *Agamémnon*, rei dos gregos, herói. A sua vida é dedicada à História. Por outro lado, Clitemnestra é uma mulher, uma mulher prestes a integrar o Coro das mulheres zangadas, o Coro das vítimas colaterais das guerras dos homens, a ela não lhe interessa o determinismo da História e do legado. Não lhe deve lealdade, esta nunca a serviu e não tem nada a ganhar com ela. É por isso que Clitemnestra pode propor, pode conceber desrespeitar o destino da História - como aliás qualquer um pode, desde que consciente das consequências dessa ação, que são deixar de pertencer à História - decisão que Clitemnestra está disposta a tomar, mas não *Agamémnon*.

Clitemnestra: E se desistisses? (...) De tudo. De ser rei. De seres tu. Podíamos partir. Viver noutro lado. Viver doutro modo. Esquecer isto tudo. Ainda poderíamos ser felizes. Eu seria capaz de esquecer.

(...)

Agamémnon: Nunca foi possível. Dizes que te lembras, mas não é verdade. Se te lembrasses, gastavas as tuas forças a consolar a tua filha e não a tentar convencer-me

(...)

Clitemnestra: Não sei do que te lembras. Não sei do que se lembram estas mulheres, ou os soldados, ou Menelau. Só quero salvar a minha filha. Salvar-te. Salvar-nos.

Historicamente, as mulheres sempre guardaram mais reservas relativamente à guerra. Seja pela razão óbvia de terem ocupado, historicamente, menos posições de poder que lhe permitissem declará-la, seja por experienciarem a maternidade ou por determinismos biológicos, como alguns autores propõem (Conover & Sapiro, 1993). Por outro lado, enquanto não-cidadãs ou cidadãs de segunda classe, na altura, mas também no presente, é mais difícil às mulheres sentirem-se envolvidas ou implicadas nos eventos políticos que não as consideram e nos feitos gloriosos de que não beneficiam (Bussemaker & Voet, 1998; Gossweiler & Slevin, 1995).

Clitemnestra é, nas palavras de Fialho (2019: s/p), “aquela que foi capaz de reescrever a sua história pela capacidade de perdoar/esquecer”, Clitemnestra que, antes de se casar com *Agamémnon* é casada com Tantalus, assassinado por *Agamémnon*, na versão Euripidiana. Apesar de *Agamémnon* ter assassinado o seu ex-marido, Clitemnestra é capaz de perdoar, esquecer o trauma, e construir novas memórias com o novo marido. Assim é ela que “descobre, no seu desespero, o poder apaziguador do esquecimento, (...) afirma agora a sua disponibilidade e capacidade para saltar para fora do mito e levar *Agamémnon* consigo, já que só fora do mito e do palco é possível salvar *Ifigénia* e encontrar algo que se assemelhe a felicidade” (Fialho, 2019: s/p).

Contudo, a partir do momento em que Clitemnestra é obrigada a viver na História que o marido cria, a partir do momento em que o destino é fechado, ela recusa-se a esquecer. Clitemnestra torna-se ela própria uma agente do destino, fazendo cumprir o seu 'inevitável' – o assassinato do marido. Torna-se, assim, uma das mulheres zangadas do Coro encarregues com a tarefa de manter a memória viva, tentando em parte evitar novas tragédias, em parte responsabilizar aqueles que se fizeram responsáveis.

Clitemnestra: Se Ifigénia morrer hoje eu não vou esquecer. Os teus filhos não vão esquecer. Ninguém vai esquecer. Será proibido esquecer. Lembraremos durante milhares de anos.

(Cena 7)

Dito isto, há duas instâncias anteriores em que quer *Agamémnon* (Cena 5), quer Menelau (Cena 7) já levantam a possibilidade do esquecimento como solução. *Agamémnon* pondera não ser *Agamémnon*, Menelau pondera não ser Menelau, ainda que nenhum o leve até às últimas consequências. Esta é, na verdade, uma impossibilidade dentro da lógica das tragédias clássicas, onde a natureza das próprias personagens determina o seu fim.

Menelau: Mas não te lembras como isto acaba? Não te lembras de que, faças o que fizeres, o fim é sempre o mesmo?

Agamémnon: Não me lembro de tudo. Talvez me possa esquecer. Talvez me esqueça e com isso consigo salvar a minha filha.

Menelau: Manda-as de volta. Que guardem segredo. E, a quem perguntar, diz que vieram apenas despedir-se de ti.

Agamémnon: Agora és tu que não te lembras do que acontece.

7. A ancoragem da memória em sensações e o esquecimento como estratégia política

Em profunda simbiose com os processos de memória, a personagem do Velho é introduzida logo na Cena 3 e descrita como o mais antigo criado dos Atreus, conhecendo Clitemnestra e os seus filhos desde que nasceram. O Velho é o registo da memória, não é nada que não memória. O seu corpo falha-lhe ("O corpo do Velho não aguenta a velocidade da tragédia"), mas ele permanece como repositório:

[sobre a rememoração] este tipo de atividade onírica, que é uma distração para o adulto, passa a ser uma verdadeira ocupação para os velhos. Os idosos, normalmente, não se contentam em esperar passivamente que as memórias reavivem. Tentam torná-las mais precisas (...) Na nossa sociedade uma pessoa idosa é também estimada porque, tendo vivido durante muito tempo, tem muita experiência e está cheia de memórias. (1992: 47-48, tradução nossa).

É ele que nos introduz pela primeira vez à ancoragem das memórias nas sensações físicas. Ele identifica-se a si próprio pela sensação das suas pernas, incapazes de chegarem a tempo, e mais tarde pelas suas mãos, incapazes de entregarem a mensagem que salvaria *Ifigénia*. Identifica Clitemnestra pelos seus olhos, como *Agamémnon* também o faz, *Ifigénia*

pelo pescoço e Aquiles pelos seus ombros, sinalizando as partes dos seus corpos que mudarão com a tragédia. É ele que equaciona o conhecimento/a memória de alguém com a identificação das suas partes (“Lembro-me de cada parte dos vossos corpos. Mesmo as mais recônditas. A nuca. Esta zona atrás das orelhas. As axilas.”- Cena 3) Aqui somos lembrados da Odisseia, quando Ulisses regressa a casa ao fim de 20 anos, disfarçado, e é lembrado/identificado pela caseira Eurycleia pelos seus joelhos.

É curioso que quando *Ifigénia* encontra o pai, na Cena 8, o que lhe diz é “As tuas mãos. Já não me lembrava das tuas mãos. Estou feliz por me lembrar”, considerando que são as mãos de *Agamémnon* que matam *Ifigénia* e que, se considerarmos que as personagens estão e não estão ao mesmo tempo num *loop*, são as mãos que já a mataram. Só o poder do esquecimento/perdão justifica que *Ifigénia* não se lembre das mãos do pai, *Ifigénia* que é a defensora máxima da importância do esquecimento/perdão, como veremos mais à frente. É aliás a primeira coisa que diz ao pai quando este lhe fala da tristeza que sente “Esquece o rei. Agora és o pai. Por um momento lembra-te só de mim” (Cena 8), o mesmo argumento que Clitemnestra usará, e o único que chega perto de evitar a tragédia. Destacamos também o uso polissémico que *Ifigénia* faz de lembrar/esquecer - “Não te aflijas. Quando casar com Aquiles, não te esquecerei. Serei sempre a tua filha” (Cena 8), aqui numa instância coloquial, como acontece também noutros momentos da peça. Podemos ver neste jogo de significados, que salientam os vários usos da palavra “esquecer”, um paralelo com os vários tipos de memória. Nem todas as memórias que formamos têm peso histórico ou contribuem para o funcionamento da nossa comunidade. Algumas memórias são pequenas lembranças que acarinhamos e mantemos no nosso íntimo – talvez possamos interpretar esta inclusão plural como uma homenagem de Tiago Rodrigues a essas pequenas memórias.

É nesse momento, confrontando com a tranquilidade que traz o esquecimento, que *Agamémnon* nos dá a instância mais determinante da recusa da memória perante a insistência do Coro.

Agamémnon: Chega. Não quero lembrar-me.

Coro: Agamémnon continua a recordar

Agamémnon: Não quero lembrar-me de mais nada. Chega. Paramos aqui.

Coro: Agamémnon continua a recordar

(Cena 8)

Podemos ver a determinação por parte dos membros mais vulneráveis da sociedade em manter viva a memória, mesmo que esta embarace os poderosos. A recusa em aceder a um apagamento da barbárie do passado, sabendo que esse esquecimento não levará senão à vitimização de mais das suas fileiras. Isto mesmo é-nos dito por Mink, (2008: 475, tradução nossa):

(...) podemos perguntar se não se deve ao facto de que o esquecimento, também, é uma estratégia, consciente ou não, como disse Régine Robin [2002]; como está a apontar um dedo a certos atores por terem trabalhado para apagar factos históricos da memória social. (...) O facto é que o material de memória que foi “forçado ao silêncio” continua a fazer parte dos jogos dos atores, mesmo se, na situação atual, os únicos lugares onde pode sobreviver são os nichos de memória cultivados por determinados atores minoritários. Aqueles que são forçados a esquecer e aqueles que forçam os outros a esquecer mantêm os jo-

gos da memória, utilizando o constrangimento do próprio silêncio para criar um novo espaço de oportunidades de interação. (...) Como mencionado, isto é praticado por criminosos numa tentativa de limpar os seus nomes e escapar a ser investigado e punido pelos seus crimes. Por detrás destas formas de proceder estão atores poderosos, frequentemente titulares de cargos estatais, que utilizam meios coercivos para impor a sua lei e legitimidade.

Tal como *Ifigénia* garante ao pai que não o esquecerá, o que corresponde à sua maior ambição, ficar para a História, também Aquiles, quando conhece *Ifigénia*, na Cena 9, lhe diz “Ainda que não te conhecesse, se alguém me falasse de ti, não me esqueceria”, numa declaração de amor que retoma a lembrança como o ato de maior respeito. Ironicamente, é isso que *Ifigénia* rejeita no seu discurso de autodeterminação -a recusa de ser lembrada, a recusa do legado, a recusa de ser razão para mais guerras, a recusa de ser Helena.

É interessante considerar que o Velho lembra Aquiles pelos seus ombros, que verá mudar, Clitemnestra lembra-o pelos seus joelhos, perante os quais se prostra para pedir-lhe que salve *Ifigénia*, e *Ifigénia* o lembra pelos seus olhos, o sinal do seu salvamento. Esta variação corresponde à diversidade de memórias individuais que se criam sobre um mesmo sujeito. Todas elas são subjetivas e nem mesmo a sua combinação nos daria uma imagem completa do sujeito, apenas facetas que contribuem para a construção da figura histórica.

A personagem que melhor representa a complexidade da combinação de memória individuais parece-nos ser Ulisses. Enquanto na versão moderna este fala, age e aparece, na versão euripídiana apenas paira como um fantasma da inevitável tragédia (Fialho, 2019), mais uma vontade ao serviço do destino. É Ulisses quem sugere o ardil do falso casamento de *Ifigénia*, é Ulisses quem espalha essa ideia junto do exército grego quando receia que *Agamémnon* se arrependa, e é Ulisses quem, por último, convence *Agamémnon* a avançar com o plano.

Esta personagem tem vários epítetos na Odisseia, dividindo-se sobretudo em duas categorias: uma que faz o elogio do seu pensamento estratégico, como “o astucioso”, e outra que declara o seu feitio arrebatador, como “o fogoso”⁵⁾. Esta dualidade de memórias está presente, não tanto no texto de Tiago Rodrigues, mas sobretudo na encenação de Anne Théron. Na Cena 14 temos o primeiro confronto entre Clitemnestra e Ulisses, e se até aqui o vimos sempre como o mestre manipulador (“É Ulisses, o astuto quem fala/ Passeia com *Agamémnon* junto aos navios/ Sussurra ao ouvido de *Agamémnon*/ Como uma andorinha faz ninho no beiral de uma casa/ Delicado, palavra a palavra/ Apaga os últimos traços da esperança/ Que ainda se desenhavam na mente de *Agamémnon*”, Cena 9), nesta cena, perante os apelos de Clitemnestra e *Ifigénia*, Ulisses mostra-se irascível para com elas, diminuindo a sua posição, apagando/esquecendo a sua voz e a sua imagem:

⁵⁾ Tradução de Frederico Lourenço

Menelau: Estou do vosso lado. Mas é inevitável.
Clitemnestra: Não estás do nosso lado. Nunca estiveste do nosso lado. Pertences ao exército do inevitável.
Ulisses(interrompendo Clitemnestra): És tu o nosso rei, Agamémnon.
Clitemnestra: Estou a falar.
Ulisses: Que fazemos, Agamémnon?
Clitemnestra: Estou a falar. Estou a falar. Não finjam que não me ouvem.

(...)

Ifigénia: Pai.
Ulisses(levantando a voz): O momento já é triste. Não piores as coisas.

(Cena 14)⁶⁾

Neste momento Clitemnestra, a rainha, torna-se mais uma do Coro, uma mulher zangada, que os homens que desejam a guerra podem escolher ignorar.

8. A autodeterminação de Ifigénia e o controlo da narrativa

Finalmente, depois de uma peça quase toda em silêncio, *Ifigénia* fala, em defesa própria na Cena 14, dizendo:

Não tenho mais armas do que as poucas memórias que guardo, porque sou jovem, quase não me lembro de nada. Mas lembro-me do que me dizias quando me sentavas no teu colo. Dizias: um dia vais ser feliz. Dizias: um dia vais ver o mundo, um dia vais viver aventuras. Se me deixares morrer hoje, tudo isso terão sido mentiras.

Já Clitemnestra tenta dissuadir *Agamémnon* pedindo-lhe que se esqueça, que abandone as memórias de rei e de grego, e que aceite criar novas; da mesma forma, *Ifigénia* pede-lhe que se lembre das memórias que construiu com ela e que lhe permita poder construir mais. É sempre na base das memórias e da perpetuação destas que as personagens femininas constroem a sua argumentação, é isso que as sustenta.

Diz depois, *Ifigénia*, quando não só o direito às memórias futuras lhe é negado, mas também, de certa forma, as memórias do passado:

Ifigénia: Não. Já chega de memórias. Não quero as vossas memórias. Eu morro. Mas sou eu que morro. Não são vocês que se lembram da minha morte. Eu é que morro. E não porque alguém se lembra disso. Morro apenas porque sim. Escolho morrer. Não pertenço à vossa memória. Pertença a mim. Morro para ser esquecida. A minha morte é só minha.

⁶⁾ Destaques da autora

Clitemnestra: Não.

Ifigénia: Sim, mãe. Vou morrer. E vais esquecer-me.

Clitemnestra: Não.

Ifigénia: Sim, tens de esquecer-me. Se tudo é mentira, para quê lembrá-lo? Promete que me esqueces. Exijo que me esqueçam. Tu também, Aquiles. Quero que me esqueças. Esqueçam que vivi e esqueçam que morri. E não me toquem. Nenhum grego me pode tocar. Nas mãos que me tocassem ficaria a lembrança da minha pele e do meu suor. (...) Este corpo é só meu. Já nada nem ninguém me pode tocar. Já morri. Já fui esquecida. Nunca mais contem a minha história. Adeus.

Tal como Clitemnestra, a partir do momento em que *Ifigénia* é obrigada a viver a História que os homens que desejam a guerra, os homens que seguem o destino, definiram, a sua escolha é esquecer, evadir-se dessa História. Se ela reclama a sua forma física, que *Ifigénia* reclame, pelo menos, a sua memória. É interessante notar como as mulheres da peça não parecem ter interesse, parecem até desprezar o legado que deixam, não tendo qualquer ambição nesse sentido. Enquanto *Ifigénia* de Eurípidés diz, no seu discurso final, “I, savior of Greece, will win honor and my name shall be blessed” [Eu, salvador da Grécia, ganharei honra e o meu nome será abençoado] (1958, ll. 1383-1384), *Ifigénia* de Tiago Rodrigues até isso recusa. É ela quem clarifica também todas as ancoragens a que fomos assistindo das memórias a sensações físicas ou partes do corpo.

Porém, isto cria-nos um problema. Se *Ifigénia* pede para ser esquecida, se faz a mãe, o pai, o prometido, todos os gregos jurarem que a esquecem, se assumimos que a sua vontade é respeitada e o carrasco não lhe toca senão com a ponta da lâmina e o seu corpo não é movido, por que estamos nós a assistir a um exercício de rememoração coletivo? Temos de depreender que o único pedido de *Ifigénia* não foi respeitado. Apesar da única condição que *Ifigénia* põe, em troca da sua vida, os gregos não resistem a lembrá-la, a repetir a sua história, a romantizá-la, a fazer dela propaganda (como veremos mais à frente). É por isso que há a necessidade de um Coro de mulheres zangadas, para manterem a verdade do que se passou, para evitarem a utilitarização da memória de *Ifigénia*, depois de não poderem prevenir a utilitarização do seu corpo. Esta é uma peça sobre o confronto entre memória individual e memória coletiva numa comunidade, perante um acontecimento traumático, mas é também, parece-nos, uma peça sobre a importância da perpetuação da memória em regime matricial, de mulher para mulher, de mãe para filha, como proteção de umas e outras. O Coro podia não ter género, podia ser uma massa de gente, de testemunhas da História, mas Tiago Rodrigues fá-lo um Coro de mulheres zangadas e não podemos ignorá-lo.

Este, porém, não é o fim da peça, que termina com uma variante adicionada posteriormente ao texto de Eurípidés. Há uma espécie de posfácio em que se conta que no momento da degolação de *Ifigénia* esta é salva pela deusa Diana e substituída no altar por um veado sacrificial. *Agamémnon* que na Cena 5 afirma “Os deuses são as histórias que contamos aos gregos para justificar o que, de outro modo, não compreenderiam. (...) Ou achas mesmo que, no momento em que *Ifigénia* morresse, se levantaria o vento?”, na última cena não tem problemas em acreditar nesta versão propagandística do salvamento da heroica *Ifigénia*, uma narrativa que o iliba da sua barbárie. Já Clitemnestra ecoa o cinismo da Cena 5, recusando a romantização do sacrifício da sua filha e denunciando os deuses/a religião como uma ferramenta propagandística do poder. É isto então que a impede de cumprir a promessa a *Ifigénia*, é isto que a faz juntar-se ao Coro das mulheres zangadas e lembrar *Ifigénia* para garantir que a sua memória não é deturpada e instrumentalizada para proveito político, levando

a mais guerras e mais sacrifícios de inocentes - «Como não ver nisto uma história destinada a consolar-nos. Os deuses não são também do exército do inevitável? Sim. Os deuses são as histórias que nos contam para que nos lembremos de outra maneira do que realmente aconteceu» (Cena 15).

9. Uma outra Ifigénia?

Por último, cremos que faz sentido revisitar, numa perspetiva comparativista, a encenação anterior da personagem de *Ifigénia* que passou pelo TNSJ. Ainda em novembro de 2022, Nuno Cardoso e Catherine Marnas encenaram *Para que os Ventos se Levantem: Uma Oresteia*, de Gurshad Shaheman, a partir da *Oresteia*, de Ésquilo - outra instância do projeto de internacionalização do Teatro Nacional. Nesta *Oresteia*, *Ifigénia* fala-nos já depois de morta, depois de todos os eventos de *Agamémnon*, *Coéforas* e *Euménides*. *Ifigénia* surge dirigindo-se à plateia como uma figura totalmente moderna, adaptando o seu discurso ao tempo presente. Diz-nos:

Nós estamos atentos e julgá-lo-emos por tudo isto. Como ousa? Como ousa embalar-nos de novo com contos fadas de eterno crescimento? A terra foge-nos debaixo dos pés e o senhor ainda está à espera de dançar? (...)

As crianças vindouras, atentas no seu limbo perinatal, não param de espiar e não perdoarão. Nós não vamos perdoar. Só nos deixastes ruínas. (...) E, cegos, deambulais num passado em decomposição jurando-nos que isto é o futuro. Não acredito em vós. Já não acreditamos em vós. Retiro-lhe o direito de decidir por mim, de decidir pelos meus e pelo nosso planeta. O vosso tempo acabou. Hoje assino o fim da vossa história, o fim da História tal como a escrevestes durante milénios com golpe de sabres e ribombar de canhões em nome da honra e da pátria.

Hoje, encontro-me diante vós cheia de esperança. Mas a minha esperança não é uma utopia, uma longínqua promessa do acaso e do destino. A minha esperança não é passiva. Nasceu da minha raiva e ganha raízes na minha vontade. Levantei-me e comigo levantou-se um novo vento. Um vento que ninguém poderá aplacar. Não ouvis o seu clamor? Não ouvis a tempestade que ruga e se avoluma? Essa tempestade vai varrer tudo o que encontrar pela frente, varrer as vossas pequenas transações e os vossos privilégios.

Temos, portanto, uma *Ifigénia* que não está já mais disposta a perdoar. O seu sacrifício para salvar a Grécia não deu os frutos prometidos, a guerra de Troia, anunciada na versão de Eurípides como necessária para proteger as mulheres gregas de serem atacadas pelos bárbaros⁷⁾, só levou a mais guerras e a mais vítimas. Daí que a *Ifigénia* que perdoa o pai, e que pede à mãe que faça o mesmo, já não mantém essa mesma vontade. Diz agora a todos os

⁷⁾"All Greece turns her eyes to me, to me only, great Greece In her might, for through me is the sailing of the fleet, through me the sack and overthrow of Troy. Because of me, never more will Barbarians wrong and ravish Greek women, drag them from happiness and their homes In Hellas." [Toda a Grécia vira os olhos para mim, apenas para mim, grande Grécia No seu poder, pois através de mim é a navegação da frota, através de mim o saco e o derrube de Tróia. Por minha causa, nunca mais os bárbaros enganarão e arrebatarão as mulheres gregas, arrastá-las-ão da felicidade e dos seus lares no inferno.] (1985, ll. 1375-1382)

homens que fizeram a guerra que as suas narrativas populistas e propagandísticas, disfarçando os seus próprios sonhos de grandeza e ambição, não mais serão cridos pelas novas gerações, cujos sacrifícios são necessários a esses planos. A falta de perdão de *Ifigénia*, no entanto, não apaga a sua capacidade para a esperança, essa esperança que descreve como não-passiva, nascida da sua raiva, enraizada na sua vontade. *Ifigénia* conserva a mesma vontade de contribuir para o florescer da sua comunidade, o mesmodesejo construtivo, somente agora reclama para si e para os seus (Jovens? Mulheres? Sujeitos marginalizados?) o direito de decidir as medidas para esse efeito. O vento é agora metáfora não para a guerra, mas para a mudança de ares, a mudança de sistema, de gerações. Esta *Ifigénia*, que enterra o populista cujo discurso interrompe com o seu, e fala de cima do seu caixão, como que dum púlpito, encenando um discurso numa manifestação (Pelo clima? Pelos direitos das mulheres? Pelo fim da(s) guerra(s)? Por tudo isso?) é já a resposta do teatro em 2022, e não em 2015, à necessidade social de uma adaptação de *Ifigénia*.

Referências Bibliográficas

- Bussemaker, Jet & Voet, Rian (1998). *Citizenship and gender: Theoretical approaches and historical legacies*. *Critical Social Policy*, 18(56), 277-307.
- Conover, Pamela Johnston & Sapiro, Virginia (1993). Gender, feminist consciousness, and war. *American Journal of Political Science*, 37(4), 1079-1099.
- Eurypides. (1958). *Iphigenia in Aulis* (Charles R. Walker, Trad.).
- Fialho, Maria do Céu (2019). Tiago Rodrigues: esquecimento e resgate. *Ifigénia, Agamémnon, Electra* ou o poder do mito em cena. *Ágora. Estudos Clássicos Em Debate*, 21.
- Gossweiler, Robert S. & Slevin, Kathleen F. (1995). The Importance of gender in the assessment of historical knowledge. *Research in Higher Education*, 36(2), 155-175.
- Guerra, Paula (2020). Elogio da improbabilidade do património. In Gerciane Oliveira & Karla Vieira (Eds.). *Patrimônio, povos do campo e memórias: diálogos com a cultura, a arte e a educação* (pp. 47-66). Mossoró: EdUFERSA.
- Guerra, Paula (2022). Can Music Save Lives? The Experience of COVID-19 and the Impact on Music-making on young people in their home environment. In Michelle Crosby & Julianna Faludi (Eds.). *Whole person promotion, women, and the post pandemic era: Impact and future outlooks* (pp. 142-154). Hershey: IGI Global.
- Shaheman, Gurshad (2022). *Guião Para que os ventos se levantem: uma Oresteia*. Porto: Teatro Nacional de São João. Referência não publicada.
- Halbwachs, Maurice (1992). *On collective memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Masson, Francis (2017, 4 novembro). Entretien avec Georges Mink, sociologue de la mémoire. *Nouvelle Europe*. <http://www.nouvelle-europe.eu/node/1994>
- Mink, Georges (2008). Between reconciliation and the reactivation of past conflicts in Europe: Rethinking social memory paradigms. *Czech Sociological Review*, 44(3), 469-490.
- Rodrigues, Tiago (2015). *Ifigénia, Agamémnon, Electra*. Lisboa: TNDMII & Bicho-do-Mato.
- Teatro Nacional de São João (2023). *Manual de programação do Finisterra, Festival de Teatro*. Porto: Teatro Nacional de São João.
- Tudela de Azevedo, Eunice (2017). *Ifigénia, uma tragédia? Sinais de Cena II*. Lisboa: Orfeu Negro.

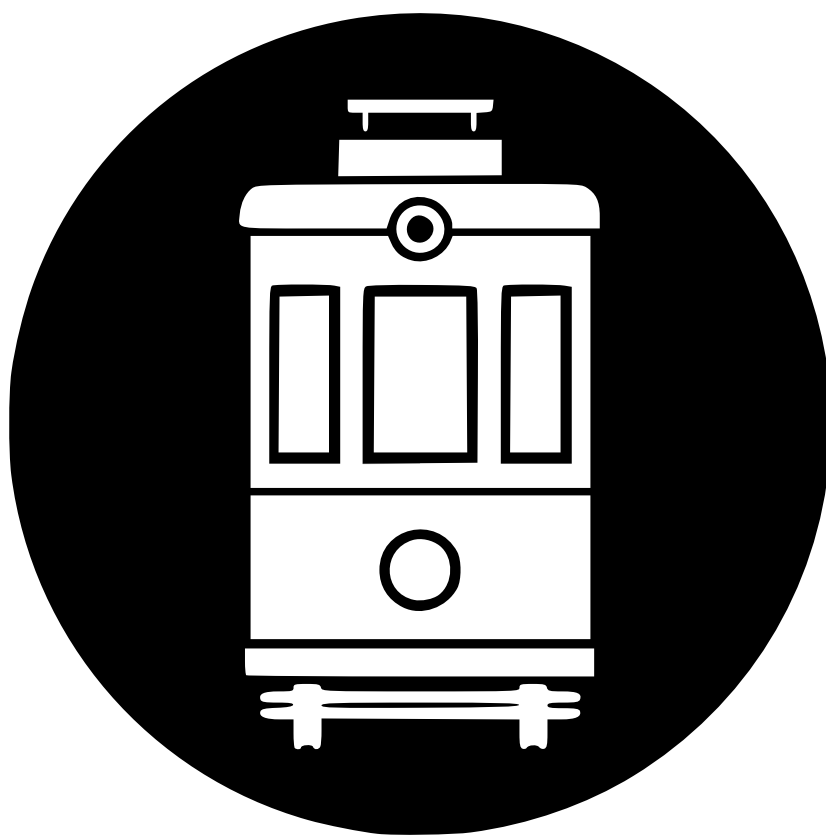
Ana Cunha. Mestre em Linguística e Licenciada em Línguas, Literaturas e Culturas pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Colaboradora do Coletivo Feminista de Letras e membro fundador do Núcleo de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Os interesses de Ana incluem os estudos feministas e masculinistas, os movimentos sociais e as suas expressões em plataformas virtuais, o teatro e a política. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica Edgar Cardoso s / n, 4150-564 Porto, Portugal. Email: arfckp@gmail.com. ORCID: 0009-0009-7047-4125.

Receção: 10-02-2023

Aprovação: 20-02-2023

Citação:

Cunha, Ana (2023). Políticas de memória em Ifigénia de Tiago Rodrigues, por Anne Théron. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(1), pp. 72-91. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav6n1a5



RAP E MÚSICA DE INTERVENÇÃO: REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO RAP EM PORTUGAL

RAP AND INTERVENTION SONGS : SOCIAL VIEWS OF RAP IN PORTUGAL

LE RAP ET LA MUSIQUE D'INTERVENTION : REPRÉSENTATIONS SOCIALES DU RAP AU PORTUGAL

RAP E MÚSICA DE INTERVENCIÓN: REPRESENTACIONES SOCIALES DEL RAP EN PORTUGAL

Miguel Vidal

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal

RESUMO: Este artigo procura abordar o *rap* português na sua dimensão mais interventiva. Desenvolve-se assim a busca pela compreensão de como esta dimensão tão inerente ao desenvolvimento do *rap* no contexto norte americano é aplicada e entendida, tendo em conta as especificidades do contexto português. Partindo da análise documental de artigos de dois dos jornais de referência portugueses, desenvolve-se a imagem da forma como os públicos interagem com a dimensão interventiva do *rap* e a forma como a interpretam. Procurando sempre compreender-se se esta parece ser influenciada principalmente pela própria história interventiva e reivindicativa do *rap* (e é vista como tal), ou se parece seguir o legado da “tradicional” música de intervenção portuguesa do pós 25 de abril.

Palavras-Chave: *rap* português; música de intervenção; sociologia da música.

ABSTRACT: This article seeks to approach Portuguese rap in its most interventional dimension. It seeks to understand of how this dimension so inherent to the development of rap in the North American context is applied and understood, taking into account the specificities of the Portuguese context. Starting with the documental analysis of articles from two of the most notable Portuguese newspapers, the picture of how the audiences interact with the interventive dimension of rap and the way they interpret it is developed. Always trying to understand if it seems to be influenced mainly by rap's own interventive and reivindicative history (and if it is seen as such), or if it seems to follow the legacy of the "traditional" Portuguese intervention music of the post April 25th period.

Keywords: Portuguese *rap*; intervention music; sociology of music.

RÉSUMÉ: Cet article cherche à aborder le rap portugais dans sa dimension la plus interventionniste. Il développe la recherche de la compréhension de la manière dont cette dimension si inhérente au développement du rap dans le contexte nord-américain est appliquée et comprise, en tenant compte des spécificités du contexte portugais. En partant de l'analyse documentaire d'articles de deux des journaux portugais de référence, on développe l'image de la manière dont le public réagit à la dimension interventionniste du rap et la façon dont il l'interprète. Nous essayons toujours de comprendre si cela semble être principalement influencé par la propre histoire d'intervention et de revendication du rap (et est considéré comme tel), ou si cela semble suivre l'héritage de la musique d'intervention portugaise "traditionnelle" de l'après 25 avril.

Mots clés: rap portugais; musique d'intervention ; sociologie de la musique.

RESUMEN: Este artículo pretende abordar el rap portugués en su dimensión más intervencionista. Desarrolla la búsqueda de la comprensión de cómo se aplica y se entiende esta dimensión tan inherente al desarrollo del rap en el contexto norteamericano, teniendo en cuenta las especificidades del contexto portugués. A partir del análisis documental de artículos de dos de los periódicos portugueses de referencia, se desarrolla la imagen del modo en que el público interactúa con la dimensión intervencionista del rap y la forma en que lo interpreta. Siempre tratando de entender si esto parece estar principalmente influenciado por la propia historia intervencionista y reivindicativa del rap (y es comprendido como tal), o si parece seguir el legado de la música intervencionista portuguesa "tradicional" del período posterior al 25 de abril.

Palabras - clave: rap portugués; música de intervención; sociología de la música.

1. Introdução

O presente artigo procura realizar uma abordagem teórico-empírica de uma temática de relevância central na sociologia da música. A temática escolhida foi o estudo do *rap* enquanto género musical de intervenção. A particularidade deste texto encontra-se na abordagem das representações sociais, em Portugal, sobre o *rap* português, procurando compreender-se de que forma este é interpretado. Assim, este artigo procura desenvolver dois pontos. Em primeiro lugar, realizar uma contextualização histórica da importância da música de intervenção e do surgimento do *rap* em Portugal. Em segundo lugar, e com maior destaque, realiza-se uma análise das perceções sociais sobre o *rap* em Portugal. Em particular procura-se compreender se existe uma forma de interpretação particular do *rap* em Portugal, nomeadamente pelo contexto nacional da importância da canção de protesto (Corte-Real, 1996) no pós 25 de abril.

Para cumprir com este objetivo será realizada a análise documental de seis artigos de jornal procurando perceber se existe uma visão generalizada do *rap* como forma de ativismo. Ou seja, como forma de ação política com sentido de mudança e de reivindicação (Guerra, 2019b), e ao mesmo tempo como forma de expressão artística, sem que um destes aspetos se sobreponha ao outro (Danko, 2018). Os dois jornais selecionados para a abordagem são o *Público* e o *Diário de Notícias*, dois dos jornais com mais peso em Portugal. Os artigos serão referentes a dois *rappers* com alguma relevância no panorama musical interventivo português, Chullage e Valete, sendo que todos os artigos são referentes aos últimos dez

anos (período que se procura abordar). Neste sentido, serão recuperadas abordagens à mesma temática de vários autores, com particular foco em Paula Guerra, nome essencial da sociologia da música em Portugal, e ao livro de Teresa Fradique: “Fixar o movimento – Representações da Música *rap* em Portugal”, cujo capítulo, embora não o único referido, sobre as representações mediáticas do *rap* em Portugal (Fradique, 2003) servirá de contraste às representações analisadas neste artigo vinte anos depois.

Desta forma, nas seguintes secções iremos começar por abordar a problemática teórica, justificando a sua pertinência e apresentado os objetivos da investigação. Seguidamente, realiza-se a explicação da abordagem metodológica, explicando a amostra e a técnica de investigação. Realiza-se também o enquadramento teórico da abordagem, bem como se expõe alguma da contextualização histórica da temática em Portugal. Por fim, realiza-se uma discussão em torno daqueles que foram os resultados obtidos pela análise.

2. Problemática

Esta secção procura definir alguns aspetos centrais da abordagem a ser realizada. Em primeiro lugar, procura defender a escolha do tema, justificando a sua pertinência. Seguidamente, pretende-se, nesta secção, explicitar melhor o tema e definir aqueles que são os objetivos específicos do trabalho. Por fim, e relacionado com a definição de objetivos, vamos apresentar aquela que é a questão de partida do artigo, de forma a orientar o resto do mesmo, particularmente a análise de dados. Antes de passar para a análise da justificação do tema deve ser realizada, aqui, uma breve reflexão sobre o uso do termo *rap*. Este está intrinsecamente ligado com o de *hip-hop*, no entanto, compreende-se que estes acabam por se referir a dois aspetos ligeiramente diferentes. No entanto, para a realização deste trabalho ambos os termos serão utilizados para descrever a ideia geral do género musical de origem negra e americana, não sendo realizada nenhuma distinção entre os dois, como, aliás, é comum pelos públicos musicais em Portugal. A escolha do tema foi informada pelo objetivo de realizar uma análise que se enquadrasse dentro da sociologia da música, mas que não se prendesse por uma análise musical, nem uma análise direcionada apenas para os artistas. Procura-se valorizar as perspetivas do *Público*, por oposição às da produção ou da mediação. Assim, realizou-se a definição de um tema que procura desenvolver tanto a questão das capacidades interventivas da música, como do contexto histórico e musical português.

O *rap* aparece atualmente como um dos principais meios de resistência e de denúncia a nível mundial, como tal, a escolha deste estilo musical como foco de análise (não esquecendo a prevalência atual do mesmo em Portugal) foi natural. Da mesma forma, a escolha de análise do Chullage e do Valete justifica-se pela posição destes enquanto líderes do movimento interventivo do *rap* em Portugal, os quais têm também alguma fama, sendo mais fácil encontrar informações e dados sobre os mesmos. Ambos os *rappers* são do distrito de Setúbal, estando inseridos, como tal, dentro da cena cultural da margem sul (Fradique, 2003) onde se desenvolveu o *rap* em Portugal. Ambos chegaram a pertencer a uma primeira geração de *rappers* portugueses, sendo que começaram os dois a sua atividade em 1997, inicialmente com projetos coletivos e acabando por se afirmar a solo.

A escolha da análise, não dos músicos e da música diretamente, mas sim das percepções sobre a mesma, prende-se pela procura de uma compreensão mais profunda da forma como a música de intervenção é compreendida do ponto de vista dos públicos. Existe uma extensa literatura sobre o impacto e as características das cenas musicas e subculturas, bem como sobre as suas características. No entanto, a abordagem à forma como os públicos (no geral) raciocinam e veem estas não é tão numerosa.

O particular contexto histórico-cultural português (que será desenvolvido na secção relativa ao enquadramento) torna esta abordagem ainda mais interessante e relevante. Tendo em conta a imensa relevância cultural, e política, que teve a música de intervenção em Portugal (antes e após o 25 de abril [Corte-Real, 1996]) será interessante compreender de que forma são interpretadas as formas atuais de ativismo musical. Reconhecendo-se então a enorme importância dos media na criação de percepções e construção de narrativas sobre os movimentos sociais, o *rap* neste caso, (Fradique, 2003) justifica-se a abordagem destas percepções pela análise da atual (casos dos últimos dez anos) cobertura mediática aos *rappers*.

Assim, a escolha do tema a trabalhar acaba por se justificar em três pilares. Em primeiro lugar, a relevância do *rap* enquanto estilo musical interventivo e de resistência, adequando-se assim às temáticas da disciplina. Em segundo lugar, temos o particular contexto histórico português de enorme relevância, relativamente recente, da música de intervenção, e do seu legado, enquanto movimento social e político com implicações notáveis. Por fim, temos a realização de uma abordagem centrada nas posições do *Público* perante a música de intervenção, uma abordagem a qual é menos comum, mas que merece também atenção. Particularmente na análise da construção das percepções sobre os *rappers* num contexto de proliferação das novas tecnologias de informação e comunicação (Simões & Campos, 2017) e de novas formas de perceber o artista (Heinich, 2005).

Quais são, então, os principais objetivos deste trabalho? Estes prendem-se pela compreensão da posição dos portugueses perante a música de intervenção, como é que ela é vista, como é que é interpretada, é legitimada ou considerada apenas uma força secundária, parece ser algo das massas, ou é vista como algo das elites artísticas?

Embora estas sejam questões pertinentes, as mesmas não são as melhores para orientar a realização de um trabalho. Como tal, foi desenvolvido o seguinte objetivo principal: compreender a posição do *Público* musical português acerca do *rap* enquanto música de intervenção. Dentro deste objetivo, pretende-se averiguar um conjunto de aspetos. Em primeiro lugar procura-se compreender se existe legitimação do estilo musical e da sua capacidade de protesto. Ao mesmo tempo, procura-se compreender as influências da dimensão interventiva do *rap*, enquanto se pretende abordar a forma como são vistos os artistas enquanto atores sociais. Para além disto, procura-se compreender quais são as temáticas de intervenção no contexto nacional do *rap*. Por fim, este artigo tem como objetivo a compreender se se mantêm um conjunto de mitos e percepções erradas sobre o *rap* e os seus participantes (Fradique, 2003; Simões, 2013; Guerra, 2017).

Compreende-se assim, aqueles que são os aspetos principais a serem desenvolvidos, com particular destaque à questão da legitimação do estilo e das influências da dimensão interventiva. Procura-se aqui compreender se o *rap* português é visto como um herdeiro da canção de protesto negra e norte americana, ou se é uma continuação do legado da música de intervenção em Portugal, ou até uma combinação destas duas influências. Assim, para

ajudar a construção do artigo e para dar seguimento lógico às suas considerações foram construídas duas perguntas de partida às quais se procura responder. A primeira é: de que forma interpretam as pessoas o *rap* enquanto música de intervenção em Portugal? Enquanto a segunda se expressa da seguinte forma: quais são as características que são atribuídas ao *rap* e como são vistas as suas influências?

3. Metodologia

Este artigo é de cariz teórico-empírico. Como tal, embora seja em grande parte um exercício reflexivo e de análise de bibliografia, tem também uma componente central que é a de investigação empírica. Pelas características do que se procura abordar foi escolhida a utilização do método qualitativo de acordo com uma perspetiva construtivista (Creswell, 2014). Assim, esta escolha prende-se por dois aspetos. Em primeiro lugar, para a realização deste trabalho não seria ideal a abordagem a uma amostra de grande dimensão, necessária para a realização de uma verdadeira abordagem quantitativa. Pois ao querer-se procurar uma abordagem das representações sociais, seria mais indicado a utilização de um método intensivo, por oposição a um extensivo (Guerra, 2006). Neste sentido, é importante realçar (em segundo lugar) o facto de não se querer realizar uma abordagem que defina as posições gerais do *Público* português, mas sim compreender os principais aspetos destas representações, analisando-as à luz da realidade portuguesa e das características dos estilos alvos das mesmas.

A técnica escolhida para a realização desta abordagem é a análise documental. Os documentos a serem analisados serão artigos de jornal referentes aos dois artistas musicais que já referi anteriormente. A escolha destes artistas já foi justificada na secção anterior, mas devo aqui justificar a escolha dos jornais dos quais foram retirados os artigos. Cinco dos artigos analisados pertencem ao *Público*, e um pertence ao *Diário de Notícias*, sendo que alguns dos artigos do *Público* são do seu suplemento cultural Ípsilon. Estes dois jornais foram escolhidos por serem as duas grandes referências dos media impressos em Portugal.

Desta forma, realiza-se uma análise categorial de forma a conseguir organizar os elementos do discurso das representações mediáticas (Guerra, 2006). Assim, procura-se analisar os artigos com base em cinco aspetos distintos, abordando sempre, claro, a representação social de cada um destes aspetos. Em primeiro lugar, o *rap* enquanto estilo musical, pretendendo-se abordar até que ponto é que o *rap* é legitimado enquanto arte e enquanto forma de intervenção. Ao mesmo tempo a visão do artista, ou seja, a forma como é vista a ação do mesmo, se tem ou não um impacto positivo. Em terceiro lugar a dimensão interventiva, abordando-se as principais realidades sociais sobre as quais a intervenção incide. Os mitos e representações erradas do *rap* (Fradique, 2003; Simões, 2013; Guerra, 2017), os quais vão ser explorados na próxima secção. Por fim, *rap* no contexto atual, procurando compreender até que ponto é que a própria criação musical se adequa ao contexto nacional e internacional.

4. Eixos teóricos

Nesta secção procura-se realizar uma abordagem teórica que contextualize tanto o *rap* como a música de intervenção em Portugal, compreendendo as suas origens e evolução. Ao mesmo tempo, esta secção inclui também o enquadramento teórico do artigo, abordando-se as questões da teoria científica à volta do *rap* e da música de intervenção. Embora estes sejam dois aspetos diferentes a desenvolver, estes não podem ser verdadeiramente separados, visto que não se pode compreender as questões teóricas sem um contexto histórico,

nem se pode verdadeiramente compreender a realidade social histórica sem qualquer referente teórico. Assim, estes dois pontos terão alguma sobreposição. Começamos por abordar o conceito de música de intervenção, compreendendo as suas características. Em primeiro lugar, para realizar esta abordagem, deve ser definido o conceito de música de intervenção. Sérgio Ribeiro (2021: 55) define-o da seguinte forma: “A música de intervenção é um movimento de mudança social, cultural e política, com o objetivo de provocar nas pessoas uma certa reflexão e/ou ação”. Ou seja, a música de intervenção define-se pela sua tentativa de mudar certos aspetos da realidade social. Assim, esta é uma atividade interventiva e de resistência.

Deve-se compreender, assim, a capacidade verdadeira de mudança que esta tipologia de música tem. Embora não sejam sempre bem-sucedidas, as músicas de protesto não deixam de ser um meio para a mudança social. Não apenas uma expressão passiva de descontentamento, mas uma força social de relevância:

Assim, as músicas e os textos produzem um discurso sobre a realidade social, que os prefiguram como criações artísticas, produzindo significados socialmente relevantes e não meras reflexões (espelhos) da dinâmica da sociedade em que são produzidos [...] A música de protesto e de crise assumem o papel de produtores de denúncia e protesto, e criadores dos seus próprios temas, provocando e mudando a vida social, devido à sua própria percepção da realidade social (Guerra *et. al.*, 2019: 8, tradução nossa).

A arte, e particularmente a música, não pode ser analisada assim, apenas como sendo um espelho da realidade social, mas sim como uma forma de ação social particular. Particularmente em tempos de crise, a música de intervenção é uma ferramenta usada no combate social e político a qual, muitas vezes, se procura controlar ou censurar: “Estes são particularmente relevantes em tempos de crise como Randall (2018: ix) afirma cada autoridade dominante dentro de um estado-nação procurou ‘suprimir a música’ (Guerra, *et. al.*, 2019a: 6, tradução nossa). A música de intervenção é marcadamente jovem, sendo que é usada principalmente pelos mesmos como forma de conquistar alterações socioculturais. No entanto, embora universal, deve compreender-se que esta tipologia de música se adapta aos contextos nacionais, seja pela criação de letras que refiram a realidade nacional, seja mesmo pela utilização dos estilos musicais nacionais e locais como veículos para a ação (como aconteceu em Portugal) (Guerra *et. al.*, 2019). No entanto, não se pode pensar na música de intervenção apenas do ponto de vista da denúncia e da revolta. Isso seria minimizar todo o conceito da intervenção apenas ao ato de estar contra a realidade social, ignorando todo o seu lado construtivo (embora se possa argumentar que a revolta e a denúncia são, da sua forma, construtivas), nomeadamente a capacidade pedagógica da música, que se encontra, atualmente, principalmente na música *rap* (Guerra, 2020).

Começamos com esta citação: “Em Portugal, a música de intervenção, ou canção de protesto, definiu-se numa estreita relação com a oposição ao regime fascista do Estado Novo” (Ribeiro, 2021: 55). Não se pode deixar de lado a existência de músicas com o objetivo político e interventivo em Portugal muito antes do tempo acima referido, o próprio hino nacional começa por ser uma canção de protesto contra a aceitação de Portugal do último inglês durante a questão do mapa cor-de-rosa. No entanto, para os propósitos deste trabalho, é a partir deste ponto que vamos analisar a música de intervenção em Portugal.

O próprio contexto de opressão que se vivia em Portugal é um fator central no desenvolvimento e proliferação da música de intervenção em Portugal, no entanto, o crescimento desta deve também ser compreendido à luz do contexto global. Durante os anos 60, particularmente com a guerra do Vietname e com o movimento dos direitos civis, desenvolve-se nos Estados Unidos uma contracultura, a qual passou a usar a música como uma das principais formas de intervenção. Sendo os Estados Unidos o país hegemónico do ocidente, não é, então, surpreendente que esta contracultura tenha influenciado muitos dos restantes países considerados ocidentais: “Esta expressão musical, política e social fez-se sentir na América Latina com a *nueva canción* e a *nueva trova*, no Brasil com o tropicalismo, em Espanha com as *voces libres* e em França com a *nouvelle chanson*” (Ribeiro, 2021: 55).

Logo, a música de intervenção popularizou-se em Portugal durante as décadas de 1960 e de 1970 (Ribeiro, 2021). Inicialmente, esta ‘canção de intervenção’ existia principalmente dentro dos estilos musicais tradicionais portugueses, pense-se em Zeca Afonso, constituindo-se de “cantose música de resistência subordinados à rígida censura oficial do regime” (Corte-Real, 1997: 144) daí o uso da expressão canção de intervenção. Até ao início dos anos oitenta, a ‘canção de intervenção’ continuava a ter um grande peso no universo musical interventivo português, marcada pela existência de grupos de intervenção (Corte-Real, 1997) como o GAC¹). No entanto, após a revolução de 25 de abril, a música de intervenção começou a diversificar-se. Inicialmente começou por ser influenciada apenas pelo rock n’ roll americano, abordando temas como “autoritarismo, opressão, racismo, crise económica e sexualidade” (Ribeiro, 2021: 56). A partir de finais do século XX o número de estilos em que a música de intervenção se encontrava aumentou significativamente.

É interessante verificar as aproximações que existem entre o *rap* e a ‘canção de intervenção’. Do ponto de vista estilístico são ambos géneros musicais que se focam na mensagem que querem passar, sendo a voz o principal instrumento, ao mesmo tempo que o acompanhamento musical tende a ser (com as devidas diferenças estilísticas) relativamente simples, dando prioridade à voz e à mensagem (Corte-Real, 1997; Fradique, 2003). Neste sentido, até se pode pensar que o *rap* vem ocupar o lugar que a ‘canção de intervenção’ começa a perder a partir dos anos 80. No entanto, embora o *rap* seja um género musical de enorme importância na panorama interventivo português, é de notar que as temáticas mais prevalentes na música de intervenção em Portugal afastam-se das mais revolucionárias (de apelo direto à ação revolucionária socialista), encontrando-se agora mais a temática de crítica ao sistema (Guerra, 2019a), por oposição ao que era mais comum na ‘canção de intervenção’.

Antes de passar a abordar a história do *rap* enquanto música de intervenção, quero apenas deixar uma breve referência à posição de Portugal enquanto país semiperiférico. Tal como refere Guerra (2017), os países semiperiféricos estão numa posição especial de luta contra a tendência neoliberal. Embora esta lógica seja referida no sentido do trabalho interventivo da sociologia, penso que se pode (e deve) aplicar também a outro tipo de protestos e intervenção social, nomeadamente o musical. Portugal, enquanto país semiperiférico, sofre de pressões diferentes dos países no centro do sistema capitalista mundial e, enquanto, por um lado, isso influencia as nossas tendências políticas (note-se a eleição da geringonça²) numa

¹ Grupo de Ação Cultural – Vozes Em Luta

² Geringonça refere-se a um governo de minoria do PS em Portugal o qual alcançou o poder em novembro de 2015. Embora sendo um partido minoritário (e com uma expressão no parlamento menor do que a coligação PSD/CDS) com o apoio do PCP e do BE no parlamento o PS conseguiu formar governo com António Costa como primeiro ministro.

altura em que outros países semiperiféricos também elegeram governos de esquerda, como a Grécia), por outro lado, isso reflete-se também nas produções culturais de um país.

Passando para a análise do *rap* em si, este nasceu nos Estados Unidos, durante a década de 70 (Simões, 2013; Simões & Campos, 2017). Inicialmente o *rap* aborda principalmente questões em volta do racismo e das condições de vivência nos bairros sociais negros norte americanos: “Travava-se uma luta contra a pobreza, a violência, o racismo, o tráfico de drogas e a carência de acesso a bens e serviços – problemas que afetavam milhares de pessoas residentes nos guetos norte-americanos” (Ribeiro, 2021: 59). O contexto vivido na América negra durante esta década é um de discriminação, pobreza e violência. O isolamento sistemático dos negros deixados a viver em guetos nas zonas periféricas levou ao desenvolvimento de gangues e à proliferação das drogas. Neste sentido, o *hip-hop* surge como uma forma de procura, por um lado, de luta contra esta injustiça, mas também como uma forma de integração social e uma tentativa de escapar à sua realidade social:

Num contexto de grande desigualdade, os indivíduos marginalizados residentes nas periferias aspiravam uma maior participação social, política e cultural, assim como uma melhoria da sua deplorável condição financeira. Neste sentido, o *hip-hop* surgiu como ferramenta capaz de suprir essas necessidades (...) A cultura é um direito social básico, e é também um espaço de conflito, resistência e negociação, determinado pelas estruturas de poder e divisões de classe. Neste sentido, o *hip-hop* destaca-se como prática interventiva na procura por direito cultural, justiça e equidade social (Ribeiro, 2021: 59-60).

Portanto, o *rap* parece ter três aspetos centrais. Em primeiro lugar temos o mais óbvio, o seu lado reivindicativo e de protesto (dentro de uma lógica de resistência). Por outro lado, não podemos esquecer o seu lado educativo, muito importante para esta forma específica de canção de protesto (Guerra, 2020; Ribeiro, 2021). Por fim, não se pode esquecer também a função do *rap* como uma estratégia de sobrevivência empregue pelas comunidades mais oprimidas, particularmente, no caso americano e no caso português também, a comunidade negra (embora não exclusivamente). O *hip-hop* tem a sua origem em Portugal em meados da década de 80, tendo o seu berço na margem sul (Ribeiro, 2021). O *rap* em Portugal é fortemente influenciado pelo norte americano, particularmente ao nível dos tópicos. Mantêm-se as preocupações levantadas, bem como as capacidades interventivas e de criação de uma comunidade:

Encontramos várias referências ao espaço, nomeadamente ao bairro, à rua e à cidade. Os bairros (desfavorecidos) possuem uma dupla simbologia. Primeiro, são o símbolo da sua exclusão e das suas condições de vida: são o padrão de vida que atiram à face da sociedade que os discrimina. Segundo, e paradoxalmente, são também reconvertidos como espaços agregadores das suas identidades e de um sentimento ontológico de pertença (Guerra, 2020: 435).

O *rap* apresenta em Portugal a possibilidade de os grupos oprimidos minoritários, particularmente os jovens, se politizarem e de desenvolvimento da sua participação cultural e social (Guerra, 2020; Ribeiro, 2021). Da mesma forma, não se pode esquecer a questão étnica que, embora não signifique que apenas negros possam fazer ou façam *rap*, se mantém muito relevante em Portugal (Guerra, 2020). O *rap* português passa a ter maior expressão e capacidade interventiva a partir da viragem do século. Desenvolvendo, lado a lado, esta mesma capacidade e a sua sonoridade musical (Ribeiro, 2021). Desenvolvem-se então, em Portugal, certos mitos, estereótipos sobre o *rap*, os quais não representam a realidade. Estes estereótipos são os seguintes (Guerra, 2017: 9):

1. Os rappers são todos homens / o hiphop é um meio misógino.
2. Os rappers são quase todos negros / o hiphop é um meio marginal.
3. Os rappers são todos dos bairros sociais / o hiphop é suburbano.
4. Os rappers são todos semi ignorantes e falam mal português.
5. Os rappers são materialistas, vaidosos e gostam de ostentar.
6. O rap é lírica e musicalmente desinteressante e muito repetitivo.
7. Só há um estilo de rap com valor: o chamado “rap de intervenção”, a crítica social.

Estes são os mitos que Capicua, uma *raper* portuguesa, identificou e dos quais foi alvo ao longo da sua carreira. Destaca-se assim a crença de que este é um estilo dominado pelo sexo masculino, negro e dos marginalizados. Sendo que os *rappers* são vistos ao mesmo tempo como ignorantes e como dos bairros sociais. Por outro lado, temos também a representação do *rap* enquanto um estilo musical sem valor, e cujos autores não têm qualidade, seja a nível musical seja a nível lírico (são vistos como materialistas e vaidosos), isto, claro, exceção o *rap* de intervenção. Desvalorizam-se, assim, quaisquer formas de *rap* que não as de teor mais político, esquecendo-se da importância da dimensão interventiva do *rap*, não a nível político, mas de integração das comunidades, seja no seu valor pedagógico, seja no embutimento de capital social nas comunidades ostracizadas. Estes mitos são um dos aspetos que se procuram analisar mais aprofundadamente na próxima secção.

A percepção do *rap* como negro e masculino não é algo de novo, no entanto. Ao longo da história do estilo musical, é construída esta percepção que desvaloriza as contribuições femininas para *rap* (Simões, 2013), enquanto procura legitimá-lo como um estilo de protesto negro. No entanto, essas percepções não nascem da própria comunidade em si, mas sim das representações mediáticas a que a comunidade é sujeita (Fradique, 2003). Os gangues e a etnia são algo constantemente levantado no início da cobertura mediática do *rap* em Portugal (Fradique, 2003), mantendo a conceptualização de um estilo musical de *gueto*. Embora seja importante a contextualização de um artista no seu meio e a compreensão de que a arte não pode ser produzida num vácuo (Inglis, 2005), a cobertura mediática não tem essa contextualização como objetivo. Pelo contrário, as condições materiais da produção de notícias, enquanto produto, levam, muitas vezes, ao sensacionalismo, focando-se em aspetos como a violência (Fradique, 2003), por oposição a outras vertentes da intervenção. Assim, essa mediatização e comercialização do *rap* leva à desvalorização das experiências que não se enquadram na narrativa construída sobre o que é o *rap* (Fradique, 2003; Simões, 2013).

É de notar que algumas destas percepções nem estavam presentes na origem do *rap* em Portugal, sendo que para a pertença à comunidade ‘exigia-se’ na vivência de bairro, mas não na etnia negra (Fradique, 2003). De forma semelhante, o próprio materialismo atribuído aos *rappers* começa como uma forma de afirmação social por parte dos mesmos, não sendo, assim, algo inerente ao estilo musical (Fradique, 2003).

5. Representações sociais do rap

Começamos, então, pela análise das representações do *rap* enquanto estilo musical. O primeiro aspeto que quero destacar é o da visão do *rap* como uma forma de intervenção, como um movimento social particular o qual nasce na revolta contra o neoliberalismo. É interessante, assim, ver num artigo de jornal refletida a realidade da posição particular de luta contra o neoliberalismo, ocupada tanto pelos países semiperiféricos como pelas expressões musicais e culturais dos grupos oprimidos:

Esta situação, de fim do Estado Social, de flexibilização total do mercado de trabalho que transforma as pessoas em coisas descartáveis, tudo isto tem muito tempo. Nos EUA vem do tempo do Reagan, que criou cerca de 70% de desemprego na comunidade negra. Existiu em Londres com a Thatcher. Já tinha chegado à Argentina e à Jamaica, mas na Europa, com a nossa tradição humanista, demorou mais tempo. É uma revolução silenciosa: vais perdendo este e aquele direito e quando dás por ela já está, estamos nisto” (Chullagein Bonifácio, 2022: s/p).

Deixa, no entanto, de ser tão surpreendente esta tomada de posição pelo artista quando se aprende que este é licenciado em sociologia, sendo assim formado nas questões das problemáticas do real social, mas mais sobre isso num próximo tópico. Ao mesmo tempo, é de notar a menção do desemprego na comunidade negra, continuando a permitir a construção da narrativa de o *rap* ser um estilo de intervenção negro. O segundo ponto que deve ser levantado quando ao *rap* é o das suas influências. Este foi um dos aspetos que despoletaram a escolha deste tema, procurando-se compreender de que forma a intervenção do *rap* era influenciada pela tradição nacional da música de intervenção revolucionária.

O que se encontrou, no entanto, é que não parece haver uma perceção de continuidade entre estes dois estilos de música interventiva. Não quer isto dizer que os temas sejam necessariamente diferentes, nem que os artistas de *rap* português atual não tenham como referências artistas como José Mário Branco, Sérgio Godinho ou Zeca Afonso, mas a verdade é que não foi encontrada, nos artigos de jornal analisados, essa perceção. Para além disso, mesmo fora das influências musicais de *rap*, não se encontra nenhuma menção da música tradicional portuguesa, por oposição à ‘canção de intervenção’ (Corte-Real, 1997).

Assim, aquilo que é visto como maior influência do *rap* português atualmente parece ser a realidade norte americana, o que não é surpreendente tendo em conta que essa é a origem do género musical. Esta tendência encontrou-se tanto no caso de Valete como no caso de Chullage:

Os frutos estranhos guiam-nos a StrangeFruit, a canção de BillieHoliday sobre o fruto morto, ensanguentado, dependurado nas árvores do sul dos Estados Unidos, corpos negros linchados pela turba sanguinária branca na América das primeiras décadas do século passado (Lopes, 2019) - Referente a Chullage.

“Quantos George Floyds já tivemos em Portugal?” (Valete in Nogueira, 2020: s/p).

A influência revolucionária, ou do 25 de abril, nunca é referida em nenhum artigo, embora ambos os artistas sejam conhecidos por terem posições políticas de esquerda, o demonstrarem em algumas das suas músicas e até realizarem algo próximo do apelo à revolução:

“Opening fire
Por mais que nos oprimam
Nós vamos continuar a lutar pelo pão
Vamos continuar a pôr vinis em rotação
Vamos continuar a dançar pelo chão
E a pintar paredes porque essa é a nossa cultura
É hiphopnigga”
(Chullage, Rapresálias, 2001)

“Farto disto tudo
Farto de tar desempregado,
De nada serve a estes canudos
Quando a trabalho, são sempre temporários
Humilhantes, precários os salários
União europeia a colapsar
Portugal a mergulhar nestes dias funerários”
(Valete, Meu País, 2012)

Nota-se aqui que, embora exista uma aproximação do apelo à revolução, e a perspectiva ser claramente de esquerda, algo reconhecido nos artigos de jornal, as músicas acabam por ter uma forma de protesto diferente daquela da ‘canção de intervenção’, aproximando-se mais dos restantes estilos e tendências de música de intervenção e protesto em Portugal (Guerra, 2019a).

O último ponto referente à visão do *rap* é o do reconhecimento, no caso de um dos artigos referentes a Chullage, da dimensão interventiva e pedagógica do *rap* (Guerra, 2020). Sendo um dos artigos centrado sobre essa mesma temática, intitulando-se: “Na Bela Vista, os jovens aventuram-se na música com a ajuda de Chullage” (Lusa, 2020: s/p). É de notar que esta perspectiva interventiva e pedagógica era algo central à canção de intervenção (Corte-Real, 1997).

Passando agora para a dimensão interventiva, procura-se aqui compreender quais são as perceções sobre os principais aspetos em que incidem as intervenções artísticas. Os principais aspetos que parecem ser referidos são questões sociais, em oposição a questões económicas, ou associadas à revolta. Isto vai ao encontro aos resultados de Paula Guerra (2019b), em que as questões que seriam, em princípio, mais associadas ao 25 de abril (incitação à revolta) foram substituídas pela abordagem à necessidade de mudanças na organização social de forma a acabar com a opressão de certos grupos. Aqui ressaltam-se as questões da violência doméstica (retratada na música BFF de Valete) e do racismo:

“O cartaz Blacklives matter que vemos em determinado momento no vídeo é marca absolutamente contemporânea e sentem-se como urgentes, no momento em que se discute em Portugal a questão racista, provavelmente como nunca antes.” (Lopes, 2019: s/p) – Referente a Chullage.

“Há aqui uma série de artistas jovens, outros mais velhos – artistas africanos, ciganos, brancos, que, em várias esferas culturais, têm uma expressão incrível aqui nesta comunidade, nos vários bairros da Bela Vista. Eles fazem música, fazem apresentações nasala multiúso [...] e estão a gravar vários singles dos seus projectos pessoais e colectivos” (Chullage in Lusa, 2020: s/p).

“Forreta, era o que ouvia nas tuas bocas
Quando fui eu que comprei as tuas jóias, as tuas roupas
Putá, cona largada, pura insana
Encharcada de moralismo sempre armada em puritana (Putá)
Agora vais sentir a sequela
Com a caçadeira enfiada na tua goela
A bala a perfurar a traqueia
E o teu corpo como plateia enquanto a morte fraseia”
(Valete, BFF, 2019)

Não se pode, no entanto, deixar de parte a abordagem ao contexto atual como muito importante dentro da dimensão interventiva. Tal como encontramos anteriormente (Guerra, 2019a), o contexto atual é um dos principais pontos de abordagem no que toca à música interventiva, algo que está presente nas representações sociais de cada artista:

Mas acaba por tornar-se um pouco mais, porque é este cenário "sufocante, desesperante" de falta de soluções, de portas fechadas, que molda Rapressão 1, o seu mais recente disco, obra política e tremendamente furiosa.” (Bonifácio, 2022: s/p) – Relativo a Chullage.

“Há pessoas no Parlamento com inclinação fascista e há muita gente a quem não faz confusão essa aproximação” (Valete in Nogueira, 2020: s/p).

Num dos artigos referentes a Chullage é levantada, pelo *rapper*, a questão da necessidade de adequação da parte musical (por oposição à parte lírica) das suas canções, no sentido de conseguir verdadeiramente difundir a sua mensagem: “Percebi que não fazia sentido estar a fazer este tipo de histórias se ninguém percebesse nada. Tinha de ter menos sílabas por compasso, um ritmo mais lento e aprender a acentuar melhor as sílabas essenciais” (Chullage in Bonifácio, 2022: s/p). O que vai ao encontro da diversificação musical e estilística do *rap* a partir do virar do século, referida por Ribeiro (2021). Isto pode ser indicativo de dois aspetos. Em primeiro lugar, encontramos uma proximidade significativa, na música, entre o seu lado artístico e o seu lado interventivo, tornando-se assim uma verdadeira expressão de ativismo. No entanto, esta necessidade pode ser também indicativa de que o *rap* não tem a mesma legitimidade, em Portugal, enquanto forma de intervenção e é dessa forma forçado a exceder-se na sua vertente artística de forma a conquistar esta legitimidade. Esta é a posição expressa por Valete ao referir-se às críticas que recebeu sobre um videoclipe controverso que lançou (Valete, BFF, 2019): “Se eu apresentasse o mesmo num livro ou num filme, não haveria problemas” (Valete in Lopes, 2019: s/p).

Será assim o *rap* uma forma de arte não legitimada na sua capacidade de ação social, ou terá este videoclipe em particular ultrapassado as barreiras daquilo que é aceitável ser representado? A verdade é que ambos estes artistas são vistos com grande respeito e como atores importantes nos movimentos sociais pela igualdade em Portugal. Chullage é caracterizado da seguinte forma: “Chullage gosta de números, o que é natural em quem estudou Sociologia. É um conversador nato, que tanto fala sobre futebol como demonstra um imenso entusiasmo a descrever os desenhos de som em que está a trabalhar no curso de Som da Restart, em Lisboa” (Bonifácio, 2022: s/p). Da mesma forma, Valete, mesmo pelas pessoas que o criticaram em relação a este mesmo videoclipe, é reconhecido pelo seu papel social. Assim, parece-me ser mais correto afirmar que existe uma legitimação do *rap* enquanto movimento interventivo, parecendo que a reação à volta de Valete se focou na ultrapassagem de um certo limite, não na incapacidade desta forma de arte de passar uma mensagem social.

Embora o *rap* seja uma forma de intervenção e protesto legitimada, é possível que essa legitimação seja partilhada entre o estilo musical em si e o *rapper*. Ou seja, num contexto de legitimação do artista enquanto único e génio (Heinich, 2005), o reconhecimento da sua capacidade interventiva pode ser mais volátil. O que é exacerbado com o desenvolvimento das TIC, que permitiu uma projeção maior do artista (Simões & Campos, 2017), existe uma maior facilidade de criticar diretamente o *rapper*. No entanto, isto parece reforçar um dos mitos do *rap* levantado por Capicua (Guerra, 2017), segundo o qual apenas o *rap* de intervenção tem valor. Aqui vemos como a representação de um tópico tão relevante como a violência doméstica, por ser apenas uma exposição sobre o tópico e não uma condenação direta (o que pode também ter valor interventivo, mas o qual não foi reconhecido) leva imediatamente à crítica sobre a ação do artista. Remete-se aqui para o mito “7. Só há um estilo de *rap* com valor: o chamado “rap de intervenção”, a crítica social” (Guerra, 2017:s/p).

Os *rappers* escolhidos acabam por reforçar os mitos dois e três, relativos ao facto de os *rappers* serem todos negros e de bairros sociais. No entanto, a referência à questão dos bairros sociais, realizada principalmente no artigo da Lusa (2020), é marcadamente positiva, focando-se a influência positiva de Chullage, por oposição ao enquadramento negativo dado aos bairros sociais no início do século XXI (Fradique, 2003). Da mesma forma, à superfície, o videoclipe referido de Valete parece ir ao encontro ao mito um (os *rappers* são misóginos). No entanto, um mito que é desmitificado, e o qual não parece ser detido, na análise destes artigos, é o que se refere aos *rappers* serem todos materialistas (Fradique, 2003; Guerra, 2017). Como podemos ver, tanto Valete como Chullage são vistos como pessoas com consciência social e com papéis importantes nas lutas pela igualdade. Chullage, em particular, pela sua participação em projetos pedagógicos de intervenção, é visto como uma figura altruísta: “O novo estúdio, que inclui uma sala multiúso e que já está a funcionar há cerca de um mês sob a orientação do *rapper* português Nuno Santos (Chullage)” (Lusa, 2020: s/p).

7. Conclusão

O *rap* em Portugal encontra-se atualmente como um estilo musical interventivo legitimado, ao qual é reconhecido o devido valor. Embora seja possível que aconteça a certos artistas ou a obras específicas, a representação que os media realizam sobre o estilo musical são radicalmente diferentes das de há vinte anos atrás. Por oposição ao foco nos gangues e na violência (Fradique, 2003), as ações dos *rappers* e as suas músicas são apresentadas como positivas e com valor cultural. Mantêm-se, sem dúvida, muitas das representações erróneas do *rap* como um estilo exclusivamente masculino, negro e de bairro (Fradique, 2003;

Simões, 2013), embora a escolha de artistas a serem abordados possa ter reforçado isso. No entanto, nota-se também um maior foco nos artistas individuais, por oposição ao movimento em si, como é apresentado por Fradique (2003). Isto pode ser resultado das novas formas de interpretação da posição do artista (Heinich, 2005), no entanto, pode também levar, ao lado de novas formas de afirmação artística (Simões & Campos, 2017), a maior representação social dos *rappers* que não se enquadram dentro da visão tradicional do *rap*.

Do ponto de vista da forma como o contexto português afeta o nosso *rap*, nota-se a consciência de uma relação forte entre o estilo e o contexto socioeconómico do país, o que é uma realidade da produção artística (Inglis, 2005). Neste sentido, não são desvalorizadas as dimensões interventivas e pedagógicas (Guerra, 2020), o que parece estar a contribuir para que a visão dos *rappers* como materialistas (Fradique, 2003; Guerra, 2017) se esteja a dissipar. No entanto, do ponto de vista de inspirações musicais pode-se afirmar que existe uma rutura entre o *rap* e a ‘canção de intervenção’. Embora tenham aspetos estilísticos próximos e temáticas semelhantes, a forma como é abordada a intervenção é muito diferente, sendo que o *rap* parece seguir as tendências da música atual portuguesa nesse sentido (Guerra, 2019a). Assim, a música americana, bem como o seu contexto social, parecem ser um ponto de grande inspiração, tanto a nível estilístico como a nível interventivo.

Referências Bibliográficas

- Corte-Real, Maria (1996). Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 6, 141-17.
- Creswell, John W. (2014). *Research design: qualitative, quantitative and mixed approaches*. Califórnia: Sage.
- Danko, Dagmar (2018). Artivism and the spirit of avant-garde art. In Victoria D. Alexander; Samuli Hägg; Simo Häyrynen & Erkki Sevänen (Eds.). *Art and the challenge of markets. Volume 2* (pp. 235-261). Gewerbestrasse: Palgrave Macmillan.
- Fradique, Teresa (2003). *Fixar o movimento: Representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Inglis, David (2005). Thinking “art” sociologically. In David Inglis & John Hughson (Eds). *The sociology of art: ways of seeing* (pp.11-29). New York: Palgrave Macmillan.
- Guerra, Isabel (2006). *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo: Sentidos e formas de usar*. Estoril: Príncipia
- Guerra, Paula (2017). *Capicua e Bourdieu: Entre o rap e a sociologia*. Projeto Pedagógico da Unidade Curricular Correntes Atuais da Sociologia I. Porto: Faculdade de Letras - Universidade do Porto.
- Guerra, Paula (2019a). The song is still a “weapon”: the Portuguese identity in times of crises. *YOUNG*, 28 (1), 14-31.
- Guerra, Paula (2019b). Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. *Horizontes Antropológicos*, 28(55), 19-49.
- Guerra, Paula (2020). Cidade, pedagogia e rap. *Quaestio*, 22 (2), 431-453.
- Guerra, Paula; Pàmpols, Carles Feixa ; Blackman, Shane & Ostegaard, Jeanette (2019). Introduction: Songsthat sing the crisis: Music, words, youth narratives and identities in latemodernity. *YOUNG*, 28 (1), 5-13.
- Heinich, Nathalie (2005). As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. *Revista Porto Alegre*, 13 (22), 237 -247.
- Ribeiro, Sérgio (2021). *Hip-hop com sotaque do Porto. Vozes de ativismo e de intervenção social*. Tese de Mestrado de Sociologia. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

- Simões, José (2013). Entre percursos e discursos identitários: etnicidade, classe e género na cultura hip-hop. *Estudos Feministas*, 21(1), 107-128.
- Simões, José & Campos, Ricardo (2017). Digital media, subcultural activity and youth participation: the cases of protest rap and graffiti in Portugal. *Journal of Youth Studies*, 20 (1), 16-31.

Referências Mediáticas

- Bonifácio, João (2012, maio 18). Chullage não nos enche a barriga, parte-nos o coração. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/09/21/culturaipsilon/noticia/BFF-novo-video-valete-glorifica-violencia-machista-1887439>
- Câncio, Fernanda (2019, setembro 18). Valete. O Rapper, a adúltera, a caçadeira e a "pide feminista". *Diário de Notícias*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/10/29/local/noticia/bela-vista-jovens-aventuram-se-musica-ajuda-chullage-1937155>
- Lopes, Mário (2019, julho 26). Chullage transformou-se em Prétu e revela a canção-manifesto. *Público*. Acedido em: <https://www.publico.pt/2019/07/26/culturaipsilon/noticia/chullage-revelase-pretu-1881344>
- Lopes, Mário (2019, setembro 21). B.F.F., o novo vídeo de valete, glorifica a violência machista?. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/09/21/culturaipsilon/noticia/bff-novo-video-valete-glorifica-violencia-machista-1887439>
- LUSA (2020, outubro 29). Na Bela Vista, os jovens aventuram-se na música com a ajuda de Chullage. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/10/29/local/noticia/bela-vista-jovens-aventuram-se-musica-ajuda-chullage-1937155>
- Nogueira, Rodrigo (2020, novembro 20). Valete regressa para perguntar: 'Quantos George Floyds já tivemos em Portugal?'. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/11/20/culturaipsilon/noticia/valete-regressa-perguntar-george-floyds-ja-portugal-1939895>

Discografia

- Chullage (2001). *Rapresálias* [Single]. Lisboa: Lisáфонia.
- Valete (2012). *Meu País* [Single]. Lisboa: Big Tit.
- Valete (2019). *BFF* [Single]. Lisboa: Big Tit.

Miguel Vidal. Mestrando - com especialização em Contextos, Práticas e Políticas Culturais - e Licenciado em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica Edgar Cardoso s / n, 4150-564 Porto, Portugal. Email:up201805478@edu.letras.up.pt . ORCID:0000-0001-5933-9736.

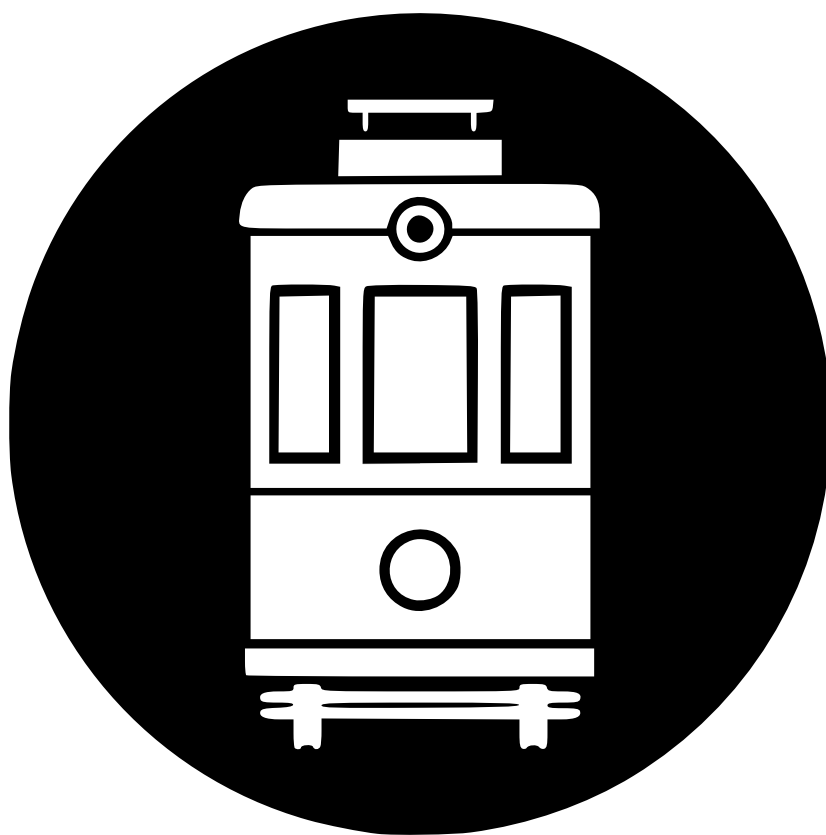
Receção: 18-09-2022

Aprovação: 20-02-2023

Citação:

Vidal, Miguel (2023). Rap e música de intervenção: representações sociais do rap em Portugal. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(1), pp. 92-107. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav6n1a6

REGISTOS DE PESQUISA





PARA ALÉM DO ESPACIAL: AS POTENCIALIDADES ARTÍSTICAS DA RELAÇÃO ENTRE A FRONTEIRA E A MEMÓRIA

BEYOND SPACIAL: THE ARTISTIC POSSIBILITIES OF THE RELATIONSHIP BETWEEN BORDER AND MEMORY

AU-DELÀ DE LA SPATIALITÉ : LES POSSIBILITÉS ARTISTIQUES DE LA RELATION ENTRE LA FRONTIÈRE ET LA MÉMOIRE

MÁS ALLÁ DE LO ESPACIAL: LAS POSIBILIDADES ARTÍSTICAS DE LA RELACIÓN ENTRE FRONTERA Y MEMORIA

André Araújo

Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro, Portugal

Resumo: Sob uma perspetiva multidisciplinar, os estudos da fronteira têm pensado o território para lá do espacial, integrando práticas artísticas que exploram o abstrato e o simbólico. Contudo, as principais tendências da *border-art* têm vindo a refletir a propensão para intervenções performativas do território que desconsideram as possibilidades da exploração das dimensões temporais, focando-se sobretudo na reconfiguração do tangível. O presente texto propõe, através do acompanhamento das opções metodológicas para a criação de dois trabalhos artísticos do autor, enquadrados numa análise crítica dos principais artistas da *border-art*, refletir acerca das possibilidades estéticas que estão presentes no território fronteiriço quando encarado a partir das ramificações da memória e das temporalidades.

Palavras-chave: arte contemporânea, *border-art*, memória, estudos da fronteira, investigação-criação.

ABSTRACT: From a multidisciplinary perspective, the border studies has been thinking the territory beyond the spatial aspect, integrating artistic practices that explore the abstract and the symbolic. Nevertheless, the main tendencies in *border-art* have been reflecting the propensity for performative interventions of the territory that disregard the possibilities of exploring temporal dimensions, focusing mainly on the reconfiguration of the tangible. The present text proposes, by following the methodological options used in the creation of two of the author's artworks, framed in a critical analysis of the main artists of *border-art*, to reflect about the aesthetic possibilities that are present in the border territory when faced from the ramifications of memory and temporalities.

Keywords: contemporary art, *border-art*, memory, border studies, practice-as-research.

RÉSUMÉ: Dans une perspective pluridisciplinaire, les études des frontières ont pensé le territoire au-delà de l'espace, en intégrant des pratiques artistiques qui explorent l'abstrait et le symbolique. Cependant, les principales tendances de border art ont reflété la propension à des interventions performatives du territoire qui négligent les possibilités d'explorer les dimensions temporelles, se concentrant principalement sur la reconfiguration du tangible. Le présent texte propose, en suivant les options méthodologiques de la création de deux œuvres de l'auteur, encadrées dans une analyse critique des principaux artistes de l'art frontalier, de réfléchir aux possibilités esthétiques présentes dans le territoire frontalier face aux ramifications de la mémoire et des temporalités.

Mots-clés: art contemporain, *border-art*, mémoire, études sur les frontières, recherche-création.

RESUMEN: Desde una perspectiva multidisciplinar, los estudios de la frontera han pensado el territorio sin limitarse a lo espacial, integrando prácticas artísticas que exploran lo abstracto y lo simbólico. Sin embargo, las principales tendencias del border art han venido reflejando la propensión a intervenciones performativas del territorio que desatienden las posibilidades de exploración de las dimensiones temporales, centrándose principalmente en la reconfiguración de lo tangible. El presente texto propone, siguiendo las opciones metodológicas para la creación de dos obras del autor, enmarcadas en un análisis crítico de los principales artistas del border art, reflexionar sobre las posibilidades estéticas que se presentan en el territorio fronterizo frente a las ramificaciones de la memoria y las temporalidades.

Palabras-clave: arte contemporáneo, *border-art*, memoria, estudios fronterizos, investigación-creación.

1. Abertura

Desde muito cedo que me apercebi que as placas à beira da estrada medem a distância a que nos encontramos de uma nova realidade, destacadas e intensificadas pelo anúncio que caminhamos para algo diferente. De um momento para o outro as palavras mudam, o sentido de pertença muda, e com elas surgem as memórias do tempo em que passar a ponte de Valença, era muito mais do que passar aquela ponte. Não sou exceção àqueles que tornaram as viagens de infância em marcos do pensamento, ordenados pelas letras maiúsculas: ESPANHA. Nasci num tempo e, não menos relevante, com os requisitos para que as fronteiras sejam sentidas num só jorro. Enquanto me falavam das filas intermináveis de quem esperava para se declarar idóneo à entrada no país vizinho, apercebia-me que já não estávamos na ponte, mas sim a ultrapassar, a ritmo ligeiro, diversos edifícios e infra-estruturas de controlo policial, destinadas a um fim em desuso. Lembro-me daqueles, como o meu avô, que não a passaram assim e, para fugir de um jugo sombrio e tenebroso, experimentaram o salto. Desde cedo, convivo com os relatos dos outrora 'fascinantes' produtos – hoje em dia vendidos correntemente – que só se podiam experimentar em viagens a Espanha (Observador, 2016). Quem acabou de atravessar a fronteira e encontra-se na chegada ao município galego de Tui, depara-se com o 'Supermercado Porto', um pequeno negócio que durante décadas funcionou como abastece-

dor de produtos, na última paragem do regresso a Portugal. Hoje, opera como que se de um museu se tratasse: o proprietário mantém os produtos que causavam furor quando não existiam em Portugal, como os famosos caramelos com pinhão ou as colossais jarras de vidro com as mais variadas frutas em conserva. São objectos que carregam as memórias (muitas de infância) do tempo em que as vivências da fronteira raiana eram marcantes. Para mim, que apenas o absorvo através do testemunho do outro, reforça a ideia de que a minha experiência da fronteira é mediada pelo testemunho da memória, daquilo que não senti e tampouco vivi.



Figura 1: O 'Supermercado Porto', em Tui (Pontevedra, Espanha)

Fonte: Arquivo Pessoal

Não raras vezes, as formas de experimentar e sentir emocionalmente os lugares contribuem para definir os posicionamentos expressos nas opções metodológicas que, no seio das práticas de investigação artística, irão posteriormente amparar incursões estéticas e contributos científicos (Araújo, Sousa, & Magalhães 2022; Dinis, 2020). Assim, o artista, em contexto de investigação no território, tende a incorporar a sua experiência do lugar nos objectos criados e, não se propondo ao rigor ou imparcialidade, reproduz simbolicamente sua ligação com o espaço, correspondendo ao conceito de *Lugar de Memória*, de Pierre Nora (2012), que absorve tanto o material como o não-material, em que se incluem os modos de os vivenciar. Inclusivamente, como denotam Kudzmaité e Pauwels (2022), os artistas conhecem frequentemente o trabalho dos cientistas sociais e servem-se desse conhecimento para a sua própria produção artística.

Como visto, a minha vivência não será semelhante a tantos artistas, tais como Ana Teresa Fernandez em *Erasing the Border*, que, confrontada com a tangibilidade e violência de um muro, viu-se impelida a reagir artisticamente e, neste caso, pintou-o de tons de azul para que, ao longe, desse a ilusão de que não estava ali. Todavia, é partir da minha vivência, profundamente ligada ao diálogo com a fronteira portuguesa após o Acordo de Schengen, que se consubstancia o presente texto.



Figura 2: Ana Teresa Fernandez, Erasing the Border, Video, 3'38", 2011

Fonte: www.anateresafernandez.com.

2. A fronteira para lá do espacial e da border-art

Os estudos da fronteira, integrados numa lógica multidisciplinar, têm proposto um olhar para o território que vá para além da sua dimensão geográfica e da falsa ilusão de estabilidade, mas que as considere enquanto socialmente construídas e profundamente enraizadas no simbólico, abstracto e imaginado (Szary & Giraut, 2015; Dell’Agnese & Szary, 2015; Giudice & Giubilaro, 2015; Nijdam, 2022; Pfoser, 2022; Sidaway, 2015; Szary, 2012). Com base na observação das sociedades contemporâneas, Thomas Nail (2016) baseia a sua proposta de teoria da fronteira na premissa de que as visões clássicas desta enquanto mero limite de estados soberanos são insuficientes. Assim, para encarar a fronteira enquanto processo de evolução socialmente construído, Nail sustenta a sua abordagem metodológica na elaboração de uma teoria da fronteira – que o próprio assume como limitada perante tamanhas divisões nos fluxos sociais contemporâneos – em quatro consequências: a fronteira são espaços do entre; a fronteira está em movimento e evolução; a fronteira é um processo de

circulação e a fronteira não é reduzível ao espaço. Apesar de focar atenções nesta última dimensão, em abono da verdade, esta só é possível em consequência das anteriores, uma vez que a expansão do olhar sobre a fronteira para lá do espacial apenas se concretizará quando não é reduzida ao mero ‘corte limpo’ do ponto de vista dos domínios do território geográfico, dos estados, da lei ou da economia.

Com efeito, Nail não está sozinho nesta postura no seio dos *estudos da fronteira*, antes parece reflectir uma tendência cada vez mais relevante expressa por vários autores que procuram distanciar-se do imediatismo do físico para outras dimensões. Como Chris Rumford (2008) descreve, para lá do “spatialturn” que procura subordinar a análise da fronteira meramente na sua condição espacial.

Porventura, a materialização visual mais evidente da dimensão espacial da fronteira está presente nos mapas e, por conseguinte, na sua representação como linha. Cristina Giudice e Chiara Giubilaro (2015) alertam para o facto de que esta aparente fixidez e estabilidade imagética não é uma característica empregue acidentalmente à Fronteira. Nesse sentido, contribui para a ideia da fronteira como categoria estática e naturalizada e, sobretudo, torna-as imunes à evolução temporal. As autoras vão ainda mais longe ao afirmar de que os estados, pelos seus interesses ao nível geopolítico, promovem a representação da fronteira como linha e, portanto, patrocina aquilo que é descrito como uma violenta redução da realidade.

Analisando os principais autores dos *estudos da fronteira* da actualidade, Kudžmaitė e Pauwels (2022) verificam uma mudança significativa na forma como os territórios são entendidos durante as últimas décadas, em que se destacam características ocultas ou intangíveis, tanto nas fronteiras geopolíticas, bem como noutros locais, contextos culturais, e relações interpessoais e intergrupais. Aliás, Nijdam (2022) associa essa evolução ao impacto causado por diversos factores, tais como a rápida evolução demográfica, a globalização do mercado, conglomerados transnacionais de meios de comunicação social e a utilização crescente da internet e restantes formas de comunicação digital. Perante tal, emerge a questão: quais serão outras dimensões a explorar quando se pensa a Fronteira? A partir de que prismas se pode agregar o invisível, o abstracto e o simbólico presente no território? O que poderá reflectir várias dimensões do social, tanto ao nível das comunidades e grupos como nas dimensões do *self*?

Como resposta a essa instigação, muitas abordagens metodológicas têm empregue à temporalidade uma componente mais central no estudo das fronteiras em contraste com investigações centradas no espaço, dando-nos várias perspectivas sobre a forma como podem ser entendidas ao longo e através do tempo (Pfoser, 2022). Nesse sentido, o trabalho através da memória, a partir de um prisma mais alargado do que a mera evolução histórica dos acontecimentos, assume-se como capaz de reflectir, por via da profundidade da lembrança pessoal, a capacidade de comunicar, relacionar e misturar-se colectivamente para, assim, fundar pontes e conexões para além do tempo propriamente vivido (De Cesari, 2018). O potencial da utilização da memória e da sua relação com o real é descrito por Phillipe Joutard:

A memória sabe também transformar, consciente ou inconscientemente, o passado em função do presente (...). Ela se define ainda pela capacidade de recorrer ao simbólico e por sua aptidão para criar mitos, que não são visões falsas da realidade, mas uma outra maneira de descrever o real, uma outra forma de verdade. (Joutard, 2007: 223).

Poderá a própria memória fazer parte deste pensamento estruturado em linhas? Com efeito, para Maurice Halbwachs, no seu livro *A Memória Colectiva*, esta encontra-se sempre em diálogo com uma forma individual e construída em grupo, uma vez que cada indivíduo, nas suas lembranças, está inserido num grupo social que condiciona as suas referências.

Se a nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a de outros, nossa confiança na exactidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias. (Halbwachs, 1990: 25).

Halbwachs apresenta, assim, o processo de lembrança enquanto uma experiência colectiva que, apesar de se iniciar numa fase individual, é na esfera da socialização que a memória se consolida, seja pelo confronto ou pela validação junto do outro. Por outro lado, invoco o seu pensamento umavez que se insere num conjunto de contributos teóricos que podem contribuir para melhor compreender a relação entre a memória e o espaço e, por conseguinte, quais as implicações de tal num local de divisão, separação ou confronto. Nesse âmbito, a espacialização da memória é um assunto importante em Hal Foster (1997), em *Outmoded Spaces*, ou Gaston Bachelard (1979), em *A Poética do Espaço*. Num plano adjacente, importa associar a relação entre a Fronteira e a Memória na dialéctica espaciotemporal, verificada em autores como Boaventura de Sousa Santos (2000) – curiosamente acerca do papel dos mapas em *A Crítica da Razão Indolente* -Juhani Palasmaa (2005) e, claro, David Harveyem (2008) *A Condição Pós-Moderna*: todos apontam baterias para a constatação de que, na contemporaneidade, as lembranças são cada vez mais espacializadas.



Figura 3: Guillermo Gomez-Peña, Performance na Linha da Fronteira EUA/México, c.1986

Fonte: guilhermogomezpena.com.

Sem arte, a fronteira é difícil de materializar, e tampouco pode ser teorizada tão facilmente ou tornada 'portátil'. Tais ideias sobre a fronteira têm sido capazes de se fazer ressoar globalmente dado que os artistas têm sido capazes de as conceptualizar como tal. (Sheren, 2011: 39).

O papel e potencial da arte têm sido considerados como relevantes para o pensamento acerca da fronteira. Boaventura de Sousa Santos (2018) considera que os artistas têm sido pioneiros na missão de entender, interpretar e intervir nas dinâmicas de sociabilidade presentes no território fronteiriço. Aliás, a este autor juntam-se tantos outros investigadores (Dell'Agnese & Szary, 2015; Giudice & Giubilaro, 2015; Madsen, 2015; Moze & Spiegel, 2022; Novaes, 2015) que destacam que as práticas artísticas podem interromper e alterar a própria lógica sobre a fronteira, abrindo potencialidades de resistências e imaginação e, portanto configurando-se como provavelmente a forma mais poderosa de romper a observação objectiva da fronteira. Por outro lado, é destacado o facto de que a *Border-Art* está sustentada na postura dos artistas que entendem que a arte contemporânea não pode ser considerada como que um acto de ilustrar uma determinada realidade social, antes encarando a fronteira tanto como ideia como prática, numa lógica de intervenção (Dell'Agnese & Szary, 2015).

A fronteira entre os Estados Unidos da América e o México terá sido, de acordo com Ila N. Shereen (2011), o primeiro foco consolidado de trabalho artístico debruçado na fronteira, a que se destaca a acção do colectivo de artistas *Border-Art Workshop/ Taller de Arte Fronterizo*¹⁾, formado por artistas mexicanos, chicanos e anglo-americanos em 1984. A necessidade sentida pelos artistas, nas palavras de um dos seus fundadores, Guillermo Gomez-Pena, em entrevista a Coco Fusco (1989) advém justamente da natureza multifacetada da fronteira que demandava uma resposta multidimensional.

¹⁾ Formado em 1984, Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo foi um grupo de artistas mexicanos, chicanos e anglo-americanos que trabalharam a partir das tensões presentes na região fronteiriça de Tijuana/San Diego. Afirmando-se como um grupo bilingue, utilizou formatos diversos, em que se destaca a performance, para expressar e analisar como relações entre os EUA e o México (Fusco, 1989)



Figura 4: Francis Alÿs, The Green Line, Video-Performance, 17'41", Jerusalém, 2004

Fonte: antiatlas.net/francis-aly-s-the-green-line-en.

A lógica imediata dos trabalhos da border-art configura-se como apenas uma face das possibilidades do seu enquadramento nos estudos alargados da fronteira, uma vez que mais possibilidades de reflexão estão para além da resposta ao tangível da dimensão espacial, mas em outras relevantes características associadas ao território, como são a análise às suas temporalidades.

Todavia, a natureza do trabalho na *La Frontera*, a que se juntam posteriormente outras geografias, afirmou-se numa natureza site-specific, designadamente através da reconfiguração performativa da fronteira geográfica (Sheren 2021). Contudo, o foco para a exploração artística da dimensão espacial não se aproxima da minha vivência, pelo facto de que a actual intangibilidade da Fronteira Portuguesa leva-me, por outro lado, até às possibilidades da exploração dos aspectos menos imediatos e que, para lá do estabelecido, se sirvam da memória para conceber novas possibilidades narrativas e outros modos de abordar o real. John Akomfrah, artista hoje fundamental quando se trata as questões da memória, da diáspora e dos fluxos migratórios, numa entrevista feita por Maurice Stierl (2016), confessa que, se a fronteira é apresentada como uma linha clara no mapa, que delimita ao centímetro como separar supostas realidades dicotómicas, a acção do artístico é o seu desfoque. Assim, evocando-o, a fronteira portuguesa leva-me a pensar na sua linha como que turva e, por essa via, enfatizo as possíveis divisões ou conflitos que, mais ou menos sanados, desaguam no passado e ecoam no presente. Identificando como chave a pergunta de Alena Pfoser (2022: 575):

Como é que a memória do dia-a-dia se relaciona com as fronteiras territoriais? Que acontecimentos, entre os muitos que podem ser recordados, são seleccionados, de que modo são interpretados e utilizados para moldar, legitimar e imaginar ordens espaciais presentes e futuras?

Pergunto: então que eventos, períodos são lembrados e quais são esquecidos neste percurso? Que fragmentos de narrativa ou que ecos subterrados no arquivo, entre os muitos que podem ser recordados podem ser seleccionados, interpretados e utilizados para moldar, legitimar e sobretudo imaginar sobre/na/da fronteira?

3. Lata é Bidon (2022)

Encarar uma fronteira hoje pacificada e sem impedimento de circulação de pessoas (para residentes em ambos os países), através do prisma da memória, terá de significar buscar os possíveis (re)significados presentes na evocação de um tempo em que não foi assim. Com efeito, as práticas da border-art no território europeu, como observa Pearson (2017), têm como principais focos de atenção, por um lado, as fronteiras limites do Acordo Schengen e, por outro, as fronteiras entre os países que o formam.

O primeiro caso está intimamente associado à questão da crise migratória, em especial foco a partir do seu auge, em 2015 (Conselho Europeu, 2023). As várias intervenções de Banksy na costa de Calais, França (2015-2016), a vídeo-instalação *Vertigo Sea* (2015) de John Akomfrah, o documentário *Fuocoammare* de Gianfranco Rossi (2016), bem como a série *Floating* de Nikolaj Larsen apresentam diversos prismas e reflexões acerca daquilo que Angelis e Angelis (2021) descrevem como um chamamento para os artistas desafiarem as lógicas das decisões e posicionamentos dos líderes europeus, designadamente através da exploração do simbolismo do mar enquanto fronteira, tanto física como social.

Relativamente às fronteiras entre países do Acordo Schengen, a exploração visual da sua intangibilidade tem como exemplo o projecto *Borderline/ Frontiers of Peace* (2007-2019) de Valerio Vincenzo em que o fotógrafo italiano, apenas equipado com um GPS, mapas e uma máquina fotográfica, explorou os lugares de paz, tranquilidade e natureza transfronteiriços para questionar o que é visualmente uma fronteira (Vincenzo, 2019).

No universo da minha exploração artística, que se propõe a relacionar a memória com a fronteira, procuro que o reposicionamento das narrativas de outros tempos surja como algo não literal ou ilustrativo e, sobretudo, como incapaz de gerar consenso. Que seja mais proposta de reflexão do que reflexão e, sobretudo, numa fase inicial de abordagem à temática, que o trabalho artístico não procure chegar a respostas definitivas ou demonstrações de realidades, antes apresentar esteticamente uma experiência sensorial passível de, através da interacção individual, gerar reacções, opiniões e sensações distintas.



Figura 5: André Araújo, Frames para "Lata é Bidon", Fotografia Plástica em Colódio Húmido sobre Vidro, 2022

Fonte: Arquivo Pessoal.

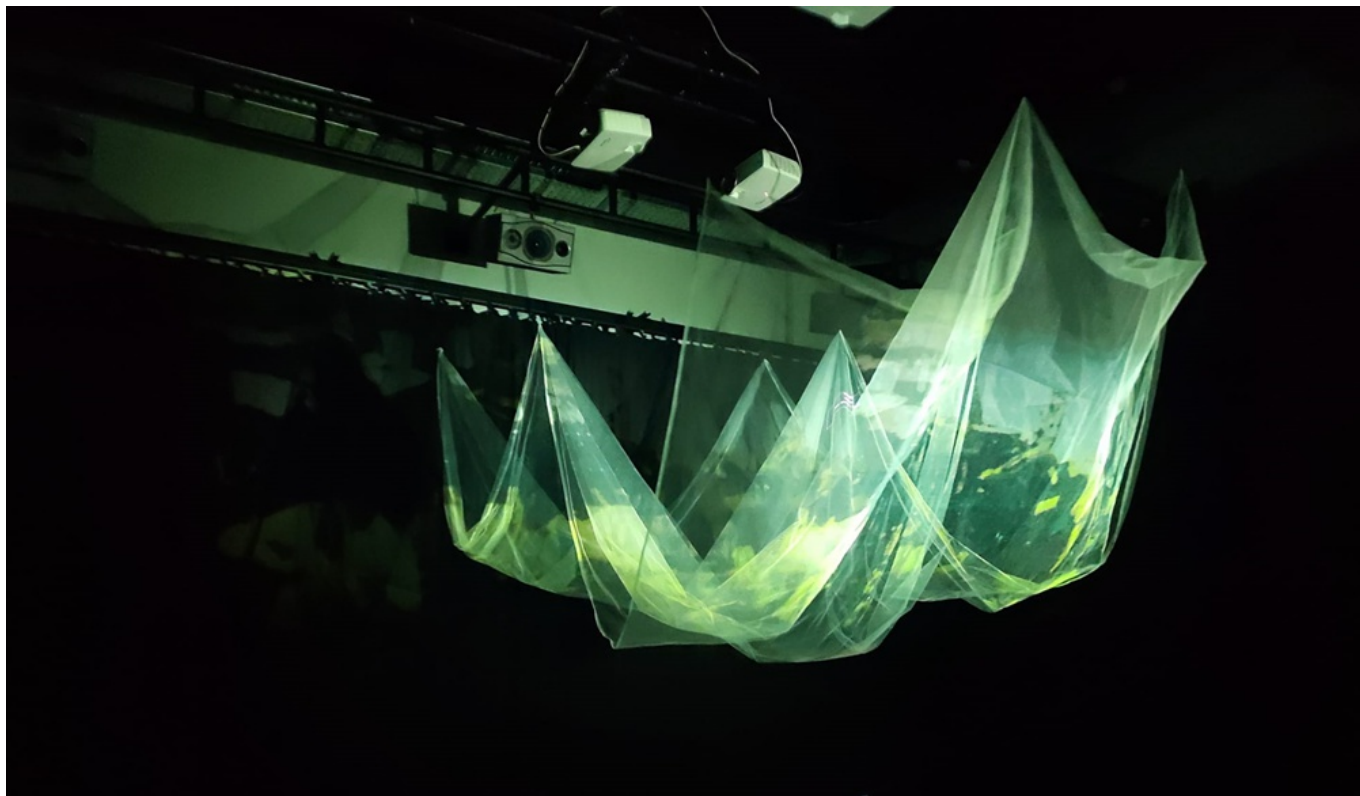
Para isso, resgatei dois fragmentos de arquivo: bairros de lata em Portugal, nos anos 60/70 e, na mesma época, bairros de lata com portugueses em França, nos arredores de Paris. Seleccionei diversos *frames* de vídeo de arquivo, o que, do ponto de vista da prática de tratamento do arquivo torna-se interessante, uma vez que possibilita uma imersão e selecção através da observação da imagem em movimento. Como se o vídeo fosse observação da realidade e a paragem em *frames* fosse o olhar fotográfico.

Ora, o trabalho de digitalização destas imagens gravadas à época despoletou a curiosidade de inverter o processo, isto é, de traduzir a imagem digital para o analógico. Tendo já trabalho, por diversos processos, a prática de 'simular arquivos', procurei um método distinto de reprodução dos *frames* de vídeos que passou pela impressão de imagens do computador em colódio húmido, resultando em quatro placas de vidro, num formato que dá a ilusão de serem objectos antigos. Utilizando os resultados, o passo seguinte foi procurar produzir uma instalação que, num só gesto, permitisse o confronto e o desfoque de várias realidades. Cheguei à noção da Transparência. Nasceu a Instalação Multimédia *Lata é Bidon* (2022)²⁾ que reflecte eficazmente o propósito de não entender a relação fronteiriça como um imediato choque entre realidades antes, resgatar um fragmento de estória intensa e conflituante – como que fugir da miséria para a miséria no estrangeiro – e apresentá-lo num registo onde as realidades se misturam num só véu.



²⁾ Em *Lata é Bidon*, são projectadas imagens num tecido tule que, por via da sua transparência, possibilita, dependendo da posição de quem observa, se notem confluências distintas entre as imagens, novas possibilidades e enquadramentos de realidades supostamente dicotómicas





Figuras 6, 7 e 8: André Araújo, Lata é Bidon, Instalação Multimédia, 2022

Fonte: andrearaujo.art

4. Frequências Intocáveis (2023)

Contudo, após este primeiro contacto prático com a temática, comecei a sentir que toda esta fluidez presente nesta instalação não traduz uma dimensão bastante presente no contacto com este espaço: a barreira, o acto de separar e o contacto com o impedimento. O que é isto da barreira? De estar perante algo que diz que, do outro lado, a realidade é outra? Como é que uma realidade pode ser dividida por uma linha? Porque que queremos dividir? Será possível desfocar a linha que o mapa diz ser muito clara? Em diversos trabalhos, Mona Hatoum explora materialmente a noção de barreira, criando instalações que permitam o contacto sensorial com essa experiência.

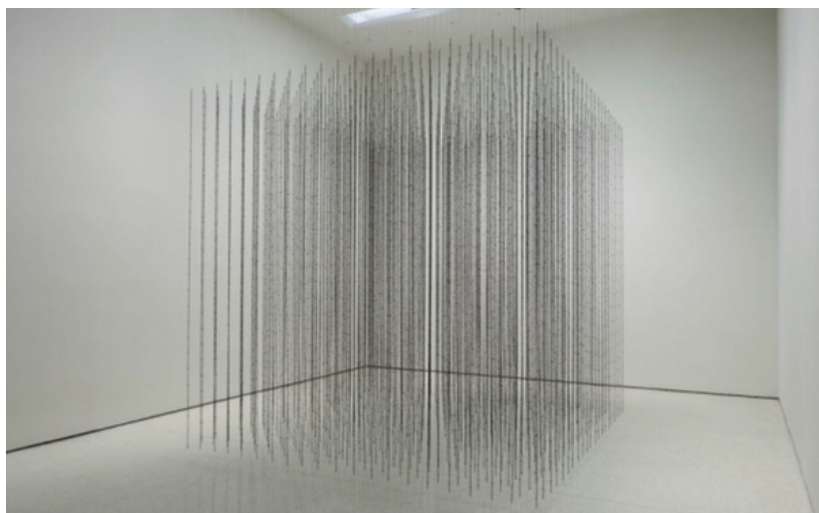


Figura 9: Mona Hatoum, Impenetrable, Instalação, 2009

Fonte: Coleção Guggenheim (<https://www.guggenheim.org/artwork/30304>)

O arame farpado apresentou-se como que um ready-made da violência. A sensação de perigo – que contrasta com a elegância com que Hatoum o dispõe – levou-me a ter de experimentar o material no espaço e senti-lo para entender o tipo de relação e de possibilidades. Deparei-me com o facto que a violência simbólica se transporta para o relacionamento com o material, uma vez que a sua dureza, rigidez e dificuldade de torcer fazem com que a relação com ele seja também violenta e dura; desde usar luvas, óculos de protecção até sofrer pequenos cortes, são ilustrativos do material e despertam em mim esta noção do separar violento e duro.

Contudo, como tantos muros e/ou barreiras de fronteiras contemporâneas, o arame farpado separa, mas permite ver o que está do outro lado. Não nos deixa passar, mas quase que deixa ver o que estamos proibidos de alcançar. Convida-nos a imaginar como seria estar do outro lado, através dessa visão opressora do impedimento violento da passagem. A título de exemplo, surpreendeu-me recentemente o facto de, na Palestina, para além dos muros mais conhecidos – aliás, onde são conhecidas as manifestações de *Street Art*, como por exemplo no muro da Cisjordânia – que impossibilitam ver o outro lado, partes das separações são feitas através de grades que permitem ver o outro lado. A partir do ‘permitir ver’, cheguei ao ‘permitir ouvir’. Como tal, emergiu o rádio que ocupou e ocupa um papel importante em muitas lógicas de tensão fronteira ou de comunicação vinda do exterior. Aliás, como visto no primeiro trabalho, parte da minha opção metodológica para a criação artística consubstancia-se na exploração material e reconfiguração conceptual de artefactos obsoletos ou ultrapassados. A fronteira existente entre o digital e o analógico, afirmando-se como uma relação temporal, contribui para a materialização objectal da relação conceptual da memória.

Em todo o caso, mais do que um objecto obsoleto, o rádio parece hoje um modo ultrapassado de comunicação e sobretudo de intervenção social e cultural. Contudo, durante várias décadas emergiu como ferramenta chave, designadamente em vários processos revolucionários por todo o mundo, como na resistência ao Fascismo Português. Do mesmo modo, é-me muito presente a cultura das Rádio Pirata, através das histórias do meu pai dos tempos da emissão na garagem da minha avó que recorro ao posteriormente ler sobre a importância das Rádio Pirata em Portugal e no Porto, em particular (Guerra, 2019).

Para lá do seu papel histórico, vejo no rádio dimensões simbólicas presentes em muitas das fronteiras conceptuais da nossa sociedade. Mais do que tecnológico, há um certo grau de enjaulamento ou desconexão com essa postura de intervenção colectiva - como quem não acerta a frequência - quiçá por via da multiplicação de sinais contraditórios e não-ressonantes, também eles do audiovisual, que quotidianamente nos ocupam a mente. Sem novas formas de activismo sonoro - provavelmente desapareceram com as rádios pirata - as frequências ecoam do outro lado da fronteira e nós, colocados intencional ou não do lado contrário, não as parecemos alcançar. Assim, em *Frequências Intocáveis* (2023), como o título sugere, ouve-se um intermitente fluxo de frequências desconexas que nos convida a aproximar e dialogar com o próprio arame farpado e o objecto na sua globalidade. Tal materializa-se numa lógica de artefacto e enquanto objecto-pensamento.





Figuras 10 e 11: André Araújo, Frequências Intocáveis, Objecto-Pensamento, 2023

Fonte: andrearaujo.art. Fotografia: Sérgio Rolando.

5. Pistas conclusivas

O presente texto, enquadrado no início de um projecto de investigação artística, surge como uma abordagem inicial à border-arte às suas possibilidades de conexão com a memória, tanto do ponto de vista conceptual como da exploração e criação material. Nesse sentido, são várias as possibilidades futuras, desde logo pelo desafio que se configura a permanência física no espaço da fronteira.

Pensar a fronteira como memória implica procurar emergir no universo do lugar, espaço, tempo e memória. Ao resgatar essas estórias da fronteira, da nossa identidade, da nossa luta – como a emigração forçada, de fugir à guerra, de fugir à miséria - peso o espaço físico através da memória social e colectiva. Se ver a fronteira como memória implica perceber o espaço como tempo, pensar a memória como fronteira dá luz aos fragmentos da memória que, com o passar dos anos, constroem as nossas identidades que, ainda que conflituantes, moldam as visões que temos deste espaço simbólico. Com efeito, vimos que a passagem do tempo exorta a reconfigurar a narrativa da paisagem. É no resgate das estórias da fronteira que reside a sua identidade.

Referências Bibliográficas

- Angelis, Emma & Angelis, Gabriele (2021). The sea as a border, the sea as an experience: Artistic engagements with the european migration crisis in three films. *Revista Critica de Ciencias Sociais*, 125, 147–166.
- Araújo, André, Sousa, Nuno, & Magalhães, Graça (2022, junho). Place and Memory between Sound and Image. Digital Interactive Performance in São Luís, Odemira. Comunicação apresentada no Multimodus' 22 - 1st International Conference on Sound and Image in Art & Design. Portalegre: Instituto Politécnico de Portalegre.
- Bachelard, Gaston (1979). *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultura.
- Conselho Europeu (2023). *Política de migração e asilo da EU* [online]. Acedido em: <https://www-consilium.europa.eu/pt/policies/eu-migration-policy/>
- De Cesari, Chiara (2018). Memory as border work. In Olga Demetriou & Rozita Dimova (Ed.). *The political materialities of borders*. [online]. <https://doi.org/10.7765/9781526125910.00010>
- Dell'Agnese, Elena, & Szary, Anne-Laure Amilhat (2015). Borderscapes: From border landscapes to border aesthetics. *Geopolitics*, 20 (1), 4–13.
- Dinis, Frederico (2020). Intermediality and Residual Artefacts in Memory Representation. *DIGICOM International Conference on Digital Design & Communication* (pp. 317–323). Barcelos: Research Institute for Design, Media and Culture (ID+), School of Design, Polytechnic Institute of Cavado and Ave.
- Foster, Hal (2012). Outmoded spaces. In Ian Farr (Ed.). *Memory* (pp. 49–59). Massachusetts: Whitechapel/The MIT Press.
- Fusco, Coco (1989). The border art workshop/ taller de arte fronterizo. *Third Text*, 3 (7), 53–76.
- Giudice, Cristina, & Giubilaro, Chiara (2015). Re-imagining the border: Border art as a space of critical imagination and creative resistance. *Geopolitics*, 20 (1), 79–94.
- Guerra, Paula (2019). Resistência e experimentação cultural nos anos 1980. *Análise Social*, 54 (231 (2)), 284–309.
- Halbwachs, Maurice (1990). *A memória colectiva*. São Paulo: Edições Vértice.
- Harvey, David (2008). *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola.
- Joutard, Phillippe (2007). Reconciliar história e memória. *Revista Escritos*, 1, 223–235.

- Kudžmaitė, Gintarė, & Pauwels, Luc (2022). Researching visual manifestations of border spaces and experiences: Conceptual and methodological perspectives. *Geopolitics*, 27 (1), 260–291.
- Madsen, Kenneth D. (2015). Graffiti, art, and advertising: Re-scaling claims to space at the edges of the nation-state. *Geopolitics*, 20 (1), 95–120.
- Moze, Francesco, & Spiegel, Samuel J. (2022). The aesthetic turn in border studies: Visual geographies of power, contestation and subversion. *Geography Compass*, 16 (4), doi.org:10.1111/gec3.12618
- Nail, Thomas (2016). *Theory of the border*. Oxford: Oxford University Press.
- Nijdam, Elizabeth (2022). Borders. In Jennifer Burns & Derek Duncan (Ed.). *Transnational modern languages* (pp. 25–32). Liverpool: Liverpool University Press.
- Nora, Pierre (2012). Realms of Memory. In Ian Farr (Ed.). *Memory* (pp. 61–66). Massachusetts: Whitechapel/The MIT Press.
- Novaes, André Reyes (2015). Map art and popular Geopolitics: Mapping borders between Colombia and Venezuela. *Geopolitics*, 20 (1), 121–141.
- Jornal Observador*. (2016, Janeiro 7). 10 coisas que íamos comprar a Badajoz . *Jornal Observador*. Acedido em: <https://observador.pt/2016/01/07/10-coisas-iamos-comprar-badajoz/>
- Pallasmaa, Juhani (2005). Six themes for the next Millennium. In Peter Mackeith (Ed.). *Encounters 1. Architectural Essays*. Helsínquia: Rakennustieto.
- Pearson, Caspar (2017). The imaginative struggles of Europe. *City*, 21 (3–4), 348–366.
- Pfoser, Alena (2022). Memory and Everyday Borderwork: Understanding Border Temporalities. *Geopolitics*, 27 (2), 566–583.
- Rumford, Chris (2008). *Cosmopolitan spaces: Europe, globalization, theory*. Abingdon: Routledge.
- Santos, Boaventura de Sousa (2000). *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez Editora.
- Santos, Boaventura de Sousa (2018, Fevereiro 28). As fronteiras entre muros e travessias. *Jornal de Letras*, 27. Acedido em: https://www.boaventuradesousasantos.pt/media/As%20fronteiras%20entre%20muros%20e%20travessias_28Fevereiro2018.pdf
- Sheren, Ila Nicole (2011). *Portable Borders/Mythical Sites: Performance art and politics on the US frontera, 1968-present* (Tese de Doutoramento). Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Sheren, Ila Nicole (2021). Border art for a border ecology. Em Mabel Moraña (Ed.). *Liquid Borders: Migration as Resistance*. doi:10.4324/9781003142911-13
- Sidaway, James D. (2015). Mapping border studies. *Geopolitics*, 20 (1), 214–222.
- Stierl, Maurice (Entrevistador). (2016, Setembro 19). *Border/Talks: A Conversation with John Akomfrah on Sea-Migration, Borders, and Art*. [Video]. Acedido em: <https://youtu.be/YJkNl-tvzs>
- Szary, Anne-Laure Amilhat (2012). Walls and border art: The politics of art display. *Journal of Borderlands Studies*, 27 (2), 213–228.
- Szary, Anne-Laure Amilhat, & Giraut, Frédéric (2015). Borderities: The Politics of Contemporary Mobile Borders. *Borderities and the Politics of Contemporary Mobile Borders* (pp. 1–19). doi.org:10.1057/9781137468857_1
- Vincenzo, Valerio (2019). *Borderline/Frontiers of Peace*. [Catálogo online] Acedido em: <https://valeriovincenzo.com/BORDERLINE-1>

André Araújo. Mestre em Criação Artística Contemporânea pela Universidade de Aveiro e atualmente frequenta o Programa Doutoral em Criação Artística pela Universidade de Aveiro, Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, Escola Superior de Artes e Design de Comunicação Social e Escola Superior de Artes e Design. Licenciado em Jazz pelo Koninklijk Conservatorium Brussel - Bélgica. Músico, artista visual e investigador português. Campus Universitário de Santiago, 3810-193 Aveiro, Portugal. E-mail: aj.araujoferreira@gmail.com. ORCID: 0000-0002-2577-9642.

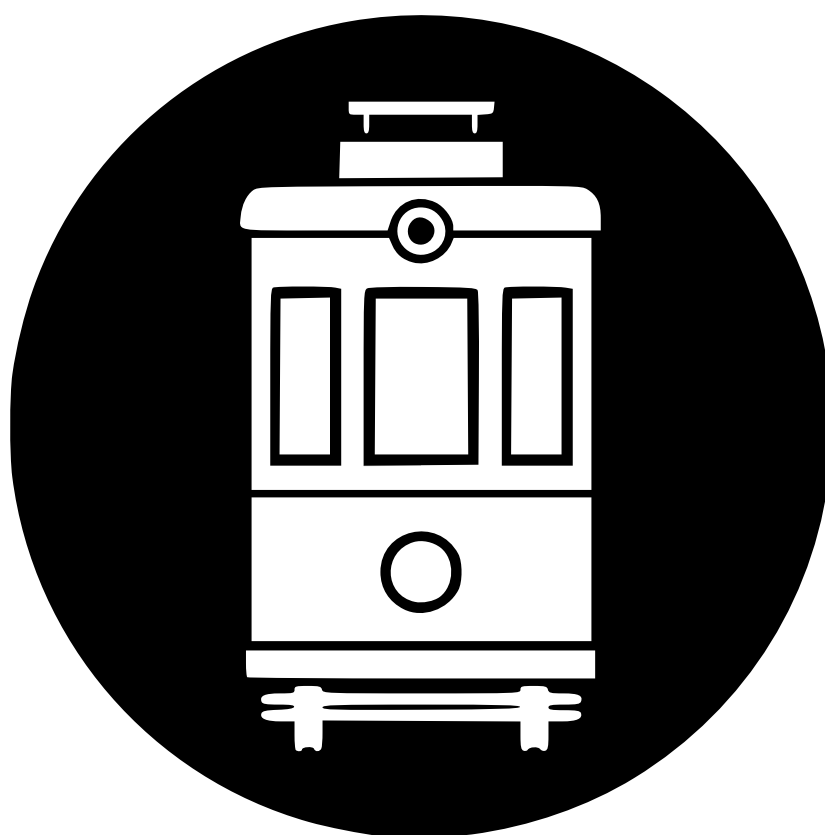
Receção: 10-02-2023

Aprovação: 27-02-2023

Citação:

Araújo, André (2023). Para além do espacial: as potencialidades artísticas da relação entre a fronteira e a memória. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(1), pp. 110-125. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav6n1p1

RECENSÕES / RESENHAS





A MÚSICA DE JOHN CAGE – JAMES PRITCHETT

THE MUSIC OF JOHN CAGE – JAMES PRITCHETT

LA MUSIQUE DE JOHN CAGE – JAMES PRITCHETT

LA MÚSICA DE JOHN CAGE – JAMES PRITCHETT

André Quaresma

Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», Coimbra, Portugal

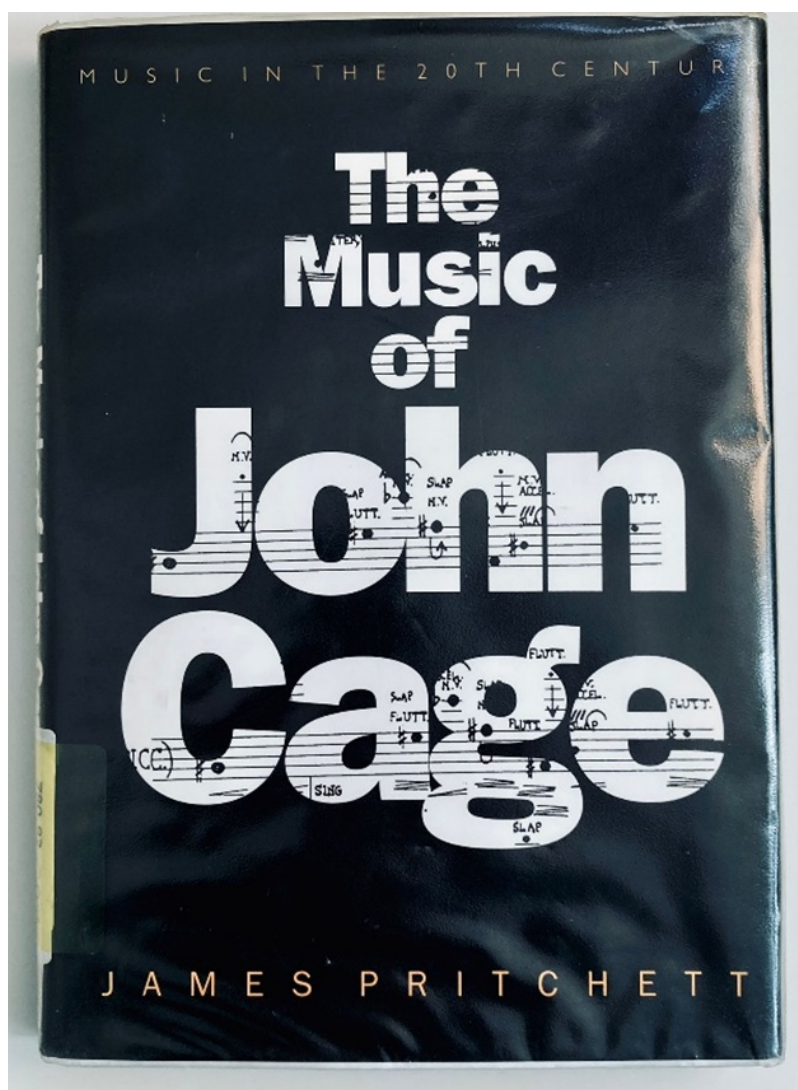


Figura 1: The Music of John Cage , livro de James Pritchett (1993), editado pela Cambridge University Press

Fonte: André Quaresma.

Esta recensão pretende resumir de forma crítica os capítulos 2 “To sober and quiet the mind...” (1946-1951) e 3 “Throwing sound into silence” (1951-1956) do livro de James Pritchett *The Music of John Cage*, editado em 1993 pela Cambridge University Press. O trabalho foi feito no processo de pesquisa para a edição crítica e implementação digital da composição Cartridge Music – for amplified ‘small sounds’ (Cage, 1960), enquadrado num processo de prática como investigação. Apesar dos trabalhos com percussões e das inovações composicionais e instrumentais, a primeira metade da década de 1940 é, para John Cage, uma época de desilusão. A grande maioria dos músicos e público que assistia ao seu trabalho não o aceitava bem, reagindo de forma hostil ou como se de uma piada se tratasse. É um John Cage deprimido e desiludido com a incompreensão, que conhece Gita Sarabhai. A indiana chega aos Estados Unidos para estudar música ocidental e torna-se aluna de Cage que, em contrapartida, lhe pede lições de estética e música indiana. O estudo desta cultura oriental tem uma grande influência em Cage que se começa a interessar pela sua filosofia e mais especificamente pelo Budismo Zen. Cage repete ao longo da sua vida uma frase de Sarabhai acerca do propósito da música.

The purpose of music is to sober and quiet the mind thus rendering it susceptible to divine influences (Pritchett, 1993: 37).

O compositor entra numa fase de descoberta cultural, procurando leituras e filosofias orientais. Entre os muitos autores que influenciam Cage, é importante para a nossa análise destacar Ananda Coomaraswamy pela introdução de outro conceito relevante para a sua composição. Ao debater a tradução de sânscrito da palavra *sadrsya*, que quer dizer imitação, Coomaraswamy refere que tal imitação se refere às “formas eternas” e não apenas às aparências. Esta ideia é explorada por Cage numa das suas palestras, *Defense of Satie* (1948), onde o conceito de música é dividido em vários elementos que são analisados de forma a decidir quais devem ser comuns a todas as composições e quais devem ser particulares a cada compositor, numa tentativa de conciliar as necessidades de individualismo com as de tradição. Cage divide a música em quatro elementos: estrutura (a divisão do todo em partes), forma (a sucessão do som), método (os processos que garantem a sucessão) e material (os sons da composição). Segundo Cage, a forma não pode ser a base de uma disciplina universal dado ser uma expressão de sentimento, o método e o material são o meio com que se atinge a forma e não têm nenhuma especificidade para o fazer, sobrando assim a estrutura que, de acordo com Cage, tem de ser o elemento em que todos concordam uma vez que todos identificam o estruturalmente divergente como monstruoso. Esta forma desconstruída de ver a música – ou o som organizado – tem impacto na composição de Cage, uma vez que a separação em elementos permite aplicar processos composicionais a cada elemento isoladamente, um exemplo desta agilidade é a utilização da técnica Gamut. Já anteriormente usada por Cage, a técnica consiste em isolar excertos da composição e aplicá-los de diferentes formas com diferentes variações ao longo da música. Esta desconstrução permite fazer *gamuts* de diferentes elementos como na composição *The Seasons*, onde Cage utiliza *gamuts* de harmonias, que vão sendo utilizados e alterados ao longo da composição de forma a produzir melodias.

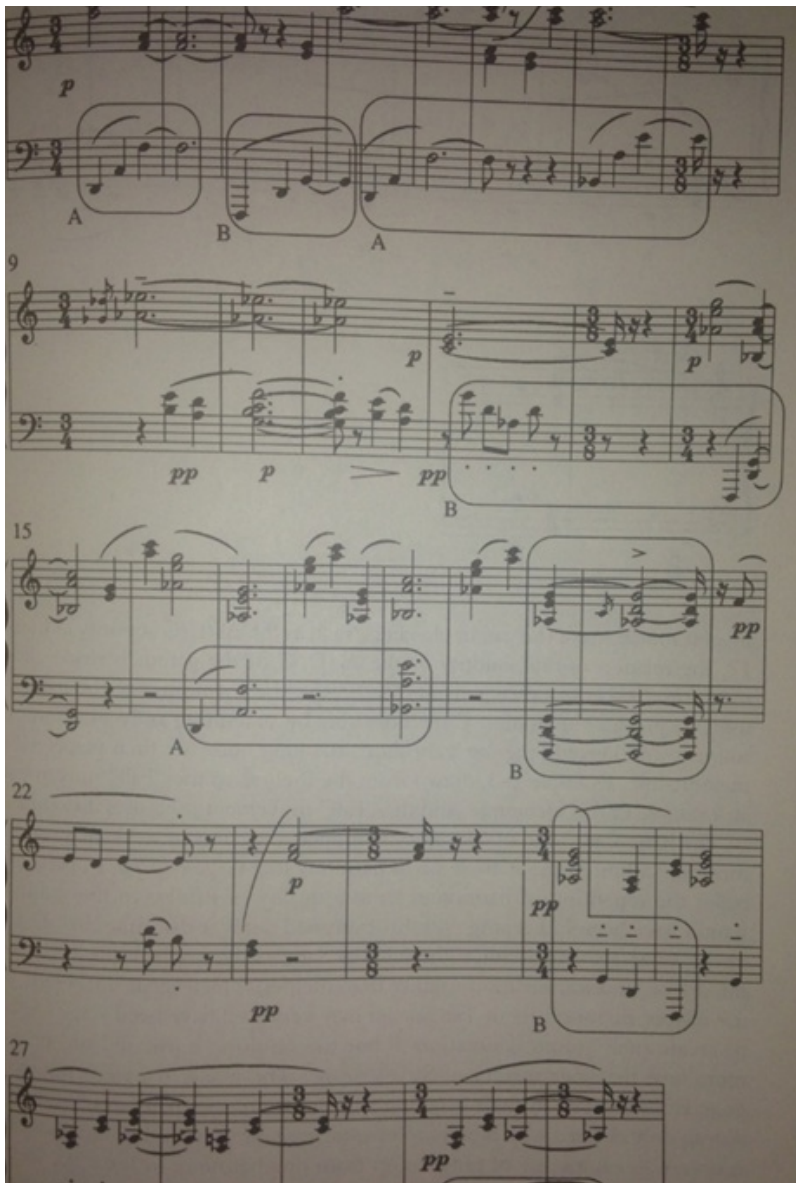


Figura 2 : The Seasons (Summer) - John Cage (1947)

Fonte: The Music of John Cage (1993:43).

Estas novas formas de pensar a música e novas técnicas para a compor não só resolvem alguns dos problemas de Cage do final da década de 1940 – como utilizar campos harmônicos de forma estática ou não progressiva – como criam novos caminhos para ser explorados. A divisão da música em elementos e a utilização de *gamuts* abrem a possibilidade da sua abertura ao material (instrumentação), em vez de tentar atingir a melodia através de *gamuts* de harmonias, Cage tenta-o através de *gamuts* de sons. O trabalho do compositor é um longo caminho de experiências que pretendem ultrapassar problemáticas e naturalmente os sucessos levam a novos desafios. É importante também lembrar que a notação de Cage está diretamente ligada a estes conceitos e esta evolução é observável na análise das suas partituras. A identificação dos elementos da música e a sua segmentação, a aplicação de regras de ordem e liberdade, levam a necessidades de composição multidimensionais. *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* é exemplo destas composições, Cage cria um gráfico 14 por 16 com um som em cada célula, desta forma, ao movimentar-se no gráfico vai identificando os materiais. A composição está dividida em três partes, na primeira parte o

piano é improvisado e a orquestra é fixa, com base em regras presentes no gráfico; no segundo movimento o piano segue as regras que a orquestra seguia no primeiro, dando uma sensação de confluência; no terceiro e último movimento juntam-se o piano e a orquestra ao resultado interpretado no primeiro movimento, através de um processo indeterminístico baseado no *I Ching*. Esta forma de organizar a música é particularmente especial porque se adapta perfeitamente ao processo indeterminístico que Cage vem a adoptar, o livro chinês *I Ching*. O *I Ching* é um livro oracular que se baseia na interpretação de sessenta e quatro hexagramas em que cada uma das suas seis partes tem uma representação binária: Yang (linha completa) e Yin (linha quebrada). Cada um dos sessenta e quatro hexagramas tem um significado. A sua importância semiótica é tão grande que a obra se reveste de importância no estudo de várias áreas. Para consultar o *I Ching* é necessário atirar três moedas ao ar, de forma a identificar uma linha de um hexagrama, sendo que essa linha pode ter duas características: a força (Yin e Yang) e o movimento (estática ou móvel). Se o hexagrama consultado tiver alguma linha móvel, é gerado outro hexagrama em que essa linha inverte a força. Cage aplicou o conceito do *I Ching* ao quadro da sua composição, para cada célula eram atiradas as três moedas para obter a linha de um hexagrama, se obtivesse uma linha estática a célula do novo quadro era preenchida com a correspondente da orquestra (Yang) ou a do piano (Yin), se obtivesse um hexagrama com linha móvel, Cage compunha um novo som para piano e orquestra, colocando-o na célula respectiva. O terceiro movimento ficou então da seguinte forma:

Figura 3: Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra (3.º movimento) - John Cage (1950-1951)

Fonte: The Music of John Cage (1993: 72).

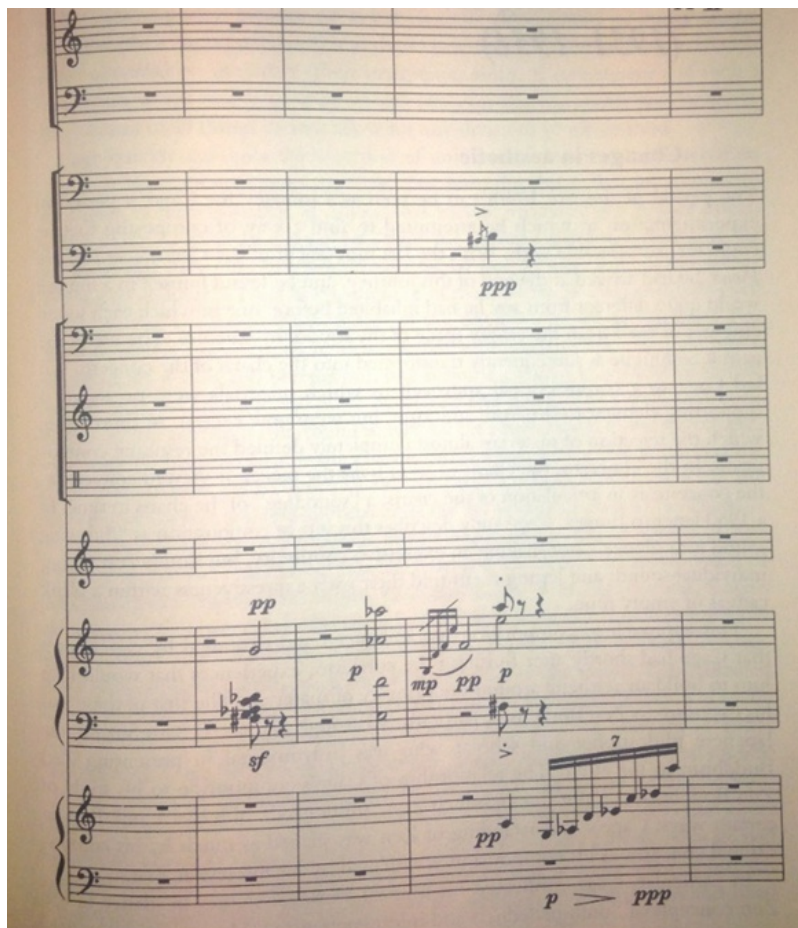


Figura 4: Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra (3.º movimento) - John Cage (1950-1951)

Fonte: The Music of John Cage (1993: 73).

As duas primeiras décadas do trabalho de John Cage são de procura do seu espaço na composição. Inicialmente com a tentativa de fuga ao neoclassicismo no sentido do contraponto de Arnold Schoenberg, depois de fuga à harmonia de Schoenberg no sentido do som dos materiais, passando pela divisão da música nas partes que a compõem, as estruturas rítmicas fixas e os *gamuts* de melodias que depois passam a *gamuts* de sons (materiais), tudo culminado no recurso ao *I Ching* na decisão de quando e quais os *gamuts* a utilizar. Com o terceiro movimento do *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, Cage atinge (ou inventa) o seu espaço na composição e parte para a década de 1950 numa posição onde nunca antes esteve, a sua zona de conforto composicional. A utilização do indeterminismo foi uma decisão que tomou durante essa composição – por concluir que o *I Ching* se encaixava perfeitamente nas estruturas tabelares da obra que estava a compor – e aplicada apenas ao seu terceiro movimento. Os trabalhos seguintes, por outro lado, são pensados de raiz nessa direcção e a composição *Music of Changes* é disso exemplo. Ao contrário de *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* em que Cage adaptou o *I Ching* à sua estrutura de 16 por 14, para a *Music of Changes* o compositor adopta uma estrutura 8 por 8 de forma a mapear os 64 hexagramas do *I Ching*. Para além deste ajuste na estrutura, Cage adiciona outras características da música ao processo indeterminístico, criando outras tabelas para representar a duração, sonoridade e dinâmica; retirando assim o risco de influência consciente na dinâmica e no ritmo de cada *gamut* de cada célula. Desta forma, Cage garante combinações que não lhe passariam pela cabeça estendendo a sua composição para além da sua consciência.

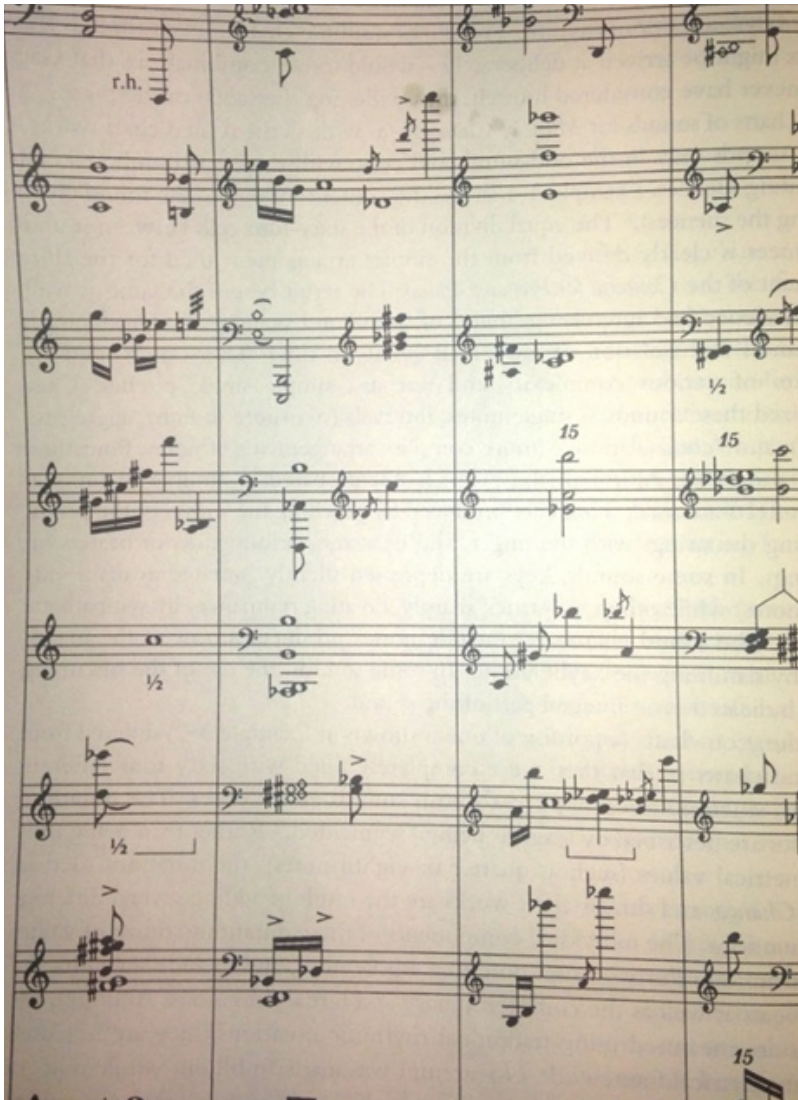


Figura 5: Music of Changes - segunda parte da tabela de sons - John Cage (1952)

Fonte: The Music of John Cage (1993:80).

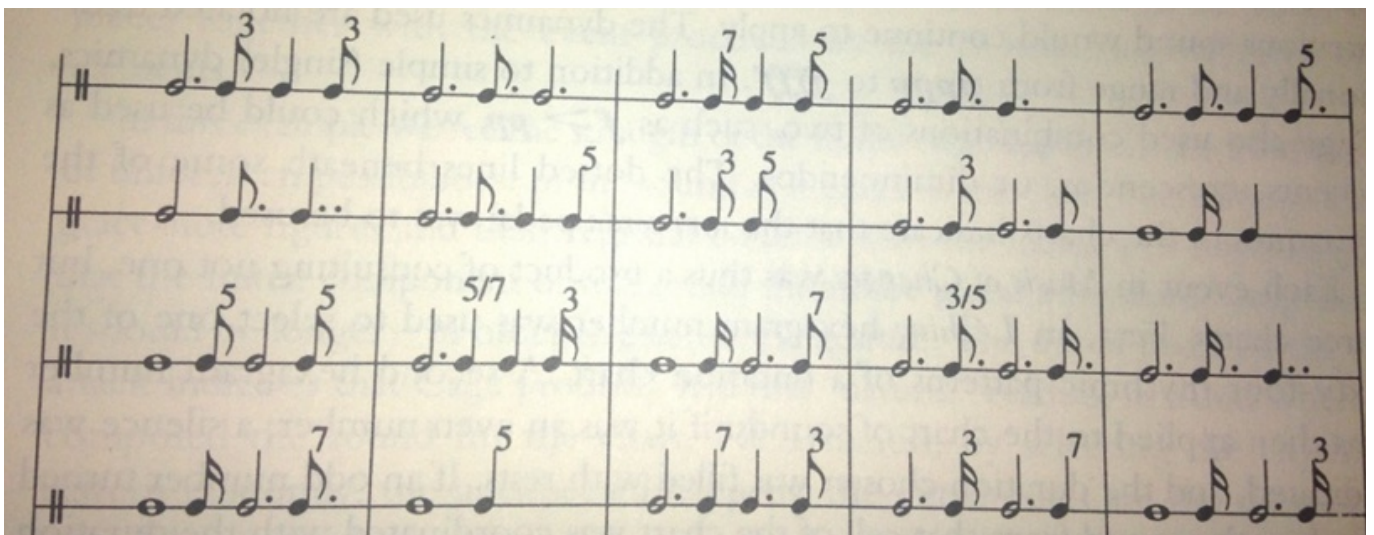


Figura 6: Music of Changes - segunda parte da tabela de durações (excerto) - John Cage (1952)

Fonte: The Music of John Cage (1993: 82).

Music of Changes é desta forma o resultado da aplicação do *I Ching* em três tabelas. Primeiro para identificar o modelo rítmico da tabela de durações, depois aplicado à tabela de sons e, dependendo do resultado das moedas, poderia ser inserido um silêncio ou o som identificado na tabela, e por último, caso fosse inserido um som, seria consultada a tabela de dinâmicas para aplicar ao som em causa.

<i>ffff>f</i>	<i>fff>ff</i>
<i>f>pppp</i>	<i>ff</i>
<i>p>ppp</i>	<i>f>ppp</i>
<i>ffff</i>	<i>f>pp</i>
<i>ffff>f</i>	<i>ffff>ff</i>
<i>mf>pp</i>	<i>fff>mf</i>
<i>p>pppp</i>	<i>p>pp</i>
<i>ffff>ff</i>	<i>mf>mp</i>

Figura 7: *Music of Changes* - segunda parte da tabela de dinâmicas (excerto) - John Cage (1952)

Fonte: *The Music of John Cage* (1993: 72).

Os trabalhos seguintes de Cage assentam sobre as bases do indeterminismo e do silêncio – a importância do silêncio como tela onde aplica o som é vincada, o compositor via as suas formas de composição como “atirar sons ao silêncio” (Pritchett, 1993: 71-104), referindo a sua importância ao permitir isolar cada som sem perturbações de outros sons. É sobre estes dois conceitos que Cage trabalha, afinando as metodologias de forma a ultrapassar antigos ou novos problemas. Em *Water Music* (“for a pianist, using also a radio, whistles, water containers, a deck of cards, a wooden stick, and objects for preparing the piano”) de 1952, Cage utiliza um relógio para controlar o tempo abandonando a métrica temporal, inserindo também materiais não convencionais e acções teatrais nos seus quadros de som, como atirar cartas para as cordas do piano. A notação consiste num conjunto de instruções em inglês com excertos de sons pelo meio.

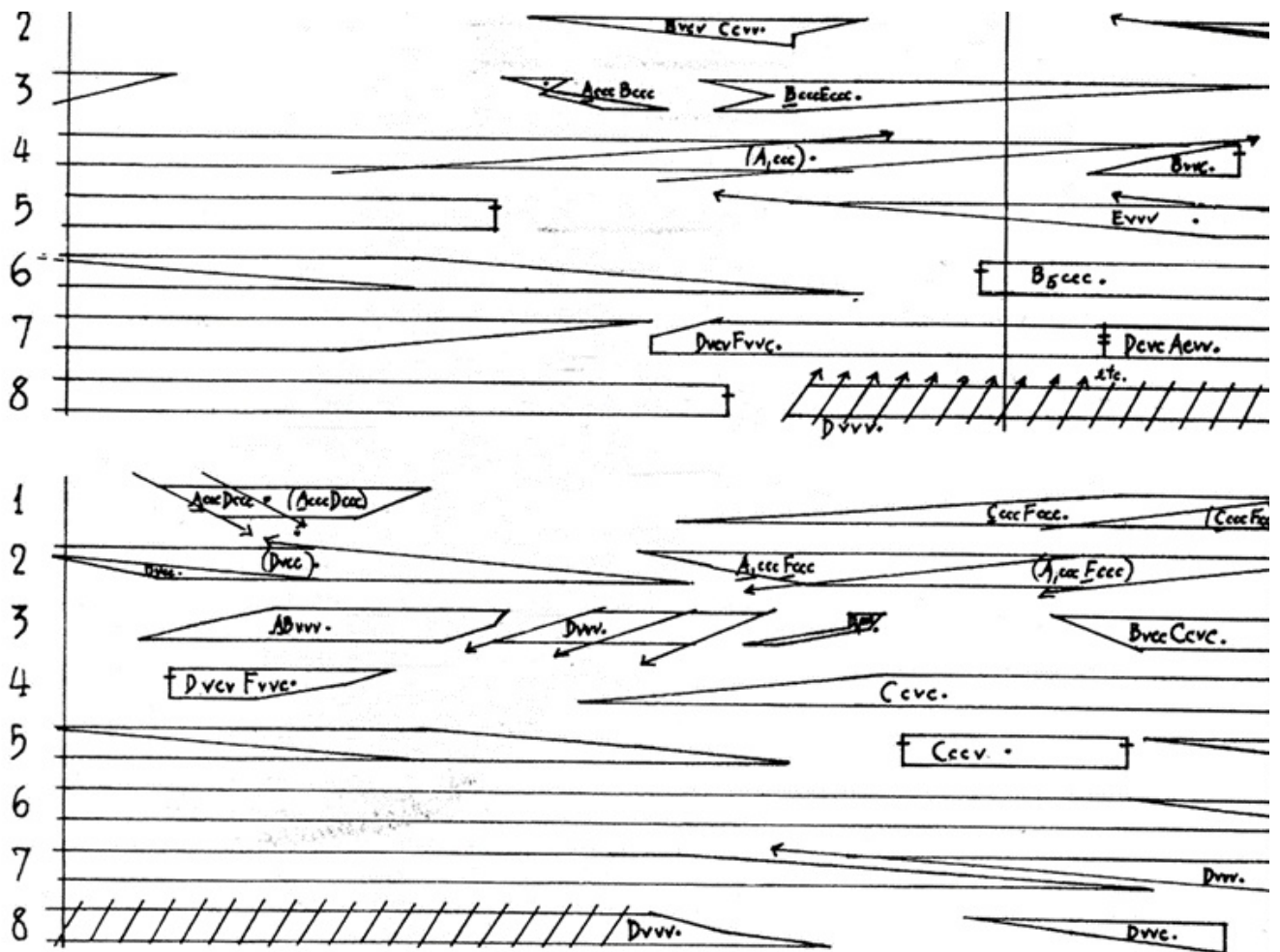


Figura 9: Williams Mix - John Cage (1951-1953)

Fonte: Medien Kunst Netz. <http://www.medienkunstnetz.de/works/williams-mix/>

Apesar da composição através de tabelas e do *I Ching* responder às necessidades do compositor, o processo revelou-se extremamente complexo e consumidor de imenso tempo. Cage procurou outras formas, menos trabalhosas, de composição – dando o exemplo dos pintores que tinham processos lentos quando pintavam a óleo e rápidos quando pintavam em aguarela – a composição de *Carillon No. 1* é um exemplo desta simplificação. Partindo de uma base em papel quadriculado, Cage utiliza outros papéis que vai dobrando e onde vai furando as intercepções das dobras, sobrepondo a folha furada sobre a quadriculada e marcando os pontos dos furos. Após este processo, Cage usava as posições relativas verticais para identificar as notas e as horizontais para identificar o tempo, transcrevendo o gráfico para uma notação que pudesse ser interpretada. Este processo foi utilizado em vários trabalhos, as variadas composições de *Music for Carillon* ou *Music for Piano* são alguns exemplos.

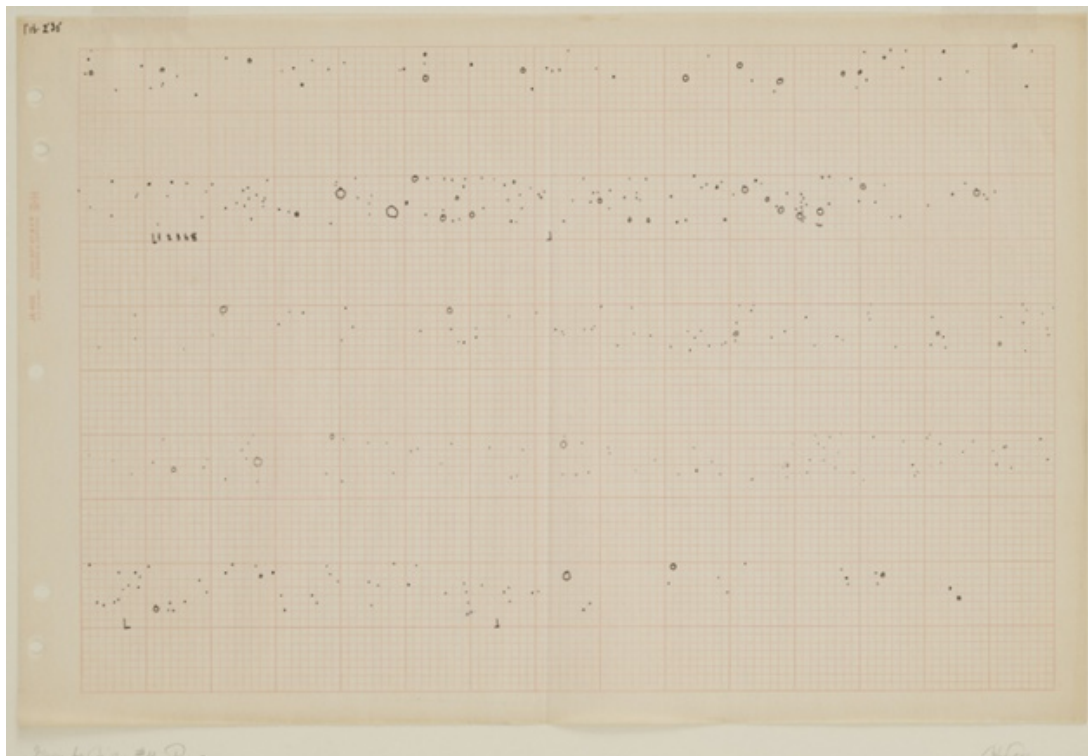


Figura 10: Music for Carillon, #4 (segunda página) - John Cage (1961)

Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/33028>

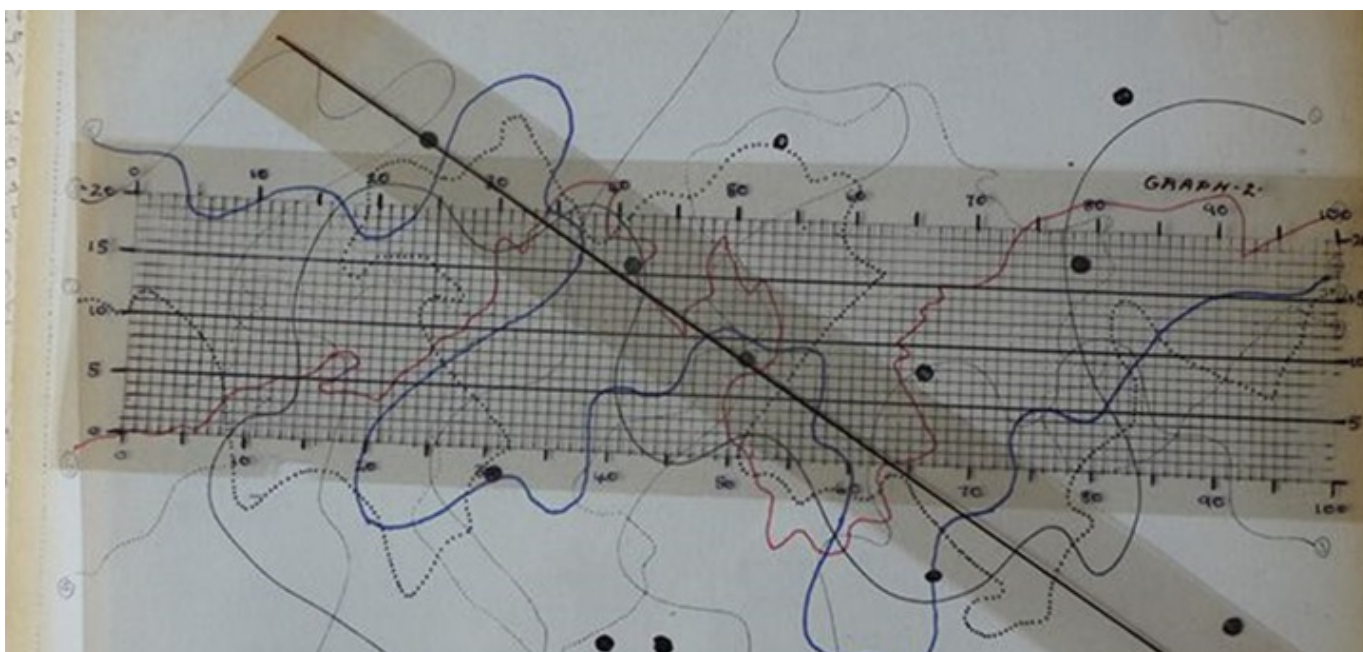


Figura 11: Fontana Mix - John Cage (1958)

Fonte: Smithsonian Magazine. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/5-12-examples-of-experimental-music-notation-92223646/>

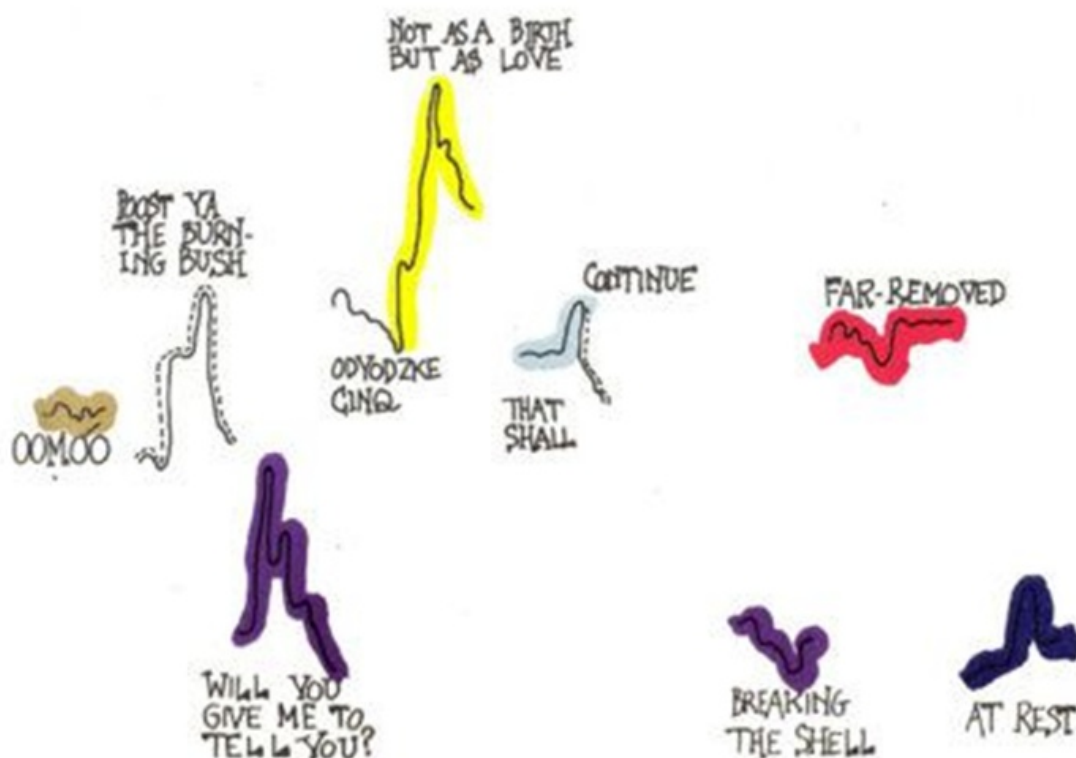


Figura 12: Aria (excerto) - John Cage (1958)

Fonte: The New York Times . <https://archive.nytimes.com/opinionator.blogs.nytimes.com/2011/08/03/scoring-outside-the-lines/>

A procura de estruturas e estéticas alternativas é uma constante em John Cage desde praticamente o início da sua vida de compositor. A descoberta e exploração de mecanismos indeterminísticos de composição e de interpretação tornaram o seu trabalho gráfico notacional de uma riqueza singular. Variando as abordagens consoante os propósitos finais, ou simplesmente para procurar processos mais eficientes ou esteticamente mais interessantes, podemos encontrar diferentes exemplos. Em *Fontana Mix* (1958), Cage usa pela primeira vez transparências na sua notação transformando a partitura numa ferramenta de criação musical. A composição consiste em páginas com linhas curvas de diferentes espessuras e transparências com pontos colocados aleatoriamente, linhas e medidas que podem ser interpretadas como acções de mudanças de frequência, amplitude, timbre ou duração. A obra foi feita no seguimento de um convite de Luciano Berio para Cage ir para Milão trabalhar em composições para fita magnética.

Outro tipo de abordagem serão as composições para voz, como é exemplo a composição *Aria*, também de 1958, onde Cage apresenta vinte páginas de notação gráfica, cada página correspondente a trinta segundos de interpretação. A notação consiste em vogais e consoantes isoladas e palavras em vários idiomas, com várias cores e formas. Existem ainda dezasseis quadrados para representar “non musical vocal noises” (Prichett, 1993: 132) e cabe ao intérprete atribuir diferentes estéticas de canto às diferentes cores.

FOUR²

SOPRANOS John Cage

Figura 13: Four² (parte para soprano) - John Cage (1990)

Fonte: Music Theory Online. <https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.4/mto.17.23.4.andersen.html>

A exploração notacional baseada no silêncio e no indeterminismo acompanha toda a obra de Cage, mesmo quando regressa a notações de aspecto aparentemente mais tradicional como as *Number Pieces*, conceitos como intervalos de tempo, instruções escritas e liberdade interpretativa mantêm-se presentes. Os processos de composição são a constância nas variadas expressões visuais que o compositor apresenta em todo o seu trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Pritchett, James (1993). *The music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Daniels, Dieter. John Cage «Williams Mix». *Medien Kunst Netz*. Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/williams-mix/>
- Cage, John (1961). *Music for Carillon, #4*, Page 2. The Museum of Modern Art history (MoMA). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/33028>
- Stamp, Jimmy (2013). *Examples of experimental music notation*. Smithsonian Magazine. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/5-12-examples-of-experimental-music-notation-92223646/>
- Muchmore, Pat (2011). *The Score: Scoring outside the lines*. *The New York Times*. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/opinionator.blogs.nytimes.com/2011/08/03/scoring-outside-the-lines/>
- Andersen, Drake (2017). What can they have to do with one another?": Approaches to Analysis and Performance in John Cage's Four². *Music Theory Online*, 23 (4). Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.4/mto.17.23.4.andersen.html>

André Quaresma. Doutorando em Estudos Artísticos. Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Investigador Integrado do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». Largo da Porta Férrea, 3004-530 Coimbra, Portugal. E-mail: andrew.oq@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9277-545X.

Receção: 10-12-2022

Aprovação: 29-12-2022

Citação:

Quaresma, André (2022). A música de John Cage – James Pritchett. Recensão. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(1), pp. 128-141. ISSN 2184-3805. DOI : 10.21747/21843805/tav6n1r1

