UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

ANTONIO HERCI FERREIRA JÚNIOR

**Crise e vanguarda:
Koellreutter entre o moderno e o contemporâneo**

São Paulo

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

ANTONIO HERCI FERREIRA JÚNIOR

**Crise e vanguarda:
Koellreutter entre o moderno e o contemporâneo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte — PGEHA, da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Edson Leite. Linha de Pesquisa: Produção e Circulação da Arte,

São Paulo

2018

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTES TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Ferreira Júnior, Antonio Herci.

Crise e vanguarda : H. J. Koellreutter entre o moderno e o contemporâneo / Antonio Herci Ferreira Júnior ; orientador Edson Roberto Leite. -- São Paulo, 2018.

128 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2018.

1. Música – Brasil – Século 20. 2. Filosofia da Arte. 3. Música Dodecafônica – Brasil. 4. Koellreutter, Hans-Joachim, 1915-2005. I. Leite, Edson Roberto. II. Título.

CDD 781.268

FOLHA DE APROVAÇÃO

Ferreira Júnior, Antonio Herci. **Crise e vanguarda: Koellreutter entre o moderno e o contemporâneo**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Linha de Pesquisa: Produção e Circulação da Arte, da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Edson Leite.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Assinatura: _____

Instituição: _____

Prof. Dr.: _____ Assinatura: _____

Instituição: _____

Prof. Dr.: _____ Assinatura: _____

Instituição: _____

Prof. Dr.: _____ Assinatura: _____

Instituição: _____

Para **Márcio Gláucio,**
Marília Rocha,
Rafael Presto,
Camila Pivato,
Fada Liz,
Lira Ferrer Ferreira,

*queridas e queridos filhos,
que dão sentido em minha vida.*

Para o mestre **Koellreutter,**

*que me ajudou a descobrir
como expressar esses sentidos através da arte*

AGRADECIMENTOS

à CAPES, pela concessão de bolsa de estudos nos anos de 2017-2018, o que viabilizou a conclusão deste trabalho;

ao meu orientador Prof. Dr. Edson Leite, pelo apoio em todos os momentos e pela grande abertura de oportunidade e conhecimento, especial agradecimento por me manter no foco;

ao professor e colega de criação e pesquisa Prof. Dr. Artur Matuck, sempre presente e iluminando o trabalho;

à banca examinadora que, desde a qualificação, contribuiu para o desenvolvimento da pesquisa e pela disponibilidade em estar presente;

aos companheiros do Coletivo de Galochas, colegas, amigos e parceiros de pesquisa, criação e arte;

aos artistas e pesquisadores que trilharam conosco este caminho de pesquisa e ação;

aos colegas da secretaria do PGEHA — Águida, Neusa, Joana e Paulo — que participam de tudo e quase nunca são citados, especial agradecimento por nos manterem nos prazos.

Lista de Figuras

<i>Figura 1: Volumina, fragmento da partitura gráfica (LIGETI 1961)</i>	35
<i>Figura 2: Exemplar nº 6 de Música Viva, novembro de 1940.....</i>	44
<i>Figura 3: Ácronon, partitura gráfica em acrílico transparente</i>	96
<i>Figura 4: Nova-mente, partitura gráfica</i>	105
<i>Figura 5: A primeira vídeocriatura.....</i>	106
<i>Figura 6: Nova-mente, detalhe de instrumentos eletroacústicos</i>	107
<i>Figura 7: Nova-mente, preparação e planejamento da peça.....</i>	109
<i>Figura 8: Nova-mente, orquestra contracenando com monitores de TV</i>	111
<i>Figura 9: Viagem ao Centro da Terra, peça montada em túnel abandonado.....</i>	116

Sumário

Introdução	12
Período longo da modernidade	12
Princípio de incerteza	18
Valor e desvalor	21
Arte e ciência	27
Novo e contemporâneo	32
Os capítulos	38
 1. Música Viva, visão colonizadora e nacionalismo	40
1.1. Crises	40
1.2. Nosso novo e primitivismo	42
1.3. Música 1941	50
1.3.1. Obsolescência	52
1.3.2. Círculo e a linha	53
1.4. Discurso do colonizador	55
1.4.1. Ortodoxias em disputa	56
 2. Vanguarda Baiana	57
2.1. Continuidades ou rupturas?	57
2.2. Uma nova estética e novo humanismo	61
2.2.1. Arracionalismo	63
2.2.2. Comunicação e dessacralização	64
2.2.3. O vazio e relativismo	67
2.2.4. Tempo e espaço	71
2.2.5. A objetividade do conhecimento	73
2.3. Tradição de Modernidade	75
2.3.1. Arte, epistemologia e valor	77
2.3.2. Crença estética	82
2.4. O erudito e o popular	83
2.4.1. Música funcional	84
 3. Do Moderno ao Contemporâneo	86
3.1. Nós já não existimos mais!	86

3.1.1. O que não pode ser dito	89
3.1.2. Estética e estética relacional	91
3.1.3. Temporalidades.....	93
3.1.4. Distopia.....	94
3.2. Ácronon, virtualidade e simulação	94
3.2.1. Grafismo e oralidade como estruturas de indeterminação	94
3.2.1. Música e artes visuais	98
3.2.2. A Planimetria	100
3.2.1. O fundo e a forma	100
3.2.1. Síntese de energias cinéticas.....	101
3.2.1. Temporalidade e Processo explicitado – Klee Koellreutter.....	102
3.3. Nova-mente e a campo expandido	103
3.3.1. Cibernética	105
3.3.2. O sujeito reaparece.....	108
3.3.3. Obra, autor e espectador	110
3.3.4. Ruído e redundância	110
3.3.5. Política e conscientização	111
3.4. Rodô e Viagem ao centro da terra: lugar próprio.....	111
3.4.1. Lugar geográfico e lugar político.....	111
3.4.2. Viagem ao Centro da Terra.....	115
4. Considerações finais	118
5. Referências	122

*Um mundo aberto implica em um processo
individualizante e ao mesmo tempo integrador em um todo.
Um processo de desenvolvimento do individual, pessoal,
nacional, visando a integração em um todo supranacional:
em um mundo sem vis-à-vis.*

Koellreutter

Resumo

Aborda-se aqui a trajetória do compositor *Hans-Joachim Koellreutter* (1915-2005) e as relações com o debate teórico e prático da arte e estética do século XX, a partir de seus textos e obras. Uma estética que se desenvolve em íntima colaboração com a formulação de uma *filosofia da história da arte* que o compositor, paralelamente à sua prática composicional, expressa em artigos, palestras e cursos. A filosofia da história que vai construindo apresenta-se como a articulação entre duas temporalidades: *grandes e pequenos períodos* (Introdução), cujos marcos são *transições*, caracterizadas por *crises* entre sistemas que se esgotam ou que emergem para sua superação.

Entre uma modernidade e uma contemporaneidade anacrônicas, a trajetória do compositor acaba nos proporcionando um modelo *paradigmático* dessa caracterização de *crise estética* apresentando alguns sintomas dessa dupla temporalidade: (i) a ressonância anacrônica dos vanguardismos do século XX — aproximação arte vida comum; dessacralização dos valores da arte; quebra de protocolos ou preconceitos; subversão do meio; denúncia ou reflexão sobre os modos de produção; arte contra o consumo (Caps. I e II) —, ocorrendo junto com (ii) tópicos que se tornariam *marcas na contemporaneidade*: arte funcional; autoria em rede colaborativa; arte voltada para a circulação; campo expandido e site específico (Cap. III).

Por serem momentos de crise, transformações e hibridismo entre o *velho* e o *novo* carregam forças opostas: o primeiro resistindo e constituindo oposição através das formalizações e regulações; o segundo subjetivando-se através de novos paradigmas de forma e performance, momentos onde pode constituir-se uma *vanguarda* (Caps. II e III): um grupo que, em sintonia com sua época, consegue ligar as aspirações estéticas e formais com os conteúdos relevantes para interferir diretamente nessas transformações.

Koellreutter compôs três peças na década de 1980 aqui escolhidas como material básico para exemplos e modelos: *Ácronon*, *Nova-mente* e *Rôdô*, músicas que novamente anunciavam o *novo*, cinquenta anos depois que aportou no Brasil, já como fenômeno de novidade (Cap. III). Tenta-se mostrar (Considerações Finais) como o compositor, ao lidar com essas duas forças — a tradição e a modernidade — tenta constituir uma relação que ele denomina de *alfa privativa* — seu conceito de *contrário sem contradição* — onde ele pode integrar tradição e a ruptura assim como o ruído e informação, estabelecendo íntima relação entre a *ética* e a *estética*.

Palavras-chave: *Campo Expandido; Site Específico; Processo; Autoria Colaborativa.*

Abstract

We analyze here the trajectory of the German composer emigrated to Brazil in 1937, *Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005)*, and his relations with the theoretical and practical debate about art and the aesthetics of the 20th century, based on his original texts and works. An aesthetic that was developed in close collaboration with the formulation of philosophical ideas and art history which the composer, in parallel with his compositional practice, expresses in many articles, lectures and courses. The philosophy of history that he proposes presents itself as an articulation between two temporalities: large and small time intervals, whose marks are transitions, characterized by crises among systems that are exhausted or that emerge one day only to be overcome the next day.

Inside an modernity and contemporaneity, both considered anachronic, the trajectory of the composer ends up providing us with a paradigmatic model of the characterization of an aesthetic crisis presenting some symptoms of a double temporality: (i) the anachronistic echos of the avant-gardes of the twentieth century - common life as art approach; desacralization of art values; breach of protocols and prejudices; subversion of the means of productions ; denunciation or reflection on modes of production; (Caps I and II) -, occurring along with (ii) topics that would become brands in the contemporary world: functional art; collaborative authoring network; art oriented to diffusion; expanded field and site specific (Chapter III).

Thanks to these moments of crisis, transformations and hybridity between the old and the new carry opposing forces: the first resisting and constituting opposition through formalizations and regulations; the second subjectivizing itself through new paradigms of form and performance, moments in which a vanguard can be constituted (Caps II and III): a group that, in tune with its time, manages to connect the aesthetic and formal aspirations with the contents to interfere directly in these transformations.

Koellreutter composed three especial pieces in the 1980s here chosen as the basic material for examples and models: *Ácronon*, *Nova-mente* and *Rôdo*, works that once again announced the new, which fifty years after he introduced in Brazil again as a phenomenon of novelty (Chapter III). Attempts to show (Final Remarks) how the composer, in dealing with these two forces - tradition and modernity.

Finally we build a relationship that he calls a “retritive alpha”. His concept of the opposite without contradiction — where he can integrate tradition and rupture as well as noise and information, establishing an intimate relationships between ethics and aesthetics.

Keywords: *Expanded Field; Site Specific; Process; Collaborative Authorship.*

Introdução

Período longo da modernidade

Em sua aula inaugural, na fundação dos *Cursos Livres da Universidade da Bahia*, em 1959, produzida em parceria com a arquiteta modernista ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, Koellreutter refletia sobre o tempo histórico, situando o momento atual (de seu texto) como um marco de um grande *período*:

Momento de total mutação de consciência humana, momento de *crise* social e espiritual, de extrema gravidade — que somente encontra algo de semelhante na situação intelectual que abalou o mundo na transição da Idade Média para a Renascença. (KOELLREUTTER e KATER 1997, 30)

Note-se o estabelecimento de um arco temporal que permite delinear o que se está chamando de *grande período* — “*Renascença até o momento*”. O que nos interessa apontar aqui é que os marcos que delineiam esse *grande período* são *crises* que, uma vez superadas, desembocam no novo período: momentos de “*total mutação da consciência humana*”, “*situação intelectual que abalou o mundo na transição*”.

Koellreutter apresenta uma similaridade entre as duas épocas — *Renascença* e *tempo presente* — através da comparação e equiparação de momentos de *crise* e *transformações*. A primeira, a *crise que resulta na Renascença*, como um marco que pode determinar o princípio da Idade Moderna, o *Período Racionalista*. A segunda crise, desemboca no *pensamento contemporâneo*, *Arracionalista*.

Mas o que seria uma “*total mutação da consciência humana*”, “*situação intelectual que abalou o mundo na transição*”? Como diferenciar uma *transformação* desse porte — grande período — das também profundas mudanças, por exemplo, entre o *rococó*, o *clássico*, o *romântico*, que ocorrem durante esse grande período moderno?

O nosso século, o século XX, transformou radicalmente a imagem do mundo, evento este ainda não assimilado por uma grande parte da humanidade. [...] A música e as artes tradicionais em geral — reflexos da imagem válida do mundo na época em que surgiram, ou melhor, produtos de nível de consciência predominante em nossa cultura até o século XX — basearam-se em conceitos opostos. Refiro-me à música e às artes dos estilos do barroco, do rococó, do classicismo e do romantismo. (KOELLREUTTER e KATER 1997, 103s)

Note-se que o fragmento articula um *grande período*, cujo fim e limiar de um novo é o século XX, novamente fazendo valer o paradigma do arco da modernidade sugerido acima — “*Renascença até o momento*” — mas introduz alguns outros períodos, que chama de *estilos*.

Koellreutter, a partir do que considerava serem as *radicais mudanças de paradigma*, identificáveis em diversos períodos caracterizados por transformações estéticas, filosóficas e científicas, esquematizou três períodos: (1) o período pré-racionalista, que abrangia o período Grego — 600 a.C. — até o século XIV; (2) o período racionalista, desde a Renascença até o século XX, onde começa o (3) terceiro período, caracterizado pela crise desse *racionalismo* e a abertura para um *novo tempo*, que o compositor previa como o *arracionalismo*.

No entanto, ao invés de considerar que exista uma data fixada para uma *atuação de vanguarda*, por exemplo, “no início do século XX”, Koellreutter considera que, ao logo do século, algumas ideias advindas das profundas transformações das ciências — particularmente a física e a matemática — acaba existindo um período continuado de crise e transformação.

Os períodos de curta duração também representam períodos delimitados por crises, mas são crises que não alteram axialmente a visão de mundo ou autoimagem da humanidade. Veja-se que quando fala dos *estilos* — rococó, romantismo etc. — vincula tais períodos diretamente ao desenvolvimento sócio econômico do qual fazem parte:

A transição do sistema feudal ao burguês no Renascimento italiano, deveu-se ao desenvolvimento das relações capitalistas comerciais, o Rococó, sua base social era a oligarquia financeira, e o nascimento do Romantismo deveu-se ao desenvolvimento da burguesia.
(KOELLREUTTER e KATER 1997, 81)

Koellreutter aplica, diretamente, a concepção marxista de cultura como um fenômeno social *economicamente determinado* pelas relações de produção, vinculando as mudanças culturais às mudanças materiais de existência. Formas que progridem e evoluem em um ciclo que as coloca, por vezes, em contradições internas, dentro do sistema capitalista, gerando crises ocasionais. A cultura e a arte são organizações sociais que evoluem dentro do paradigma do modo de produção, que articula as forças produtivas — natureza, força de trabalho, riquezas — com as relações de produção, isto é, a maneira como as pessoas se organizam para produzir. Com sua forma esquemática e seu característico dogmatismo fecha questão quanto a isso: “*eis que consiste o processo de evolução da expressão artística*” (KOELLREUTTER e KATER 1997, 82). Vale dizer: Koellreutter nega, desde sempre, a *esfera autônoma da arte* e também a *arte desinteressada*.

Sintomaticamente preserva alguns dos principais valores e ideais das vanguardas do século XX, menos por ter sido pensador aliado a essas vanguardistas, estritamente falando, do que por

considerar que as crises são momentos privilegiados para a intervenção *interessada* das estéticas. E de forma recorrente, quase como um bordão, anuncia a “*música do futuro*” ou a nova era, em todos os períodos em que sua filosofia repercute no cenário nacional. Mas o mais notável é que o apelo ao *novo*, ao tipo de *esgotamento* e às *demandas reprimidas* do desenvolvimento tecnológico da arte — “*uma nova arte para um novo tempo*” — é significativamente diferente nos três períodos do compositor, aqui abordados nessa dissertação.

Quando aporta no Brasil e durante sua atuação frente ao *Música Viva* — anos 1940-1950 — o *novo* que aponta faz referência à situação mundial causada pela debandada de artistas e intelectuais para o “*terceiro mundo*” ou para o “*novo continente*” — a América — fugindo da guerra ou buscando espaço de crescimento ou encontro de culturas, estilos e graus de conhecimento. Novo não é exatamente uma preocupação formal ou estética, mas é *novo* em relação ao estudo e à circulação da música: novas possibilidades de difusão e troca. Novo era ampliar o universo tecnológico e o repertório. Nesse aspecto sempre esteve dentro de um campo que podemos chamar de *nosso-novo*, onde as novidades são utilizadas de forma no mínimo heterodoxa.

Em 1952, já possuíamos os discos de John Cage, com peças para piano preparado. Por essa época, Koellreutter já nos trazia as informações certas... e dava as interpretações erradas. (PIGNATARI 1969, 132)

O *novo* do chamamento nas décadas de 1950-1960, na Universidade da Bahia, era um novo mais próximo à algumas experiências anacrônicas das vanguardas europeias, mas que acabam sofrendo algumas mutações em suas técnicas ou sentidos originais: *nosso-novo*.

Nas décadas de 1950-60, entretanto, as “*grandes transformações*” e a “*crise do pensamento*” eram pensadas já em termos mais originais de sua própria filosofia, descolando-se de alguns pontos que trouxera da vanguarda europeia. Aproxima-se de Mário Schenberg e começa a dar consequências estéticas explícitas para a *mudança no paradigma* que formula a partir das grandes mudanças das ciências.

O chamamento do novo nas décadas de 1980, por outro lado, incorpora, nas obras e na estética, elementos que já se descolaram dessa modernidade europeia e anunciam determinadas novas questões. O seu pensamento quanto ao *caráter* do novo já está bem fundamentado, e formula um *novo* que rompe explicitamente com a vanguarda nacionalista, e chama a atenção para como o *modernismo* está funcionando como um freio das proposições estéticas efetivamente contemporâneas, formuladas pelos jovens mas também por fenômenos estéticos que emergiram já a partir da recusa de separação entre o *erudito* e o *popular*, com músicos populares de extrema

complexidade rompendo o preconceito dominante de que representem *menos importância como informação*.

Ora, segundo Koellreutter, uma das funções sociais da arte é “*contribuir para a superação da crise cultural, que caracteriza todos os períodos de transição*” (KOELLREUTTER 1990a, 3). Vale aqui notar que o discurso de que vivemos em uma “*grande crise*” prenunciando “*grandes transformações*” mesmo recorrente e mantendo o bordão, atingiu demandas ou esferas diferentes nas épocas de suas retóricas, mas manteve intacto o ímpeto da busca de respostas para períodos críticos.

Podemos entender que uma das funções da estética, entre outras, é a de atuar intensivamente nos momentos de transição, para a superação da crise. Vale dizer, a reorganização do *universo discursivo e semântico* segundo novas regras, teorias e procedimentos, demandados pelo *novo*, é de ordem retórica e de ordem estética, e atua em um campo expandido à sua esfera semântica: a ética e a política.

Esse grande arco delineado por Koellreutter não é novidade. Esse ciclo também é vislumbrado pela Filosofia, apontando no Renascimento o princípio de um período de longa duração que muda radicalmente o modo de ver o mundo e que nos conduz para a modernidade. Embora seja muito arriscado e polêmico falar numa evolução, é possível descrever um percurso entre algumas guinadas no próprio pensamento moderno, que acabou por desembocar, a partir da metade do século XIX, no que é chamado de *contemporaneidade*, que dura até hoje.

Delineado por dois momentos que se aproximam e se repelem. Repelem-se pelas visões de mundo. Aproximam-se por um caráter específico: por serem processos de crise. Nas primeiras décadas do século XX, Wittgenstein afirmaria em seu *Tractatus* que “A ética e a estética são uma só” (WITTGENSTEIN 1993, 277, § 6.421). Como uma consequência disso, tais marcos extrapolam a esfera da estética e disseminam, por todo o conhecimento, suas novas marcas que acabam demarcando diferenças tais no pensamento humano, que pode classifica-lo em épocas, ou eras.

A introdução da *Ciência da Natureza*, de Galileu Galilei, rompe com as concepções clássicas na física, na astronomia e, principalmente, no referencial humano que colocava a Terra no centro do Universo (antropocentrismo). Tendo como ponto de partida as concepções de Copérnico, Galileu demonstra que a tese geocêntrica está equivocada e que também a Terra gira em torno de um referencial: o Sol. Além disso, teoriza sobre a queda dos corpos, sobre pêndulos, e até mesmo questões práticas como condições de armazenamento e estocagem e a observação de estratégias de defesa naval.

Galileu tenta patentear o *telescópio*, a poderosa ferramenta que possibilita suas observações, como sua invenção. Mas acaba sendo impedido por um processo de *plágio*, pois o primeiro telescópio que teve havia sido um presente de um aluno, que a trouxe de relojoeiros holandeses, portanto seus inventores. No entanto, Galileu, malgrado tenha desistido da propriedade intelectual sobre o telescópio, aprimorou o equipamento e, mais que isso, a partir do uso da tecnologia acabou gerando uma grande polêmica sobre o *ato de observar*. (GALILEI 2004)¹

Isso porque o que viu pelo telescópio contrariava certos problemas *cosmológicos clássicos*, que vinham desde a física dos gregos e haviam sido dogmatizados pela igreja católica. Dentre eles a *não corrupção da matéria* no mundo supralunar. No entanto, o telescópio aproximava os astros e permitia observar as deformidades e as crateras nos corpos celestes. A polêmica formou-se em torno do contra-argumento da escolástica (ciência produzida pela Igreja Romana ou intelectuais ligadas a ela) que se referia à *deformação do instrumento*, isto é, o observador estaria sendo iludido por um instrumento — o telescópio — que poderia ser agente do mal para distorcer a verdade. Esses e outros problemas, como os pesos e as medidas, são abordados em seu livro *O Ensaaiador*, que é justamente sobre o quanto as medidas podem influenciar na verdade final (GALILEI 1987).

Galileu, fundamentando este debate, cria a concepção *moderna* de observação por meio de aparelhos como uma forma de *sensibilidade corrigida e ampliada*. Isto é, admitia que os sentidos humanos têm limitações, por exemplo, se olharmos alguém de muito longe não distinguimos bem suas feições. Assim também são as observações científicas e, se os aparelhos que permitem ampliar são capazes de corrigir o que vemos, devemos aceitar essa correção, sem que isso nos atinja negativamente, pois nos limites do *sensível* podemos interpolar uma *correção aos sentidos feita pela razão*. Mais ainda: a fé encontra-se limitada nesse contexto de relações e, se a razão nos manda corrigir a fé, é de bom senso que se ouça a razão, do contrário, uma vez comprovados os fatos, a fé acabaria em maus lençóis e desmoralizada (GALILEI 1988).

Freud por sua vez refere-se a essa descoberta de Galileu como o *aniquilamento de uma ilusão*. Temos um *amor próprio* como humanidade e, para a sustentação deste, alguns valores que pensamos de nós mesmos. A construção dessa autoimagem, entretanto, carrega alguns traços paradigmáticos do processo da afirmação da individualidade, que passa pelo amor de si, ou pelo narcisismo. Assim como a criança precisa assumir o centro da significação, viver em um ambiente mimético e perceber, a partir da interação com o outro, as limitações que carrega em si, no pacote

¹ Nosso objetivo aqui não é o aprofundamento desse tema, entretanto remeto o leitor ao excelente ensaio onde se encontram em detalhes tais concepções e indicações historiográficas. Trata-se da introdução, escrita pelo tradutor e comentador, Pablo Mariconda, que traduziu os originais a partir, inclusive, de manuscritos em Roma.

humano que carrega. Tais limitações, uma vez descobertas, criam uma autoimagem diferenciada, pois sabe de si o que não sabia, o que estava inconsciente como pensamento mas presente como *razão dos efeitos*. Ora, esses processos são *crises*, mas crises que nos permitem a revelação do que não estava à vista e permitem também o conhecimento do que, nas relações, era considerado tácito, mas também não pensado. Vale a pena a citação completa do fragmento:

O amor próprio da humanidade, sofreu até o momento três duras afrontas da parte da pesquisa científica.

a) O ser humano acreditou, no início de sua pesquisa, que sua morada, a Terra, achava-se imóvel no centro do universo, enquanto o Sol, a Lua e os planetas moviam-se ao seu redor em trajetórias circulares. [...] O aniquilamento dessa ilusão narcísica está relacionado, para nós, ao nome e à obra de Nicolau Copérnico, no século XVI. [...] o amor-próprio humano experimentou sua primeira afronta, aquela *cosmológica*.

b) No curso de sua evolução cultural, o homem se arvorou em senhor das demais criaturas do reino animal. [...] Todos nós sabemos que há pouco mais de meio século as pesquisas de Charles Darwin, de seus colaboradores e precursores, puseram fim a essa presunção do ser humano. O homem não é algo diferente nem melhor que os animais; é ele próprio de origem animal, mais aparentado a algumas espécies, mais distante de outras. [...] Esta é a segunda afronta, aquela *biológica*, ao narcisismo humano.

c) A terceira afronta, de natureza psicológica, é talvez a mais sentida. [...] Embora humilhado exteriormente, o homem sente-se soberano em sua própria psique. Ele criou, em alguma parte do âmago de seu Eu, um órgão inspetor, que vigia seus impulsos e ações, para que coincidam com suas exigências. [...] Isso a psicanálise quis ensinar ao Eu. Mas esses dois esclarecimentos, de que a vida instintual da sexualidade não pode ser inteiramente domada em nós, e de que os processos mentais são inconscientes em si e apenas acessíveis e submetidos ao Eu através de uma percepção incompleta e suspeita, equivalem à afirmação de que o Eu não é senhor em sua própria casa. Juntos eles representam a terceira afronta ao amor-próprio humano, que eu chamaria de psicológica. (FREUD 2010a, 185s)

Chauí, em seu livro *Convite à filosofia* (1995), acrescenta ainda como marco da contemporaneidade o pensamento de Marx, respectivamente deslocando a centralidade da exploração da renda para a exploração do trabalho. Scarlett Marton, também considera aqui o papel de Nietzsche:

E, para [Nietzsche] inaugurar esta nova era, tem de realizar a transvaloração de todos os valores [...] Não é com um trabalho técnico, uma área específica do conhecimento ou um domínio do saber, por mais amplo que seja, que a filosofia se confunde. Ela é tarefa, missão, destino. (MARTON 1999, 143)

Princípio de incerteza

Para Koellreutter, as grandes mudanças da crise para a contemporaneidade têm o seu marco a partir das novas descobertas da matemática, no século XIX que quebrariam alguns paradigmas quase sagrados: as geometrias não planas, que transpunham os teoremas de Euclides; e as propostas que apontavam para os rudimentos da *relatividade*.

Três matemáticos desenvolveram, no século XIX, concomitantemente, mas sem contato entre eles, geometrias *não euclidianas*, principalmente sob a intuição de que o postulado sobre as *paralelas* poderia ser relativizado em função de novos modelos: János Bolyai (1802-1860), em 1823 deduziu consequências pouco usuais sobre a geometria, e percebeu que estava inventando algo novo. “A partir do nada, eu criei um mundo totalmente novo: a ciência absoluta do espaço”. (Carta ao pai, 3 de novembro de 1823)

No mesmo período Nikolai Ivanovich Lobatchevsky (1792-1856) também realizava investigações sobre o postulado das paralelas, considerando que a geometria de Euclides era um caso especial de sua própria, mais geral.

Georg Friedrich Bernhard Riemann (1826-1866) propôs uma generalização da geometria que não apenas apresentava alternativas à de Euclides, mas também propunha a *possibilidade de espaços com mais de 3 dimensões*. Até hoje em dia, quando se estuda geometria não clássica, a referência utilizada é a abordagem de Riemann.

Riemann distinguia duas coisas: a existência de um contínuo espacial e a existência da métrica. Aliás, chegou a ir mais longe e disse que talvez não existisse nem o próprio contínuo, e talvez o próprio espaço fosse discreto, mas se fosse contínuo, poderia ser dotado de uma métrica. Ele sentia que a métrica não era um conceito primário da Geometria. E nisso, de um lado, ele foi o precursor da teoria da relatividade, mas, de outro lado, foi além, porque concebeu claramente que o conceito de um contínuo espacial não implicava uma métrica, ao passo que o pensamento de Einstein foi muito dominado pela métrica. Riemann foi, assim o precursor das ideias modernas sobre as variedades diferenciáveis desprovidas de métricas. (SCHENBERG 1984, 76–77)

Também Koellreutter reconhecerá que suas descobertas no campo da geometria teriam dado o início do relativismo da contemporaneidade.

Relativismo: inicia-se em meados do séc. XIX com Bernhard Riemann (1826-1866), que, transcendendo o pensamento de Euclides, propõe uma nova geometria. Em 1905, Albert Einstein escreve *Teoria da Relatividade Restrita*, e em 1916 publica a *Teoria Geral da Relatividade*, mostrando que o espaço e o tempo não existem em separado, mas formam um *continuum*, onde matéria e energia são dois aspectos de um só fenômeno. (KOELLREUTTER 1987, 19–20)

Segundo teóricos como Poincaré (1985), não fazia sentido perguntar “*qual a geometria é verdadeira?*” Isso seria mais ou menos análogo a perguntar-se se a medida por *centímetros* é mais verdadeira do que a por *polegadas*, isto é, a matemática deixou de expressar uma verdade absoluta para expressar uma verdade *instanciada*, ou *privada de significado absoluto* e restrita a uma ordem específica de razões. Esse conceito de *privação de sentido* será bastante explorado por Koellreutter quando for falar do *alpha-privativo*, sistemas *paradoxais* que comportam *contrários não contraditórios* pois, ao invés de se pautarem pela *negação* pautam-se pela *privação* e *instanciação*.

Para Kline (1980), essas descobertas e postulações arrancaram brutalmente a matemática do pedestal da verdade e tiraram seu caráter de fundamento absoluto. No entanto, deram a ela a *liberdade para vaguear* e cada vez mais abrir a mente e o raciocínio para voos inusitados. O grande desenvolvimento que teve o pensamento *logicista* (Frege, Russell) e a *filosofia da matemática* (Wittgenstein e outros) dá uma ideia disso. Na década de 1930 Gödel dá um golpe final nesse processo de desmistificar a matemática, mostrando que o seu sistema não contém a prova de sua própria coerência e que se trata de um sistema indecidível “*Sobre as Proposições Indecidíveis dos Principia Mathematica e Sistemas Correlatos*” (GÖDEL 1986; 1931)

Se a incidência da matemática e da física na música sempre foi tratada na esfera técnica, de razões e proporções, Koellreutter leva os questionamentos filosóficos das ciências para a esfera da estética, incorporando em sua linguagem elementos como *imponderável*, *atemporal*, *quarta dimensão*, *dimensão espaço-temporal*, *indecidibilidde*. O que é novo e que é sempre anunciado por Koellreutter não são os procedimentos em si mesmo — atonalismo, dodecaфония etc. — mas as metamorfoses que sofriam os próprios sentidos na percepção da *forma artística*. Não se tratava de uma luta *contra* as técnicas, mas sim de uma ampliação da própria semântica musical para a admissão de técnicas mais amplas ou estranhas ao universo musical. Acaba expressando um profundo questionamento das técnicas e procedimentos do que se considerava a ‘*boa arte*’, ou ‘*arte bem-feita*’, além de uma nova reflexão sobre a beleza e o valor da obra de arte, gradativamente saindo da esfera da apreciação do *belo* para a apreciação da *coerência* ou *processo* da obra. As novas descobertas abrem uma reflexão sobre valores culturais consagrados e generalizados, que se disseminam por todos os campos da sociedade. A própria beleza como algo essencial e imanente até o final do século XIX — algo intrínseco ao objeto de arte que seria reconhecida ‘*na verdadeira obra de arte*’ como definidor da própria obra — passa a ser questionada e cada vez mais admitem-se valores referenciais ou relativos nos padrões de gosto, coerência ou *qualidades empreendedoras*, isto é, a capacidade de mobilização e de difusão, mesmo através do estranhamento ou do bizarro.

Talvez um dos primeiros pensadores, entre os músicos, a questionar algumas categorias de *verdades essenciais* tenha sido Arnold Schoenberg, inaugurando uma discussão marcante nos princípios do século XX que questionava a teoria das cordas [de origem pitagórica] como padrão de construção de uma certeza irrefutável sobre a *tonalidade* ser a única, ou a mais fundamental ou natural forma de se fazer música. Schoenberg rompe com o critério de ligação *ontológica* da divisão das cordas com a teoria musical e diz que afinal não se trata de um *sistema expositivo* com uma ordem exigida não pelo objeto, mas pelo observador (SCHOENBERG 2001, 71–72,57). Dando vazio a um sentido *não essencialista* da avaliação estética: “o método, portanto, serviu-se do hábito para, através do hábito mesmo, gerar outra vez novos métodos” (SCHOENBERG, 465). Não essencialista no sentido de que *não existem definições necessárias e suficientes* para as definições no campo da Estética. O reconhecimento estético e também o ético, ao invés de se pautar por definições e campos fixos, pauta-se pelo valor relacional e pelo que Wittgenstein vai chamar de *semelhanças de família*. Semelhanças entre eventos que permite classificá-los, mas não dar uma definição consistente e que se esgote sobre as questões estéticas.

Existe uma tensão entre a capacidade que o ser humano tem de reconhecer as coisas em suas identidades e eleger questões gerais ou universais, ou pelo menos crer na existência delas e, por outro lado, ter como suporte de humanidade a *impossibilidade de provas ou demonstrações sobre tais questões essenciais*, necessariamente remetidas à esfera da certeza indemonstrável e habitual, ou ao gosto.

Segundo Wittgenstein², somos capazes de navegar pelo mundo sem o tipo de definições que filósofos, desde Platão, assumiram que era sua incumbência fornecer, tais como justiça, conhecimento, beleza, amizade e outros conceitos desse tipo. Ele ilustrou esta ideia com um exemplo simples — o do jogo. Ele tentou demonstrar que não há um conjunto de condições satisfeitas por todos, mas tão somente um conjunto de jogos. Ainda assim todos sabemos quais coisas são jogos e quais coisas não são. Todos temos uma certa noção do que são obras de arte. (DANTO 2002, 23)

Podemos abordar a procura de respostas para as perguntas acima de várias formas: busca por sua definição, questionamento de seus métodos ou as características de percepção e recepção da obra. Mas todas essas perguntas e a procura de suas respostas, parecem cair em uma questão central que ocorre na grande maioria de nossas considerações sobre obras de arte: os *juízos de valor*.

² Cf. sobre jogos de linguagem, justiça ou asserções filosóficas, p.ex. WITTGENSTEIN, 1996, §§ 7, 90 e 131. Danto não indica esses fragmentos e não se esgota neles a discussão que ele pontua.

Nesse sentido, parece que vida, trabalho e linguagem nos remetem, necessariamente, a uma teoria do valor.

Valor e desvalor

A discussão sobre o **valor** parece privilegiada nesse contexto, não para responder à pergunta sobre o que seja arte, ou para classificar as obras em hierarquias de importâncias, ou para tentar dimensionar valores materiais ou estéticos, ou mesmo para decidir sobre o que seja ou não valorizado como obra de arte, mas para compreender e interpretar a formação de um conjunto de *formas de valorar* que impõe uma ruptura que, começando na modernidade, entra pela contemporaneidade afora, e que desloca a arte de um mundo especial — que seria reconhecido por sua própria essência — e a coloca como uma *função relacional* no mundo, valorada na medida em que faz parte do contexto das formas de vida.

Para nós, arte não pode ser “*uma força singular, que brota da vida invisível da alma, de uma vida sonhada*”, como escreveu o crítico norte-americano Lawrence Gilman no início deste século, ou também não pode ser “*uma arte que vem de uma fonte profunda, que brota dentro de nós, e que só nós mesmos conhecemos*”, para citar palavras do famoso crítico Olin Downes; e ainda não pode ser “*a arte que nos foi dada com a única finalidade de criar ordem entre as coisas*”, como escreve Stravinsky em sua ‘*Chronique de ma vie*’ (Crônicas de minha vida). [...]

As teses que se formaram e se desenvolveram no século XIX e na primeira metade deste século, de uma estética metafísico-idealista, do caráter desprevenido, desinteressado da experiência estética – no sentido das citações que acabei de mencionar –, perdem seu sentido. (KOELLREUTTER 1999, 256)

Uma das principais reflexões do professor Koellreutter deu-se em torno da questão do **valor** (ou ‘*desvalor*’) da obra de arte e, quanto a isso, expressava uma preocupação com a contradição que parecia fazer parte das rupturas estéticas trazidas pela contemporaneidade e de sua própria proposta estética: se, de um lado, postulava a relatividade dos valores antes absolutos e consagrados; por outro considerava que a discussão do conceito de valor nesse novo mundo — que, para ele, se configurava a partir da segunda metade do século XX — era, não obstante, uma necessidade e um problema que deveria ser enfrentado pela arte contemporânea:

Numa época em que grande número de valores tradicionais e até a própria verdade tem sua validade posta em questão, a educação para a seleção e para o senso de **valor** e **desvalor** adquire uma importância capital. Permito-me, por isso, enfatizar que a educação artística e estética moderna, hoje, deveriam tratar especialmente dos conceitos de valor. **Tal teoria de valores, porém, encontraria dificuldades consideráveis no campo relativista da arte.** (KOELLREUTTER 1999, 251, sem destaque no original)

Valor é uma palavra polissêmica e podemos entendê-la sob diversos usos que se faz dela na linguagem. Assim é que falamos — e compreendemos o que se fala — em: valor financeiro ou em espécie de um objeto; valor de uma vida; valor do amor; valor do conhecimento; valor de uma amizade, valor humano e valor estético. Segundo o professor Koellreutter:

Valor não é qualidade absoluta. Valor é a qualidade relativa de um objeto a ser valorizado, que exprime uma relação — e, mais precisamente, uma relação dinâmica — entre este e o homem, consequentemente entre este e a sociedade. (KOELLREUTTER 1999, 253)

Na questão das atribuições de valor em geral, destaca-se, portanto, a questão do ponto de vista do processo de valoração. Normalmente se consideraria que alguns valores, em se tratando de arte, são valores *objetivos* ou *universais*. No entanto, além de quebrar um rol de valores fixos, a arte da contemporaneidade — sintonizada com as próprias descobertas da ciência e, em particular, da lógica e da física — questionará também a pretensa objetividade ou neutralidade do observador em relação ao objeto valorado. Koellreutter, nesse aspecto, utilizava o termo ‘*onijetivo*’, e com isso queria dizer que o que chamamos de *objetividade* não existe de fato, mas sim o que se poderia chamar de *um mínimo de subjetividade*.

A estética e a teoria da música [do nosso tempo] partem do conceito de um mundo que deixou de ser ou subjetivo ou objetivo, para tornar-se onijetivo, ou seja, tanto subjetivo quanto objetivo. (1997b, 49) ... deixa de ser a doutrina subjetiva do belo, tornando-se uma teoria racional e objetiva da percepção (do grego "*aisthetikós*" =sensível, sensitivo), devendo-se levar em consideração a inexistência da objetividade em sentido absoluto, mas apenas como um mínimo de subjetividade [...] Uma teoria que descreve fenômenos de comunicação e de informação estéticas na sociedade em que tiveram origem ou à qual se dirigem — com referência ao homem, portanto! (KOELLREUTTER 1984, 26)

A arte a partir do século XX tem uma característica de ser retórica e militante de si, com discursos para além do objeto. Interessante a comparação com a *teoria dos embreantes*, de Anne Cauquelin (2005, Cap. I, 87s): “figuras que revelam os indícios serão por nós chamadas de ‘embreantes’”. Não se considere, entretanto, que isso seja uma novidade do século XX, mesmo que grande parte dos teóricos da estética o considerem, isto é, a questão da atuação militante e retórica de uma estética, argumento básico para justificar o termo *vanguarda* e fixá-lo como uma característica da virada para o século XX. Basta vermos o palco de guerra que se tornou Paris com a “*querela dos bufões*”, sobre a discussão da “*boa ópera, a francesa ou a italiana*” (Séc. XVIII), ou mesmo nos remetermos a Platão, e sua militância contra o *figurativismo* ou contra a arte como cópia do mundo, na República (Livro IX). Pode-se considerar que a militância e o debate artístico e estético sempre estiveram presentes, desde que se faz arte, quiçá com suas vanguardas.

Mesmo os manifestos não seriam novidades, e não precisamos ampliar os exemplos para isso: as cartas de Rousseau eram manifestos públicos, alguns deles se tornaram célebres, como por exemplo “*O primo de Rameau*”. E tinham por fim defender um sistema de notação musical (o seu próprio) frente à institucionalidade do conservatório e seu diretor, Rameau.

Ou os artigos de Hume sobre gosto e arte. Ou as cartas de Pascal sobre as apresentações teatrais ou sobre a estética teatral. Diferenciando, por exemplo, a arte como “*retrato*”, quando copia o mundo, ou a arte como “*quadro*”, quando o recria esteticamente.

Mas é praxe e, infelizmente, uma espécie de *senso comum da ciência*, se é que isso existe, ver o novo como um valor não apenas autônomo, mas necessário nos movimentos. Revelar algo novo é sempre bem-vindo em qualquer teoria, e espera-se mesmo que a evolução do pensamento sempre produza novas informações. Ou desde que a técnica humana adquira *valor* para além do que pode ser formulado em palavras ou fixado em regras.

Por exemplo, digamos que na antiga Grécia houve muitos pintores e escultores. Mas alguns deles tinham mais valor, custavam mais e tornavam-se sinônimo, por exemplo, de grandiosidade adquirindo muito valor durante o decadente e muito posterior Império Romano, onde figuravam em jardins valorizando seus donos e nobres pelo que podiam pagar aos paisagistas. Como objetivar ou materializar tais valores, seja do ponto de vista estético ou do econômico e comercial?

Podemos notar um primeiro grande ponto de mutação nítido entre os *modernos* e os *contemporâneos*: nos primeiros o novo aparece como uma ruptura, ou negação de *valores* e, nos segundos, novas são as condições de significação, mas isso não significa uma ruptura ou negação de valores, mas sim a *instanciação*. Vale dizer: para os modernos os valores obedecem a uma exclusão ou escolha do que está *dentro* ou do que está fora do válido; para os *contemporâneos* não existe *fora* dos valores e nem fora da *ideologia*: os valores são relacionais e seus sentidos estão vinculados a uma forma de vida, atestam a sua validade através dos seus processos de criação.

Se os modernos negavam os valores contrapondo novos valores, excludentes com os primeiros; os contemporâneos questionam o próprio funcionamento axiológico, através do questionamento sobre o que torna uma regra uma verdade a ser esteticamente aceita?

Aparentemente as descobertas da lógica e da matemática que deram uma reviravolta no modo de pensar a consistência e a constituição da verdade científica e as bases do sistema computacional e que desembocaria na era digital, mesmo sendo pensadas desde a década de 1920, acabaram sendo absorvidas nas artes e na estética apenas na geração que lidou diretamente com tais linguagens, do ponto de vista criativo, isto é, com o surgimento das novas tecnologias de informação e produção audiovisual.

Se observarmos, exceções a isso foram o cinema e a música destacando-se por interpolarem o processo de criação através de uma rede de trabalhos conexos: antigos valores de performance ou forma são substituídos por montagens, isto é, o que era preservado como talento, por exemplo do músico ou do ator, constatado na sua performance contínua e presente, é segmentada sob a forma de montagem, onde o tempo presente pode ser composto a partir de um PROCESSO.

Por outro lado, o que era preservado como *lugar a parte*, isto é, um lugar próprio para a música, desloca-se para a individualidade da escolha do que ouvir, através do disco e da evolução da reprodução da música. Torna-se cotidiana e presente em todos os espaços. Tudo terá uma trilha sonora.

Já outras linguagens, como as artes plásticas e a literatura, tiveram evidentemente um grande impacto, conformando o que se pode chamar de século do *papier coleé*, a arte de colagem. Na literatura a arte da composição dos textos como imagens impressas em altíssimas resoluções, montagens analógicas de retículas, colagens e composições de superpostos e ilusões óticas. Mas apenas a partir dos sistemas computacionais e comunicacionais sofreram realmente um grande impacto, tornando-se também PROCESSOS.

O artista plástico por exemplo que se torna ultrarrealista, ou o artista que faz a impressão de retículas não analógicas, ou o arquiteto ou paisagista que pode simular seu projeto realizam processos. Evidentemente que sempre se utilizou processos e coletivos para criar. Numa convivência com as artes gráficas, seja nas relações simbólicas ou negações de valores entre uma e outra, seja pela importância dos catálogos e a crescente importância de sua produção em equipe. Mas o processo de alteração direta no resultado, na simulação, na fusão de informações, interpolação ou colagem de técnicas através de algoritmos têm um impacto como PROCESSO em se tratando dos sistemas computacionais contemporâneos, a partir da tecnologia digital e da migração de meios. Koellreutter, preocupado com as novas tecnologias e com as produções artísticas de sua época, distancia-se de alguns autores e, a partir de sua usual postura de colocar as próprias certezas em dúvida, ao mesmo tempo em que combatia os valores tradicionais, preocupava-se constantemente em enfrentar o que chamou de “*valetudismo*”³, fazendo a crítica de um certo *laissez-faire* que poderia se instalar ao confundir as improvisações e as paisagens sonoras compostas a partir de estruturas aleatórias com ‘*fazer qualquer coisa*’.

Sempre foi firme em sua preocupação com a formação musical, cobrando de seus alunos ou colegas uma extrema dedicação e um cuidado com o que chamava de “*porquês*” da realização

³ Sobre o “valetudismo”, cf., p.ex. (LATORRE 2014; BRITO 2011)

artística, valorizando uma tomada de consciência de corpo, som e movimento, mas também uma tomada de consciência histórica, da temporalidade e da forma de vida em que o artista ou aluno se encontrava inserido.

A estagnação do movimento, a rotina, a sistematização rígida dos princípios, a proclamação do valor absoluto são a morte da escola. O espírito criador que, sempre duvidando, procura, investiga e pesquisa, é a sua vida. (KOELLREUTTER e KATER 1997, 59; 1997a, exemplar datilografado s/n)

Mesmo que suas concepções em torno dos valores estivessem sob o signo da relatividade, isso não o impediria de postular valores que, não sendo absolutos, permitia-lhe falar em “*estilo*”, como valor inalienável na obra de um artista, povo ou comunidade, o critério mais convincente do valor da arte, de cunho próprio do artista (ADRIANO e VOROBOW 1999). Afirmava, portanto, um campo relativista dos valores de beleza, forma ou cânones de procedimentos sem negar o valor da arte enquanto atividade humana e o artista como um realizador de seu tempo e criticava severamente quem não buscasse, através de sua arte, a produção ou realização da personalidade — o *estilo*, o único fundamento aceitável para o discernimento e valoração do conceito de *raridade* em arte (“*rara é a realização da personalidade*”, dizia ele a seus discípulos⁴):

Por que então os artistas medíocres (epígonos) não têm estilo? Ora, pela simples razão de serem medíocres. O caráter próprio da mediocridade reside na vulgaridade de pensamento e de entendimento. Em cada momento da evolução social, existe certo nível geral que constitui, naquele momento histórico, a média da alma humana (necessidades e intenções da sociedade); as obras que a ultrapassam acusam o talento do artista. A mediocridade consiste em atingir essa média sem a transpor (sucesso fácil). O artista medíocre, pensando e sentindo como toda a gente, não tem nada que o separe da multidão. Pode ter um conjunto de processos que lhe são próprios, mas não estilo no sentido exato do termo. A habilidade não faz o estilo. (KOELLREUTTER 1987, 18)

Através do que chamou de “*antipedagogia musical*” e que combatia a prática tradicional dos conservatórios de música, tornou a didática e reflexão pedagógica parte importante e indissociável de sua obra artística, trazendo experiências do Japão e da Índia, cujo contato remonta aos anos 1950, para o desenvolvimento de uma proposta de formação que transcendia as divisões entre aprender e ensinar. Em 1961 Koellreutter viaja ao Japão para a edição e publicação de sua peça *Concretion 1960*, como parte da coleção “Shin-Nippaku”, composta para o *Encontro Musical Ocidente-Orientes*, realizado em Tóquio (FSP 1981).

⁴ Sobre a raridade como ‘realização da personalidade’ cf. (FERREIRA JR 2017, 201)

Aprendo com o aluno o que ensinar. Há três preceitos: 1) não há valores absolutos, só relativos; 2) não há coisa errada em arte, o importante é inventar o novo; 3) não acredite em nada que o professor diz, em nada que você ler e em nada que você pensar; pergunte sempre "por quê?". Ensinar é desenvolver no aluno o **estilo** pessoal. Sugeri abolir currículos acadêmicos e substituir conservatórios por Centros de Atividades Lúdicas e Criatividade Musical e Institutos de Audiocomunicação e Música Aplicada. (ADRIANO; VOROBOW, 1999, sem grifo no original)

Com essa mentalidade fundou importantes centros de ensino de música, atuando por exemplo na fundação da *Escola de Música da Bahia*, na fundação do *Curso de Férias de Teresópolis* (que se tornaria modelo para, entre outros, *Festival de Inverno de Campos de Jordão* e *Ouro Preto*), na *UFRJ*, *Unesp*, *Conservatório de Tatuí*, sempre com sua concepção não dualista radical, fundindo a música *popular* com a música dita “*erudita*”. Em suas palestras, aulas e aparições públicas sempre repetia o bordão: “*a música não pode ser erudita, o músico pode ser erudito*”.

Parece insensato definir especificamente o que seja o valor da obra de arte ou decidir o que é ou não é arte. Mesmo quando os valores estão expressos em espécie e firmados por bancos ou especialistas em mercado de arte, continua sendo etérea a definição de um possível valor estético a partir disso: pelo simples motivo que não se poderia fixar o *conceito de valor artístico* de forma universal, a não ser por decretos regulatórios. Nem se poderia, por outro lado, deslocar o processo de valoração para um mundo ideal, à parte da vida, que não leva em consideração o meio social, as formas de vida e organização da arte como produção humana.

Mas podemos nos questionar sobre a *construção social do valor*. Determinação, cristalização ou mesmo imposição de determinados valores que, malgrado sejam tidos como *essenciais* ou *eternos*, sejam de fato construções valorativas dependentes de uma forma de vida, do hábito, dos costumes e da temporalidade.

Entenda-se por teoria do valor ou axiologia a tentativa de explicar ou descrever o modo como a atribuição de valor se desenvolve ao longo do tempo ou para uma forma de vida. (DUNKER 2009, 23)

A *axiologia* ou *teoria do valor* que se busca não diz respeito propriamente ao *valor* que se dá ou não a determinadas obras, mas sim à interpretação do processo que permite, a partir da contemporaneidade, suspender o juízo sobre determinadas questões consagradas, no sentido de refletir não o valor em si de obras ou artistas — numa tentativa de classificação, ordenação ou seleção do que seja ou não arte — mas refletir sobre o valor como um *processo de valoração* em estética, e que perspectivas isso abre para a reflexão sobre o *valor da arte* na vida e

para a humanidade, o valor humano que a própria arte deve se esforçar por manter diante de um mundo onde a barbárie, eugenia, aniquilação e preconceito parecem dominar uma cena impensada de distopia radical.

O que deve ser creditado a Duchamp, mediante sua transformação do conceito de arte, foi o fato de ter legitimado para os artistas o uso de materiais não convencionais para que fizessem o tipo de crítica que pretendiam — para efetivamente esfregar no nariz da sociedade os emblemas das suas deficiências. (DANTO, 2008, pág. 27)

Após a II Grande Guerra, o mundo, especialmente a Europa, encontra-se devastado. Os valores, tanto quanto os objetos do mundo concreto, estão situados entre um discurso que prometia a modernidade tecnológica e a realidade efetiva, onde esse progresso técnico e científico levou a níveis nunca antes pensados o controle de populações, eugenia, destruição em massa e formação de levas e levas de refugiados.

Abre-se um momento de questionamento, satirização e insurgência de valores antes totalmente estranhos às artes, valores que muitas vezes teriam sido considerados abjetos ou abertamente destrutivos (DANTO 2008): *Fluxus*, *Art Brut*, o ruído na música, a *body art* e a performance.

Desde a chamada Revolução Industrial, o homem se tornou apto, mediante a exploração de fontes de energia sempre novas e mais poderosas, pelo esforço sistemático para a melhoria de seus conhecimentos na área das ciências naturais, a aperfeiçoar suas capacidades medicinais e tecnológicas, e sua capacidade produtiva em uma medida jamais esperada anteriormente: aumentando sua expectativa de vida, multiplicando a população, mas, ao mesmo tempo, aperfeiçoando seus meios de aniquilamento, no sentido de fazer com que seus conflitos sociais e, especialmente, internacionais se tornassem sempre mais perigosos para toda a humanidade. Essa fase criou, de fato, em todas as áreas, uma nova situação de vida, para cujo entendimento as experiências do passado são insuficientes. (KOELLREUTTER, 1999, pág. 252)

Parece haver em toda essa movimentação das ideias humanas, desde a modernidade e aprofundando-se após a II Guerra — dos problemas teóricos, estéticos, práticos e morais às movimentações econômicas que chacoalharam a humanidade, os artistas ou cientistas exilados — o aspecto geral de uma crise que podemos denominar de ‘crise nos fundamentos’ ou uma ‘crise essencial’: aquela capacidade de classificar e nomear que acontece juntamente com a incapacidade de demonstrar ou provar as questões de fato da vida (como a importância da vida, por exemplo).

Arte e ciência

Outro traço permanente em Koellreutter era denunciar o esgotamento da *modernidade* a partir do *esgotamento do próprio racionalismo dualista*.

Por dualista entendia o pensamento com origens em Descartes, que concebe o homem com sendo partido entre espírito e corpo, entre razão e intuição, entre sentido e logos. E vê na tentativa de superar essa dualidade um dos esforços que caracterizaria nossos novos tempos. Isso seria realizado pela aproximação entre as duas esferas do pensamento humano que se dissociaram em algum *tempo* da humanidade: a razão e a intuição e sua superação pela *arracionalidade*. Em seu tratado de Estética Contemporânea afirma:

Arracionalidade é diferente de irracionalidade. Por irracionalidade entende-se a ação sem uso consciente da razão. Arracionalidade consiste na transcendência do pensamento racional, ou seja, a integração do pensamento tradicional num novo pensar mais globalizante. O prefixo “a” (*alpha privativo*), na palavra *arracional* priva o conceito racional de seu valor absoluto, transcendendo-o. (KOELLREUTTER 1987, 20, cf. citação na página 64)

É importante fixar o termo “*alpha privativo*”, que é muito importante na filosofia e estética de Koellreutter, e o diferencia de diversos outros pensadores de sua época, inclusive o pensamento crítico de Adorno e da escola de Frankfurt. Para Adorno, na *Dialética Negativa*, uma das características dos ciclos filosóficos modernos é a impossibilidade de continuidade, caracterizando um sistema que evolui através da aniquilação.

Nele [*no sistema filosófico*], o ponto de partida fundiu-se com a sua própria impossibilidade; no início da história dos sistemas modernos, justamente essa impossibilidade condenou cada um deles a ser aniquilado pelo seguinte. (T. W. ADORNO 2009, 27)

Koellreutter, entretanto, prefere a visão do que chama de *alfa-privativo*, que é a sucessão por assimilação e ampliação do escopo interpretativo, ou o que pode ser chamado de *contrário sem contradição*. O que permite que o *novo* possa conter, sem contradição, o que supera, pois instancia valores antes universais como valores *locais*.

Aproxima-se de um tipo de pensamento que nos remete a Pascal. Pascal teria, segundo o filósofo Althusser (ALTHUSSER 2007, 133), pronunciado a extraordinária [sic] frase: “*podemos, sem contradizê-los (aos antigos) afirmar o contrário do que eles diziam!*” (PASCAL 1973)⁵.

⁵ P.ex. nos seguintes fragmentos §384|177; §902|962; §337|90; §315|89; §303|554 etc. [respectivamente a numeração das compilações Brunschvicg e Lafuma.]

Apresentando, assim, a *essência* de uma *verdadeira teoria da história*, pois pode ver que a verdade é *dependente e instância* da vida concreta: referenciada não em suas *possibilidades lógicas*, mas em suas *condições materiais* de existência histórica.

Sem contradizê-los: porque as condições de nossas experiências científicas mudaram, e já não são as mesmas que a dos antigos. [...] Frase, infinitamente mais profunda que tudo o que os filósofos do século das luzes puderam dizer (no final muito simples, por teleologia) sobre a história. (Althusser, 2007, p. 133)

As verdades em Pascal podem passar ao contrário sem contradição, pois tais verdades são *instanciadas* em universos mais ou menos amplos de interpretação, *escopos de racionalidade*. Uma primeira afirmação é verdadeira onde está afirmada, mas pode ser negada sem contradizer a primeira afirmação *onde ela ocorreu*, afirmando-a falsa, entretanto, onde *ocorre agora*. Permitindo assim que se *situe* a verdade: onde pode ser tomada por verdadeira e onde é falsa; mas principalmente entender as *razões dos efeitos* que podem cambiá-la de valor, sem cair em contradição. E isso Althusser identificou como traço permanente em si mesmo:

A teoria do hábil e do semi-hábil, a teoria do reconhecimento e do desconhecimento [que] voltaria a encontrar depois em minha própria teoria da ideologia. (Althusser, 2007, p. 133)

Parece existir uma *gradação* na compreensão do que está em *jogo*, de forma que a primeira negação de uma verdade tem um escopo maior do que a verdade que nega e terá um escopo menor do que a que a negará.

Razão dos efeitos — Graduação. O povo honra as pessoas de grande nascimento. Os semi-hábeis as desprezam, dizendo que o nascimento não é uma vantagem da pessoa, mas do acaso. Os hábeis as honram, não pelo pensamento do povo, mas pelo pensamento oculto. Os devotos, que têm mais zelo do que ciência, as desprezam, malgrado essa consideração que as faz honrar pelos hábeis, porque julgam isso por uma nova luz que a piedade lhes dá. Mas os cristãos perfeitos as honram por outra luz superior. Assim, vão-se sucedendo as opiniões do pró ao contra, segundo a luz que se tem. (PASCAL 1973, §337/90)

Em cada hábito ou afirmação habitual da *verdade*, por outro lado, podemos postular relações que nos remetem a um *aparato do corpo* que, de forma *material* instancia valores também em *escopos* aninhados. Um preceito moral, dessa forma, está sempre acompanhado da força de sua aplicação, ainda que não reconhecível essa força em outro escopo. Um valor tem, oculto, um aparato que fixa socialmente seu valor.

Razão dos efeitos — Esta é boa: não querem que eu honre um homem vestido de brocado e acompanhado de sete ou oito lacaios! Como! Se o não saudasse, mandava bater-me. Esse hábito é uma força; não acontece

o mesmo com um cavalo bem arreado em relação a outro? (PASCAL 1973, §315|89)

O filósofo Blaise Pascal dividia as verdades em dois *tipos*: as demonstráveis e as indemonstráveis. Essa tese é defendida mais tecnicamente em textos que podem ser encontrados na coletânea *Opúsculos* (PASCAL 1960), por exemplo, em “*Resposta ao Pde. Noel*”, pp. 29s. Toda a seção “*Do método das demonstrações geométricas*” (pp. 82s) por outro lado tem essa tese das verdades demonstráveis e indemonstráveis como pano de fundo: tenta mesmo desfazer, diante de um público de *geômetras*, teses consagradas que apontam para a demonstrabilidade de tudo, ou que confundem os campos do demonstrável e não demonstrável.

As *demonstráveis* são verdades das quais a afirmação de seus contrários geram contradição: este número par é ímpar, por exemplo. As *indemonstráveis* são as que não são passíveis de demonstração, ou por impossibilidade ou por não ser o caso: destacam-se aqui as verdades sensíveis, morais, estéticas ou naturais.

“*O sol nascerá amanhã*” não pode ser demonstrado, justamente porque a afirmação de seu contrário, por mais que desafie o bom senso, não é contraditória; “*o sol não nascerá amanhã*” é uma frase totalmente coerente e compreensível. Ocorre que as verdades mais importantes para a vida humana são da categoria das indemonstráveis.

Mas também, por conveniência de algo em nossa própria natureza, são, mesmo que indemonstradas, tomadas como verdades muito certas e seguras: *são certezas*.

Essa passagem do pró ao contra, em questões que não se pode demonstrar, acontece através da absorção de argumentos e instanciamento desses mesmos argumentos ou proposições em escopos mais abrangentes, de tal modo que as *antes verdades* continuem *sendo verdade onde eram*, mas o deixam de ser atualmente, sob novas luzes. A não contradição deixa de ser sinal de boa verdade:

A contradição é um mau sinal de verdade: muitas coisas certas são contraditas; muitas coisas falsas ficam sem contradição. Nem a contradição é sinal de mentira, nem a não contradição é sinal de verdade. (PASCAL 1973 §384|177)

Segundo Pascal o pensamento por contradição, no campo da moral, tem uma ação particularmente danosa: quando se chega a um impasse ou, com dirá magnificamente *Althusser*, “*quando chega num limite*”. Pois nem a afirmação nem a negação são contraditórias e tende-se a considerar que estamos diante de verdades *incertas*. E que tal incerteza pode ser um sinal de fraqueza, falta de movimento ou ação. Casos em que somos instados a considerar equidistantes as

posições consideradas e acabamos por nos iludir que todas as ações humanas também o sejam. Nestes casos, as demonstrações podem ser instrumentos de *ocultação* das relações de dominação.

Os jesuítas não tornaram a verdade incerta, mas tornaram a impiedade certa. A contradição sempre foi deixada para cegar os maus; pois tudo o que choca a verdade ou a caridade é ruim; eis o verdadeiro princípio. (PASCAL 1973, §902|962)

“A razão, por mais que grite, não pode valorizar as coisas” (PASCAL 1973, §82|44). Existem certezas que não podem ser demonstradas e princípios tais que, quando tomados são verdadeiros, “mas as conclusões são falsas porque os princípios opostos são também verdadeiros” (PASCAL 1973, §394|619). Além disso, podemos também encontrar em Pascal uma importantíssima questão sobre materialidade do *instanciamento* da palavra e seu significado:

Sabem bem, aqueles que possuem o espírito do discernimento, quanta diferença existe entre duas palavras semelhantes, segundo os lugares e as circunstâncias que as acompanham. [...] *Todos os que dizem as mesmas coisas não as possuem da mesma maneira.* (PASCAL 1960, 111)

O contrário não contraditório e a verdade instanciada materialmente segundo os limites das condições materiais e não das possibilidades lógicas incorporam a ideia de uma composição complexa entre o novo e a tradição, entre a continuidade e a ruptura, que agregue contrários ideológicos. O desenrolar histórico, por outro lado, admite uma evolução que tem “*idas e vindas*”, isto é, que não se prende a uma noção de progresso *continuado*, onde os períodos seriam consequências uns dos outros e o pensamento contemporâneo o suprasumo dos pensamentos anteriores, seus rascunhos. Convive-se com uma geração que pode afirmar o contrário da ancestralidade, sem contradição.

Uma das formas de superação dos contrários, para Koellreutter, pode residir na estética, como é a superação da distinção entre *tempo* e *espaço*, que pode ser realizada pela ciência e pela estética: a quarta dimensão está em Einstein, dizia Koellreutter, mas também em Paul Klee.

Neste contexto, lembro-me também dos trabalhos quadridimensionais, por assim dizer, independentes do conceito racional de espaço e tempo, de um Braque, Picasso e Klee. Lembro-me, também, das composições paradoxais de um Marc Chagal, da arte conceitual de um Man Ray ou do realismo fantástico dos austríacos Hausner e Hutter. (KOELLREUTTER 1984, 77)

A ciência e a estética são entretanto partes de um mesmo todo, que é o pensamento humano. Compartilhava nesse sentido das teses do físico brasileiro Mário Schenberg, principalmente sobre um *novo humanismo* (ver adiante, capítulo 2).

Mário Schenberg vivia convidando colegas de outras faculdades de fora e daqui para estudar um determinado tema [...] Algo mais globalizante, holístico, em torno da função do profissional, do ser humano na sociedade moderna. Estudamos este tema, não só na música ou nas artes, mas também do ponto de vista dos médicos, dos professores etc., refletindo sob várias óticas e perspectivas. Uma discussão entre profissionais e com os estudantes. (KOELLREUTTER e KATER 1997, 133)

Novo e contemporâneo

Koellreutter sempre se colocou como portador do novo, reafirmando as mudanças e a responsabilidade de pensar a “música do futuro” a partir da compreensão da “música de nosso tempo”, termos encontrados facilmente por toda a literatura aqui citada de Koellreutter, desde suas primeiras contribuições nas décadas de 1940-1950.

Também por seu conteúdo, mas principalmente por proporcionar novas formas de interpretar a realidade e fazer aflorar um pensamento oculto, a ideologia. Além disso, abre a possibilidade de o *inconsciente* ser uma intermediação entre esses campos, guardando características marcantes de ambos os universos: através da linguagem.

Não menos importantes do que as antigas forças que nos impelem, são as novas formas, que despontam no inconsciente do homem e lhe prometem possibilidades nunca imaginadas. (KOELLREUTTER e KATER 1997, 66)

A função de *ratio* — *da razão como proporção* — da estética é justamente a *humanização*, que deve ser induzida diretamente nessa arena que se chama *transição* e que se caracteriza como um momento de *crise*. Vale dizer, para além do conteúdo da obra, ela responde por uma interferência direta na formação discursiva de sua época através de sua *forma* e de seus *processos*.

Entre tantas peripécias das quais pôde fazer parte na trajetória conflituosa do século, sempre se destacou por incrível capacidade de aparecer e reaparecer como *novidade* e pela relativa facilidade com que conseguia reverberar suas ideias seja através de cursos, seja por sua presença na mídia e eventos específicos.

Talvez o que mais tenha contribuído para isso seja a mobilidade que teve durante a vida, sempre indo e voltando dos epicentros, levando e trazendo novidades, mas não no sentido de *novo como algo que surge agora*, mas novo como algo que se *traz ao discurso*, que se conhece ou se atualiza.

É uma dupla sensação: expansão e recolhimento com dois lados de uma representação de mundo: de um lado descobrindo a limitação; de outro a ilimitação de conhecer algo dessa limitação

e poder reestruturar as relações com o mundo. De modo que o novo abre sempre dois sentidos: uma sensação de desprazer, em face do imponderado; uma fonte de estímulo à expansão.

Freud inicia seu texto (Resistências à psicanálise) tratando do nosso estado diante do novo. Começa por situações aparentemente desconexas:

Um bebê que, nos braços da babá, desvia o rosto chorando, ao ver uma pessoa desconhecida; um religioso que inicia a nova estação com uma prece, e também saúda os primeiros frutos do ano com uma bênção; um camponês que se recusa a comprar uma foice que não tenha a marca familiar a seus pais... (FREUD 2010b)

Reconhece que quando olhamos para estas situações, parecem desconectadas e sem ligação. No entanto ele afirma que, malgrado a “*diversidade dessas situações*” seja evidente, existe uma forma de relacionar todas elas e que seria um erro jogar fora a possibilidade de traçar entre elas, *laços de semelhança*.

Em todos os casos há o *mesmo desprazer*, que na criança tem expressão elementar, no religioso é mitigado com um artifício, no camponês se torna o motivo para uma decisão. A fonte desse desprazer é a exigência que o novo faz à psique, o dispêndio psíquico que requer, a incerteza, exacerbada em angustiosa expectativa, que traz consigo. (FREUD 2010b)

E como se se espantasse diante de uma descoberta adicional, fruto dessa mesma, mas que aparece também recorrentemente diante do novo, anuncia que, além desse *desprazer*, o novo é “*uma autêntica fonte de estímulos*”.

Seria muito interessante tomar a reação psíquica ao novo como objeto de estudo, pois em condições determinadas, não mais primárias, também se observa o comportamento oposto, uma autêntica sede de estímulos, que se lança a tudo que é novo simplesmente por ser novo. (FREUD 2010b)

Freud estava falando também em um terceiro movimento, que ele chama de *reação*: na criança elementar expressão; no religioso a procura de um artifício que permita mitigar; no camponês algo que permita decidir.

Ora, decidir diante do quê e o quê? Decidir sobre o novo, entre sua negação ou aceitação. A exigência de algum tipo de continuidade — a elementaridade do grito; a paliatividade da fé e o símbolo axiológico para a razão — permite enfrentar o mal-estar diante do novo.

No entanto, o novo também provoca “*uma autêntica sede de estímulos*”, de modo que muitas vezes nos lançamos ao novo apenas por ser novo, diferente, desafiador, malgrado sejam momentos de reafirmação de marcos de uma continuidade.

Vale notar, quanto a isso, que Koellreutter por exemplo nunca disse ter inventado a *dodecafonía*, ou o que chamou de *planimetria*. Quanto à primeira citava mais historicamente do que como uma força expressiva, e compôs apenas uma música estritamente dodecafônica e defendia seu uso *desinformado*, isto é, adaptado à realidade brasileira e desenvolvido de forma não ortodoxa. Antes de uma ferramenta expressiva, valorizada a dodecafonía como uma luta contra o pensamento conservador.

Quanto à *planimetria*, dizia que não estava falando nada de *novo*, pois Ligeti e outros já haviam usado o recurso, por exemplo em *Volumina* (LIGETI 1961, Figura 1), que considerava o marco inicial da linguagem.

Também não dizia nada de novo quando levava para os centros de pesquisa europeus suas palestras em torno da “*Música brasileira contemporânea*”. Note-se que no final da década de 1940, ministras cursos pela Europa, cujos títulos mostram essa convivência do novo com a tradição: veja-se a articulação do folclore, da tradição e da modernidade presentes em diversos temas de palestras em que se tornou, segundo Amadio, um “*embaixador da música brasileira no exterior*”.

Enumeramos algumas palestras a partir das informações de Amadio para uma comparação dos títulos das palestras e da abrangência do que seria o conceito de *nosso-novo* e do *primitivismo na contemporaneidade*. No ano de 1948 os títulos de suas palestras parecem contemplar, no sentido de *contemporâneo*, o novo, o dodecafônico, os fundamentos teóricos, os meios contemporâneos de transmissão e difusão, a formação internacional de uma vanguarda artística, o folclore e o popular:

- Stuttgart, pelo rádio: “*Brasil, uma nova cultura musical*”.
- Milão, curso: “*Primeiro Curso de Composição Dodecafônica*”. Promovido pelo “*Centro Internacional de Música Contemporâneas*”
- Milão, conferência: “*Fundamento musical*”.
- Roma, recital radiofônico (flauta e piano), executando obras de Albert Roussel, Luiz Cosme, H. J. Koellreutter e Camargo Guarnieri. Flauta e comentários.
- Locarno, congresso preliminar ao “*Primeiro Congresso Internacional para a Música Dodecafônica*”.
- Locarno, Festival de Música Dodecafônica, com obras de Luigi Dallapiccola, Ricardo Malipiero, Rolf Liebermann, Juan Carlos Paz, Eunice Catunda.
- Suíça, transmissão pela Sociedade de Radiodifusão Suíça, três palestras sobre “*Folclore e música popular brasileira*”
- Londres, filiação da *Sociedade Brasileira de Música Contemporânea* à organização internacional *International Society for Contemporary Music*. (AMADIO 1999, 46s)

Figura 1: Volumina, fragmento da partitura gráfica (LIGETI 1961)

18

35

Schnelles Register-crecendo

ff

36

Solo-Zungenstimme

p

rechte Hand

Manua[...]-wechsel

Manua[...]-wechsel

linke Hand

ff Trompeten, Posannen

f mehrere Solo-Zungenstimmen

fff (sehr laute Registrierung für sämtliche Manuale)

Manua[...]-wechsel

„Gewebe“: schnelle, kontinuierliche, aperiodische, sehr dichte, labyrinthische Bewegungen in unregelmäßigem Rhythmus, mit beiden Händen über den gesamten Umfang der Manuale. Auch Clusters ad lib. (mit Handfläche, Arm, Ellbogen).

Beide Hände auf dem Manual des Hauptwerks (später ad lib. Manual-wechsel: die Handbewegungen über mehrere Manuale hinweg-Ziehen)

pp, Bordun

w

p, 32' (oder Prinzipal 16')

fff

„Gewebe“: Bewegungen wie auf den Manualen

Pedal

Litolf / Peters

30383

Fonte: Acervo Pessoal.

Parece expressar também aqui uma dupla temporalidade em sintonia: uma continuidade em se tratando da *evolução* do pensamento artístico e filosófico — mesmo em meio à contradição, às rupturas nos modos de produção e descompassos na apreciação estética e às crises dos grandes e pequenos períodos. Uma continuidade, em certo sentido, mais como ideia de unidade do diverso na configuração de uma possível história universal, que pode ser alcançada mediando toda essa continuidade e ruptura.

Isto é, Koellreutter concebia a possibilidade de uma *Grade História da Arte*, em que “*história é a unidade de continuidade e descontinuidade.*” (T. W. ADORNO 2009, 126). Ou mais precisamente, nas palavras de Theodor Adorno:

Não se deve ignorar que a arte, à semelhança da filosofia, conhece uma lógica da continuidade, por mais precária que esta seja [...] Partindo das exigências próprias à coisa mesma, há algo semelhante a uma “*unidade do problema*”. (T. W. ADORNO 2011, 380 [408])

Isso parece corroborar a tese de que a descontinuidade e as crises fazem parte dessa unidade, pois compartilham o *mesmo problema*. Parece existir nessa *unidade de evolução* uma força de tensão que deveria conter, para uma efetiva avaliação da história, uma dialética que não seja resolvida nem na continuidade, nem no completamente na ruptura, mas sim na reafirmação dos extremos *mediados*: um princípio de movimento cuja tensão, antes de ter que ser resolvida em algum repouso final ou decisão dogmática, fosse a própria possibilidade de racionalidade que permite integrar na continuidade o descontínuo na história da arte.

Nenhuma das duas possibilidades, a da “*descontinuidade*” e da “*história universal*” podem ser pensadas separadamente, pois induzem ao erro: se pensamos apenas as descontinuidades sem a possibilidade dessa razão universalizante, confirmaríamos a “*mera facticidade*” enquanto conhecimento; mas se pensamos apenas a razão universalizante, acabamos ratificando tudo como mera expressão dessa razão:

A descontinuidade e a história universal precisam ser pensadas juntas. Riscar essa história universal como resíduo de uma crença metafísica confirmaria intelectualmente a mera facticidade enquanto a única coisa a ser conhecida e por isso aceita, do mesmo modo que a soberania, que subordinava os fatos à marcha triunfal do espírito uno, a ratificara antes como expressão dessa história. (ADORNO 2009, 266)

Koellreutter sempre carregou a marca da modernidade, da vanguarda e das rupturas, mas sem nunca desconsiderar a tradição e a continuidade, sem a qual sequer seria impensável o conceito mais profundo de *novo*. Costumava se dirigir a seus alunos e discípulos da seguinte maneira:

Não importa se vocês nos reprovam, a nós que nos esforçamos para preservar a continuidade da tradição. Importa, porém, que encontrem um caminho para penetrar mais a fundo no espírito dessa mesma tradição. O espírito criador não é um dom da natureza. É um presente que recebem aqueles que a ele se conservam abertos. O trabalho intelectual, a autocrítica, a compreensão de tudo que os homens criam, visam em última análise cultivar em nós uma vida intensa, que nos torna homens livres. (KOELLREUTTER e KATER 1997, 57)

No entanto Koellreutter quanto à possibilidade de uma *grande história e ciclos e crises* parece que se distanciava das concepções adornianas, quanto ao *caráter* desses movimentos, escolas ou ciclos em sua *sucessão* histórica.

Uma das primeiras iniciativas para a deflagração de grupo que depois estará à frente da Universidade da Bahia foi um curso planejado e ministrado por Koellreutter e Lina Bo Bardi. Mesmo coordenado por duas personalidades reconhecidas e representativas de pessoas ligadas à nova estética da modernidade, o curso, entretanto teve ostentava o título “*Conversas sobre a continuidade histórica da expressão estética do homem — da pré-história à arte contemporânea*”

(SANTANA 2011). Koellreutter e Bardi deram o tom de um fenômeno artístico que, ao invés de negar ou propor algo novo como rompimento, propunha algo *novo como transcendência*.

Pode-se, portanto, considerar essa relação entre *ruptura* e possibilidade de uma *história universal* marcantes nas concepções de Koellreutter. Talvez uma questão demandada a partir de sua própria vida e contato com a sociedade autoritária da ascensão do nazismo — a relação entre memória, esquecimento, ruptura e continuidade histórica fizeram com que a crítica estivesse no centro do pensamento estético: a arte como um pensamento que vai além do que é *dito* como efetivo, ao penetrar profundamente *no* efetivo mesmo, seu núcleo de conceito por assim dizer *objetal*.

De forma que trará a marca de um pensamento que deve sim romper com determinado passado ou tradição, mas sem esquecer ou quebrar a continuidade histórica sem a qual qualquer posição *crítica* perderia seu sentido, tendo sempre no limiar da ruptura algo a ser conservado como resíduo: a súpula, diríamos, do pensamento dialético. Mas uma dialética sem síntese, isto é, uma *dialética paradoxal*.

A partir dessa grande mudança de perspectiva humana, para Koellreutter, entramos em nossa contemporaneidade, ou seja, em nosso modo geral de entendimento ou de visão de mundo. O *Contemporâneo* é um outro tempo, quicá mais fugaz, que embora para o senso comum possa parecer algo simples — o que acontece no *nosso* tempo ou no tempo de algo que se diz “contemporâneo” — para a *estética* torna-se um problema, justamente pelas fronteiras que devemos estabelecer entre o que seja “*nosso tempo*”, ou ainda o que seja “*nosso*”; já que a vida comum congrega diversas gerações de humanos, diversidades de formas de vida. Quem poderá estabelecer um termo que decida o que é o mais relevante ou mais característico em sua própria época? Se prevalecesse o senso comum para “*nosso tempo*”, teríamos a partir daí um problema para um sentido que não seria de cunho pessoal e visasse ao outro ou à alteridade.

Essa contemporaneidade, assim como o período anterior — a *modernidade*, passou por momentos de grandes mudanças, desde as suas vanguardas no início do século XX, mas ainda conserva uma mesma visão de mundo: o inconsciente, a luta entre o salário e o lucro e o questionamento do valor continuam tomando o homem contemporâneo, “*do nosso tempo*”, como elementos básicos de organização racional de um discurso de si e, dificilmente, alguém ficará além ou aquém dessa consciência geral. Vale dizer, existe um grande período que mudou radicalmente a imagem de mundo a partir do século XX, e vivemos essa contemporaneidade até o momento atual, passando, entretanto, por algumas mudanças durante o século XX, mas sem que fosse uma mudança tão radical.

No geral, quando Koellreutter se refere ao *contemporâneo*, quer dizer um “*desejo de acompanhar em condições de concomitância informativa e criativa a evolução que se operava nos centros mundiais de criação musical*” (AMADIO 1999, 15). Mas também significava uma militância. Segundo Amadio (1999, pp. 48s) Koellreutter teve uma militância nacional e internacional intensa durante a década de 1940 para, não apenas estar informado e acompanhar, mas para integrar ativamente a frente da *música contemporânea brasileira*.

Durante passagem pela Europa, profere conferências sobre “Música brasileira contemporânea”, “Brasil, uma nova cultura musical” e sobre “Música Dodecafônica”, ao mesmo tempo em que faz rádio conferências sobre “Folclore e música popular brasileira”, mostrando um conceito de *contemporâneo* que procurava dar conta do que havia de *mais representativo* em termos de *atualidade* da música.

Para Koellreutter existia uma concepção de *nosso-novo* brasileiro, onde as novas descobertas, como a dodecafonía, conviviam com um ambiente novo em si mesmo: o despertar de uma modernidade no “*terceiro mundo*”, a partir de sua rica cultura autônoma e a utilização *heterodoxa* dos recursos musicais da contemporaneidade. Em certo sentido, havia uma espécie de concepção “*primitivista*” na atuação de Koellreutter no geral, em achar que todo *novo* deve ser um recomeço. Aqui encontrou um primitivismo de fato, onde os vanguardistas brasileiros consideravam-se também *primitivos* de uma nova era na cultura nacional (Cf. Mário de Andrade, O Banquete).

No final da década, como que para selar sua atividade como *artista contemporâneo*:

Compõe *Fanfarra de Inauguração*, em 1949, para as festividades de inauguração do *Museu de Arte Contemporânea* - MAC, em São Paulo, a convite de Bardi. No programa realiza a primeira audição de obras importantíssimas como a Sinfonia Op.21 (1928), de Webern, 5 Frammenti di Saffo (1945), de DallaPiccola, e Noneto (1945), de Guerra-Peixe. (AMADIO 1999, 49)

Os capítulos

1. O período que cobre sua chegada ao Brasil até a polêmica com os nacionalistas, na década de 1940-1950. Período em que Koellreutter começa aliado dos nacionalistas, mas na medida em que vai radicalizando seu discurso e técnicas de vanguarda, principalmente a dodecafonía, passa a ser muito criticado. Capítulo 1.
2. O período da Universidade da Bahia, que vai até 1960, quando de seu trabalho de fundação da Universidade da Bahia, quando atua intensivamente no desenvolvimento de um ensino musical libertário a afirma uma técnica musical original. Capítulo 2.

3. O período que se inicia na década de 1980, quando já está com uma linguagem madura e anuncia um discurso de rompimento com a *modernidade* para que o contemporâneo possa afirmar-se. Capítulo 3.

Nas considerações finais reflete-se sobre o movimento, sempre presente na trajetória do compositor e professor, que é o de *nosso-novo* e *primitivismo* e sobre alguns novos parâmetros que Koellreutter adota em três composições, que anunciam alguns paradigmas para a contemporaneidade, entre eles o *campo expandido* e o *site específico*.

1. Música Viva, visão colonizadora e nacionalismo

A crise constitui sempre o ponto de partida de um grande investimento novo. Assim - do ponto de vista de toda a sociedade - forma também com maior ou menor amplitude nova base material para o próximo ciclo de rotação. (MARX 1996, 137)

1.1. Crises

Uma das discussões centrais que Koellreutter parece nos colocar é sobre as *crises*, e o que esperar delas. Assim como outros de sua geração, e quiçá por toda a geração modernista, esteve atento à cultura de massas e às profundas mudanças tecnológica ocorridas desde a metade do século XIX e que explodem nas primeiras décadas do século XX.

Ser artista é viver a crise, viver a crise constantemente, até o fim da vida. Amém! (KOELLREUTTER 1993, 25)

Se chamarmos a essas transformações de *crise* veremos que uma das características que surgem é justamente a tese do apocalipse, ou seja, a tese do fim do próprio objeto, no presente ou no futuro, em função de algo novo ou inusitado que não é mais o que era: o fim da música, o fim do teatro, o fim da arte etc...

Koellreutter questiona duas afirmações, sobre a virada do século XX, um deles apontando para o *fim da arte iminente* (Mondrian), ou para o *fim da arte futuramente* (Busoni).

Quanto ao primeiro caso, Koellreutter comenta um fragmento de Mondrian sobre o fim futuro da arte, a partir da vida moderna que assumiria a função da beleza em tudo o que fosse de sua forma de vida, o que significaria renunciar às artes.

Por volta de 1920, Mondrian, um dos primeiros pintores construtivistas, que viveu na primeira metade do presente século, escreveu o seguinte: "*O futuro dirá que haverá um tempo em que seremos capazes de renunciar a todos as artes como as compreendemos hoje; pois, então, a beleza, alcançando a maturidade, terá chegado a uma realidade tangível. Quando o homem conseguir realizar em si o equilíbrio dos contrários; quando conseguir afastar o sentido trágico da vida e quando a arte estiver perfeitamente integrada na vida, ela deixará de existir, pois tudo será arte*". (KOELLREUTTER e KATER 1997, 39)

Koellreutter não discorda da posição de Mondrian quanto à integração da arte na vida comum e sua transversalidade com a tecnologia e o fazer humano. Também considera não apenas inevitável, mas já presente a partir do século XX que a arte cada vez mais estivesse próxima da vida comum. "*Na sociedade moderna, a arte, como arte funcional, envolve o homem e deixa sua marca na vida diária*". (KOELLREUTTER e KATER 1997, 39)

Mas, diante dessa concordância, não compartilha com Mondrian que isso significa o seu fim no futuro ou, mais precisamente, sua indistinção ou dissolução do seu *campo expressivo*. Ou seja, mesmo com a perfeita integração na vida social a arte continua tendo um *campo próprio de construção de sentido*. Além de continuar sendo um campo, o campo artístico com características próprias de expressão, a arte está também dotada de uma *função*. E diferente de Mondrian, que considerava que a função social que substituiria a arte ou a absorveria seria a função estética da “*beleza*” que, seria materializada na própria vida, podendo dispensar a *arte como campo específico*. Para Koellreutter a função continuaria intacta, mesmo diante dessa integração ao qual fala Mondrian, uma função civilizadora.

Não se trata, de forma alguma, de uma atitude indiferente quanto à sua existência ou não. Ela será sempre um fator necessário e decisivo, uma parte integrante da civilização. (KOELLREUTTER e KATER 1997, 39)

Não tem uma função *abstrata* como a da *beleza*, ou de uma *estética* do mundo, mas uma função muito concreta, que justamente garantia sua *existência e importância* dentro de um modo de produção: sua função é a preservação da *comunicação e conscientização* humanas.

Então se, por um lado, Koellreutter endossava a tese da aproximação da arte com a vida cotidiana, não era em um sentido de diluição, mas de aprimoramento de suas funções, especificidade de seu campo e fortalecimento de seu papel. Mas reconhecendo como parte da vida tecnológica e comunicacional do mundo. Ou seja, ao invés de falar de sua diluição, falava de seu *espaço estar garantido de forma geral e disseminada*.

Na sociedade moderna, de massa, tecnológica-industrial, a arte torna-se um meio de preservação e fortalecimento da comunicação pessoa-a-pessoa e de sublimação da melancolia, do medo e da desalegria, fenômenos que ocorrem pela manipulação bitolada das instituições públicas e se tornam fatores hostis à comunicação. Ela transforma-se num instrumento do progresso, do soerguimento da personalidade e de estímulo à criatividade. (KOELLREUTTER e KATER 1997, 38)

Outro importante expoente das vanguardas do século XX que Koellreutter comenta é Busoni, um compositor e músico.

No início do século, quando Ferruccio Busoni, em seu discutido livro “*Ensaio de uma nova estética da arte musical*”, escreveu que o desenvolvimento da música haverá de estagnar devido às limitações de nossos instrumentos musicais, os físicos Ferest e Yon Lieben inventaram a válvula eletrônica, que se tornou o ponto de partida de uma nova música, a chamada “*música eletrônica*”. (KOELLREUTTER e KATER 1997, 93)

Antonio de Carvalho, em seus comentários sobre o texto de Koellreutter (KOELLREUTTER e KATER 1997, 100), nos destaca que, ao colocar os comentários de Busoni sobre a limitação da música diante de uma nova era como sendo contemporâneos da invenção da válvula, Koellreutter dá uma resposta às inquietações do compositor, apresentando como solução do seu problema ou crise justamente o surgimento de novos meios tecnológicos.

Mostra, sutilmente, que o que pode ser considerado uma “*limitação*” ou mesmo um “*esgotamento*”, que Busoni apontara em seu livro, na verdade pode ser sintoma de uma leitura unilateral, pois desconsidera o surgimento de novas tecnologias ou, devido a algum tipo de apego ou visão da tradição, ao invés de deslumbrar as possibilidades em aberto, acaba por sacralizar o discurso apocalíptico.

1.2. Nosso novo e primitivismo

As décadas de 1920-30 seriam centrais em algumas definições do *caráter* do pensamento brasileiro, marcas que se tornariam perenes e até hoje marcantes na produção estética. No ano de 1922 podemos recorrer a dois acontecimentos que serão importantes neste nosso ensaio: a realização da Semana de Arte Moderna e a fundação do Partido Comunista. Esses acontecimentos estarão, na história da música, intimamente ligados sob a perspectiva do desenvolvimento de uma *estética de cunho nacionalista* que acaba se tornando mais ampla que os próprios comunistas, no decorrer da década de 1920, para fortalecer-se contra outros ideais nacionalistas, porém de cunho fascista, dos Integralistas. Estes ofereciam alternativas estéticas e científicas, dando sequência direta ao positivismo de cunho eugenista do século XIX.

Logo os projetos se afastariam violentamente e Mário de Andrade acabaria dando consequência a um projeto que contempla toda essa frente, que se torna gradativamente uma frente antifascista. Esse projeto acaba consolidando um campo que podemos caracterizar de *nosso-novo*. Um novo antenado com a ebulição contemporânea, mas considerando como ponto de partida um tipo de primitivismo *ontológico*: não um primitivismo estético, mas um primitivismo da própria condição da arte e dos artistas diante do novo.

Quando Koellreutter aporta, em 1938, esse caldo cultural acaba contemplando suas ideias tanto no antifascismo quanto na proximidade com os comunistas. Mas principalmente sob essa definição de *nosso-novo* e de *primitivismo*. Koellreutter trazia em sua mala toda a contemporaneidade e bagagem da vanguarda europeia. Por aqui os modernistas, embora tivessem contato, estavam distantes geograficamente dos centros de produção estética. No entanto ambas as visões se aproximavam em considerar que fechavam um grande período e abriam outro, ou com as ruínas ou com algumas heranças do sistema anterior. Koellreutter trazia consigo algumas novas

tecnologias, de regência, de formas de análise, de formas de composições. Koellreutter é saudado efusivamente e anunciado como arauto do *novo*, mas não apenas das *novas tendências*, mas portador de uma *nova oportunidade* de modernização da música brasileira.

Com a chegada ao Brasil, em 1937, de H. J. Koellreutter, pode-se afirmar que se iniciou, naquele país, uma nova etapa de sua evolução musical: a que une um sentido de renovação substancial da criação a uma posição de maior responsabilidade do que a até então assumida pelo compositor brasileiro. (KOELLREUTTER 1984, 8s. In: PAZ, Juan Carlos. Latitud, Buenos Aires, 1944)

Vale lembrar que os *comunistas* se reaproximariam do Estado Novo, defendendo a entrada do Brasil na Segunda Guerra e apoiado uma plataforma nacionalista. Por um breve período chegou mesmo a estar na legalidade.

Segundo o historiador Leandro Cândido de Carvalho, embora a importância e a abertura de cenário promovido após a semana de arte moderna em 1922, a primeira prática do que hoje chamamos de “*vanguardas cosmopolitas*”.

Foi apenas com o Grupo Música Viva, capitaneado por Koellreutter, que se deu, em música, o efetivo desenvolvimento às práticas hoje conhecidas por “*vanguardas cosmopolitas*” (aquelas não apenas ligadas à modernização nacionalista) com nome e manifesto, o que coincide com a formatação moderna que nossa institucionalidade musical vinha adquirindo. (SOUZA 2013, 127)

Villa-Lobos fora o único compositor a ser chamado para a Semana. Seus contemporâneos faziam por demais referência ao *romantismo*, em decadência e combatido pelos modernistas, menos em seu conteúdo, que continuava dando o tom do nacionalismo. Quanto a este último, havia um afastamento das visões ufanistas de nacionalidade ou identidade do povo. Não se tinha, entretanto, uma nova geração que compartilhasse desse perfil. Isso aumentou a importância a mesmo a referência de Villa-Lobos.

Figura 2: Exemplar nº 6 de Música Viva, novembro de 1940

Fonte: Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Música e Arquivo Sonoro

Sobre a criação do Grupo Música Viva, dois anos após ter chegado ao Brasil – ele [Koellreutter] observa: “*existem pequenos mal-entendidos. Pensavam que era um conjunto de pessoas que se dedicava àquilo que em 1937 era contemporâneo. Não é verdade! O grupo foi fundado para divulgar e difundir música de todas as épocas, música desconhecida... naturalmente aquela também...*” (TOURINHO 1999, 219)

Koellreutter não introduziu apenas a música nova no Brasil, atuou também na difusão de repertório clássico e renascentista, introduzindo novas técnicas de análise: harmonia funcional e análise modal. Por exemplo, o programa de concerto do Grupo Música Viva, na audição ocorrida em 20 de maio de 1941, no Palace Hotel, apresentava no programa obras de Haydn, C. Franck, Debussy, Kodali, Prokofiev, Falla entre outros. (AMADIO 1999, 148)

Nesse sentido, representa uma renovação frente ao *romantismo* dominante no Brasil, a introdução de um repertório mais clássico. Os concertos organizados pelo Música Viva não pretendiam “trazer a música de vanguarda”, mas sim “aumentar a difusão da boa música”, inclusive as peças clássicas. Como flautista e regente difundiu repertório que abrangia mais do que a música moderna ou contemporânea, como a música medieval, a música barroca e neo-clássica.

Os princípios de Rameau, baseados em conceitos estéticos passados, continuam sendo o fundamento do nosso ensino teórico musical, tendo eles recebido grandes embates à medida que progredia o romantismo, que se caracteriza por um tratamento harmônico cada vez mais livre. É a criação viva que gera a linguagem sonora de uma época e a teoria, a base do ensino, substitui apenas sua gramática. A expressão musical, porém, evoluiu; os conceitos do belo mudaram e a vontade criadora deu origem a uma nova linguagem musical; mas a gramática, e com ela o ensino, continua a linguagem do século XVIII. (KOELLREUTTER e KATER 1997, 115)

Em 1940 Arturo Toscanini vem ao Brasil. Esteve em temporada na América do Sul frente à Orquestra Sinfônica da NCB. O evento cercou-se de polêmica, onde se questionavam diversos aspectos de ordem *estética* ou mesmo de ordem *material*. Mário de Andrade foi uma das vozes extremamente críticas à vinda do regente. Em sua crônica “Os Toscaninis” publicada na Revista do Brasil, em junho de 1940 refere-se a um “*abuso financeiro da genialidade*”

Ora, que valor, que produtividade pedagógica poderá ter para orquestras como as nossas atuais, a próxima lição de Toscanini? Creio que nenhum. A diferença vai ser tamanha que a coletividade nada poderá aproveitar. E é certo que não estaremos tão cedo em condições de apresentar orquestras a que a incomparável afinação e demais sublimidades técnicas de incrível virtuosismo toscaninesco possam ter alguma utilidade, servir de qualquer incentivo, realizar qualquer ensinamento. (ANDRADE 2013, 164)

Também em 1940 seria fundada a Orquestra Sinfônica Nacional. Koellreutter ajuda nessa fundação e assume a função de primeiro flautista. Além disso foi, diversas vezes, instrumentista dos programas organizados pela Orquestra e transmitidos em horário nobre, próximo ao programa “*A Hora do Brasil*” (AVILA 2016, 32).

Envolvido nisso que acreditava ser o desenvolvimento de uma música nacional, Koellreutter teve uma visão bem diferente de Mário de Andrade, sobre a vinda de Toscanini, em seu primeiro artigo para o *Boletim Música Viva*, publicado penas no número 2 escreve:

Toscanini tornou-se guardião dos clássicos. O mestre não conhece concepções, mas unicamente o espírito da obra que lhe serve como a única base de interpretação (...) mais pura de todas as exigências

artísticas, exclusão absoluta de toda e qualquer consideração política, tensão suprema de todas as forças em prol de um trabalho artístico livre. (KOELLREUTTER, Boletim Música Viva, junho/1940, p. 1. Citado por: AVILA 2016, 22).

Percebe-se nesse período de intensa atividade e de princípios do Música Viva, que Koellreutter tenta alinhar o desenvolvimento da música nacional com as tendências internacionais, e principalmente aponta suas armas contra a “*veia romântica*” que dominava a cena musical no início do século XX. Considera a vinda de Toscanini uma ampliação de repertório e também uma possibilidade de convivência técnica com os centros avançados de produção de música orquestral da época. Além disso, destoa de Mário de Andrade, que estaria mais preocupado com a crítica política que envolve a utilização das verbas públicas e expressando um certo “*complexo de inferioridade nacional*” (AVILA 2016, 24).

Esteticamente, entretanto, Koellreutter compartilhava com Mário de Andrade uma concepção que envolvia o desenvolvimento do *nosso-novo*, isto é, um novo que seria desenvolvido como uma arte autonomamente nacional, mas concorrente e em sintonia com a arte universal.

A primeira fase do relacionamento de Koellreutter com o nacionalismo pode ser chamada de “fase bem-intencionada”. O compositor compartilhava as ideias do modernismo, mas dentro de um programa em que pretendia apontar suas armas *contra a estética romântica*. No entanto, uma das preocupações centrais de Koellreutter, nem sempre compartilhadas pelos modernistas brasileiros, era também um combate ao *folclorismo* “sem substância”, vale dizer, o folclore como mero conteúdo, ecletismo ou citação temática. Koellreutter defendia o uso *formal e sistemático* do folclore, o que não o colocaria em contradição com o desenvolvimento da dodecafonía. Sua reformulação da *veia “romântica”* e do “*folclorismo*” passaria por um tripé:

Em agosto de 1944, no artigo entrevista “*As nossas formas de expressão musical*”, traçará três planos rudimentares: “folclorismo (substancial)”, “neoclassicismo” e “expressionismo”, ambos os três com uma “atitude decididamente antiromântica”. Incluindo Cláudio Santoro entre Berg e Schoenberg, assim como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri ao lado de Béla Bartók. (AVILA 2016, 135)

Já em 1943, havia sido convidado para ser diretor da Orquestra de Câmara, “*destinado a tornar conhecida a vasta literatura dos séculos XVII e XVIII e as obras originais para orquestra de câmara (...) especialmente as dos jovens compositores brasileiros*” (AVILA 2016, 32). Interessante notar lado a lado obras *clássicas* com uma tendência bastante contemporânea da exploração de música de câmara, com poucos instrumentos e uma drástica diminuição da imensidão timbrística do romantismo tardio.

Em 1918 Stravinsky escreve a *História do Soldado*, onde a orientação estética é típica da nova concepção. A "orquestra" consiste de um clarinete, de um fagote, um pistão, um trombone, um violino, um contrabaixo e percussão. Dez anos depois da criação da *Sinfonia dos Mil*, a estrutura musical da *História do Soldado* apresenta um máximo de concentração, e a música se compõe de uma série de pequenas peças individuais, organizadas em forma de suíte. Acabaram-se as formas gigantescas: a primeira audição da *História do Soldado* de Stravinsky, a 28 de setembro de 1918, sob a direção de Ansermet, em Lausanne, pode ser considerada um símbolo para o novo ideal criador.

Esse texto — *Nos domínios da música* —, publicado em *Leitura*, abril de 1945, era o segundo de uma série dedicada a “O Banquete” de Mário de Andrade. A epígrafe do texto remetia a uma situação do poeta:

"O Brasil está em frente do seu futuro. O estado das artes musicais, plásticas, arquitetônicas mesmo (o mesmo, como linguagem, as literárias) no Brasil, não é primitivista, por Primitivismo escola de arte, ou primitivismo diletante de blasés europeus... Os artistas brasileiros são primitivos: mas são 'necessariamente' primitivos, como filhos duma nacionalidade que se afirma e de um tempo que está apenas principiando. Neste sentido é que toda a arte americana é primitiva, mesmo a dos Estados Unidos". (KOELLREUTTER e KATER 1997, 118. Citando Mário de Andrade)

Na sequência, Koellreutter vai dizer que estas palavras referem-se, não apenas à situação da música brasileira:

Mas também à situação espiritual de toda a nossa geração. O verdadeiro artista brasileiro é primitivo sim, mas não só ele. Toda verdadeira arte de nossa época será primitiva por ser um princípio, a expressão de uma nova sociedade. (KOELLREUTTER e KATER 1997, 118)

Tem-se uma dupla interpretação desse período, ressaltado ora aqui ora ali pelos pesquisadores: uma considerara o “ecletismo” de Koellreutter e sua capacidade de absorção do universo sonoro como um todo musical; outra destacaria o papel *tático* de primeiramente enturmar-se no panorama musical da modernidade brasileira e, na medida em que reforçava seu papel de compositor, educador e sua presença na mídia, pouco a pouco introduziria elementos programáticos da dodecafonia.

Koellreutter na década de 1940 teve uma intensa participação radiofônica através da rádio PRA-2, do Ministério da Educação e Saúde. Conseguiu transformar o programa em uma plataforma pedagógica e de divulgação das obras que compartilhavam as ideias estéticas. As músicas tinham rápida penetração no meio, com reproduções de partituras e estudos entre os compositores.

No ano de 1944 é lançado o primeiro manifesto do Música Viva, conhecido como “Manifesto 1944”, e basicamente expunha as diretrizes da primeira fase do grupo. A primeira transmissão radiofônica foi feita no mesmo ano do manifesto, em 13 de maio de 1944. O *Jornal do Comercio* solta a seguinte nota sobre o programa:

Como programa inicial, o grupo “Música Viva” realizará um ciclo de audições dedicadas à música contemporânea, na PRA-2, Rádio do Ministério da Educação. Para o mês de maio foi organizado o seguinte programa: Dia 13, sábado as 22:10 dar-se-á o programa inaugural, constando somente obras de autores: Guerra Peixe “Invenção”, para flauta e clarinete, primeira audição; Camargo Guarnieri, Improviso para flauta solo, primeira audição; Villa-Lobos, Choro no. 3 para flauta e clarinete. O grupo será apresentado pelo musicólogo Sr. Dr. Francisco Curte Lange (sic), Diretor do Instituto de Musicologia em Montevideu. Dia 27, as mesmas horas, em primeira audição no Brasil será apresentado “*Pierrot Lunaire*” de Schoenberg, uma das obras máximas da literatura musical contemporânea. As audições serão completadas por comentários e análises”. (AVILA 2016, 47)

A rádio PR-2 foi fundada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, da política cultural do Estado Novo, com a intenção de ter “um instrumento eficiente na manutenção da gestão cultural do país” (AVILA 2016, 47). Foi assumido pelo Ministério da Educação e Saúde, que vê oportunidade de difundir o “*civismo e a cultura: ambos aspectos que são reforçados pelo seu pertencimento ao poder central*”

O programa era transmitido logo após a *Hora do Brasil*, programa que assumia uma grande importância, que divulgava discursos de Getúlio Vargas e também peças sinfônicas de compositores nacionais. Existia um decreto-lei (nº 1.949. 30/11/1939) que “*obrigava todos os comerciantes a possuírem aparelhos receptores de rádio em seus estabelecimentos e os serviços de alto falante, a transmitirem o programa oficial do DIP*”.

Koellreutter já tinha acesso aos meios radiofônicos desde 1940, para divulgação pedagógica e do que se convencionou chamar de “*alta cultura*”. Avila (2016) reproduz a seguinte nota, sobre a programação da PRA-2:

PRA-2 do Ministério da Educação – Do programa de hoje: às 7 horas da noite: Noticiário. “Hora Medica do Brasil” da Organização Medica de Radiodifusão e Intercambio Cientifico; 8 horas: “Hora do Brasil” do Departamento de Imprensa e Propaganda; 9 horas: Transmissão, diretamente da Escola Nacional de Música, do concerto de Gabriella Ballarin (cravo) e H. J. Koellreutter (flauta) - 10o concerto oficial daquela escola; 11horas: Efemeridades Brasileiras do Barão do Rio Branco (NOTA, jul./1940, p. 11) (AVILA 2016, 48s)

Mas o rádio não era unanimidade, enfrentando resistência de uma ala da intelectualidade, que criticava o conteúdo e a massificação do gosto musical. Um dos críticos que se destaca é novamente Mário de Andrade, em texto de 1939:

Trata-se exatamente de uma submúsica, carne de alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe. Se é certo que, vez por outra, mesmo nesta submúsica, ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis, noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa como as canções americanas de cinema, os tangos argentinos ou fadinhos portugueses de importação. (ANDRADE 1962, 6:280)

Constrói-se, entretanto, uma narrativa conciliadora sobre o papel do rádio. Avila aponta que em um discurso de Alvaro Salgado, publicado em agosto de 1941, apesar da depreciação da música popular e do conteúdo do rádio, era reafirmado o papel civilizador do gosto que o rádio poderia ter, e que tendo em vista esse objetivo, que se deveria tolerar a difusão das músicas:

A nosso turno adiantamos que (...) todos os indivíduos analfabetos, brancos, rudes de nossas cidades são muitas vezes atraídos à civilização, (...) dia virá, estamos certos, que o sensualismo que busca motivos de disfarce nas fantasias de carnaval, seja a caricatura, o fantoche, o palhaço, alvo ridículo desta festa pagã. Enquanto não dominarmos esse ímpeto bárbaro é prejudicial combatermos no broadcasting o samba, o maxixe e os demais ritmos selvagens da música popular (...) o samba, que traz na sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas paciência: não repudiemos nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejam benévolos; lancemos mão da inteligência e da civilização. **Tentemos devagarinho torná-lo mais educado e social.** Pouco importa de quem ele seja filho” (SALGADO citado por: AVILA 2016, 49s, grifo do autor)

Mas Koellreutter, ocupando esse espaço e ao mesmo tempo objetivando a propostas dos intelectuais à frente da política cultural do Estado Novo, não apenas dava importância para o meio de difusão, como também para o que isso implicaria na própria produção musical. No número 6 de Música Viva, Koellreutter cede espaço para Silvia Guaspari publicar um texto intitulado “*Música mecânica e o Rádio*”. O artigo afirma que o rádio não apenas constitui um progresso, mas que promoverá uma seleção entre os artistas, numa clara referência aos descontentes com a nova tecnologia e que vêem nela uma decadência do gosto.

Para Guaspari, é evidente: com o nascimento de uma nova tecnologia surgem igualmente novas limitações. A autora, no entanto, procura ver os aspectos positivos deste “esplêndido agente de aperfeiçoamento”, juntamente ao disco. Pois, tanto o rádio como o disco conferem ao compositor um “recurso valioso” ao possibilitar que ele ouça e critique suas próprias peças em gravação, não havendo, portanto, a necessidade

de se ouvi-la em um concerto ou mesmo lançar mão de um instrumento para efetuar a análise musical. (AVILA 2016, 50)

Em uma entrevista à edição vespertina do Globo, “*Sabotado pela crítica o movimento de Música Moderna!*”, Koellreutter fará referência especificamente à falta de especialização dos produtores de rádio e sua preocupação com a *técnica dos microfones*:

Considero muito importante a parte especializada de composição para filme, rádio e gravação. O Ministério da Educação e Saúde devia organizar um Instituto Microtécnico, de pesquisas micro técnicas, ligado à sua estação PRA-2, a fim de formar técnicos e artistas especializados na técnica do microfone. Acredito que uma tal realização não acarretaria grandes despesas. Um Instituto de Pesquisas Microtécnicas, sem dúvida, seria um instituto de grande futuro (KOELLREUTTER citado por: AVILA 2016, 51)

Vale notar que em um momento que o rádio era tomado principalmente, ou quase exclusivamente, como meio de *difusão*, Koellreutter acaba atuando de forma duplamente inovadora: incentivando o meio de difusão e reafirmando a importância do meio; inserindo em seus cursos de composição atividades de “*música mecânica*” e abordagem de técnicas de rádio e gravação.

Por outro lado, essa atuação radiofônica também acompanha uma fase em que Koellreutter começa a tornar mais incidentes as ideias vanguardistas, representadas pela Segunda Escola de Viena, nas figuras dos compositores Arnold Schoenberg e seus discípulos Alban Berg e Otton Webern. Como se viu, o Música Viva dedica-se a divulgar a obra de Schoenberg em primeiras audições. Cada vez mais a técnica de Koellreutter será criticada e, em 1948, será realizado o Congresso de Compositores, em Praga, onde, dominado pelos comunistas, será adotado a linha de *ждановismo*, uma atualização do realismo socialista de Stalin. E explicitamente é proibido o dodecafonismo, por ser muito intelectual e se distanciar do povo. Recomendava-se um repertório mais próximo do folclórico e do realça em torno da cultura nacional.

1.3. Música 1941

O crítico João Itiberê da Cunha, do *Correio da Manhã*, em setembro de 1939 com certo tom irônico, iria se referir às brilhantes e meteóricas iniciativas do compositor alemão, principalmente sua facilidade em fundar sociedades musicais e empreender muitas coisas.

Já em 13/12/1943 ditaria Koellreutter colocando-o junto com Schoenberg como “*belicosos revolucionários*”. Sua crítica parece erguer um muro intransponível, anunciando um dissenso completamente irreparável:

O espaço não nos permite, infelizmente, entrar em considerações sobre a magnífica palestra. Se não nos damos por convencidos não será por não compreender as intenções dos belicosos revolucionários; mas por pertencermos a um mundo muito diverso, absolutamente diferente, onde o espírito ainda não está liberto das suaves ninharias que se chamam: poesia, emoção e sensibilidade, e que forma a música que sentimos (CUNHA citado por: AVILA 2016, 68)

A partir da *Música 1941*, dodecafônica, definitivamente a crítica e os intelectuais dividirão Koellreutter em dois momentos: as boas e sadias empreitadas em torno do Música Viva, na difusão de repertório e na tecnologia e teoria musicais; e sua “*aderência estética vil aos preceitos do atonalismo e da técnica dodecafônica*” (AVILA 2016, 68). Koellreutter foi criticado por diversos motivos, entre eles o deslocamento que a técnica teria fora do contexto europeu, isto é, que no Brasil não representaria uma “necessidade histórica” como fora na Europa, em relação ao rompimento com a tonalidade.

Por outro lado, a utilização da técnica nunca foi feita de forma ortodoxa por Koellreutter, que mais se apropriou da ideia geral do que levou às consequências dodecafônicas estritas. Ligia Amadio diz que, em outras peças, Koellreutter também faz uso dos doze sons, mas que “denota algum receio em arrojarse completamente para fora do ambiente tonal” (AMADIO 1999, 31). No entanto, isso, malgrado em relação à dodecafonía possa ser considerado um “receio em arrojarse”, por outro, do ponto de vista da estética madura de Koellreutter, já nos textos das décadas de 1970-1980, depois de sua volta do Oriente, pode ser visto como uma tendência de sua concepção de *contrário sem contradição* ou *alpha-privativo*.

Koellreutter vai referir-se ao “a”, prefixo por exemplo de “atonal” não como um a-negativo (alpha-privativo), mas sim como um *alpha-privativo*, que restringe o sentido do tonal em um sistema onde é circunscrito, por exemplo na técnica da dodecafonía ou planimetria. A tonalidade pode aparecer mesmo como *série*, se por série não estamos considerando a música *anti* tonal, mas sim *atonal*, no sentido de restringir o valor absoluto do tonal, mas não excluí-lo como elemento expressivo *instanciado*.

Estando afastado do pensamento nacionalista por suas ideias *vanguardistas* e perigosas, com relação a estes também guarda um certo distanciamento, talvez por própria condição de ter chegado no Brasil como refugiado de uma cultura mais “*avançada*”. Um dos principais é que, para Koellreutter, a crise não será um sintoma de decadência, ou necessidade de solução, por exemplo, através de uma síntese. Também não vai aderir às ideias de prenúncio apocalíptico: perda de audição, perda de essência, banalização do gosto e mesmo as teorias que apontam para o fim da arte ou aniquilação entre sistemas, onde o mais novo aniquila o imediatamente anterior.

Principalmente vê na ação das vanguardas uma ação prolongada e na crise estética uma crise que durante todo o século XX vai tomando forma: uma crise permanente.

1.3.1. Obsolescência

Existe uma naturalidade em se pensar que o que se chama *moderno* pode passar de sua modernidade para sua obsolescência, em uma analogia direta com o ciclo de vida de um produto, ou mesmo com de uma *forma de vida*. Termos como *decadência*, *kitsch*, *pós*, *pré* são comuns na história da arte e nos historiadores e essa visão em ciclos é sugerida em praticamente todas as abordagens históricas, das mais diversas áreas⁶.

Mas nisso, tanto o chamado bom senso quanto o senso comum já concordavam. O mais moderno dos passos de *street dance* que já se viu acabaram por ser superados, os vídeos de Nam June Paik mostram-se “*antigos*” e diz-se que mesmo Deus, que houvera morrido no final do século XIX⁷, continua a reverberar em fé e ofício por centenas de milhares de igrejas em esquinas e parlamentos. De fato, talvez exista pela nossa observação em nossos corpos, a noção de ciclo vital. Reconhecemos traços dela, aprendemos a lidar com o ciclo biológico de forma paradoxal: “*filosofar é aprender a morrer*” afirmaria Montaigne em seus Ensaios.

Alguns autores sugerem, dentre esses períodos, diferenças estruturais ou expressivas entre eles, citando-os como formas distintas: *escolas*, *movimentos*, *períodos* que, por exemplo, poderiam sugerir diferenças entre um *movimento manifesto de uma vanguarda* e um *período acadêmico de uma escola* (Poggioli, Chacel, e Mata 2011). Poderíamos supor que em alguns momentos a ordem venha efetivamente do objeto, quando um grupo se assume e nomeia a si mesmo como em um *manifesto*, em um *movimento* ou *militância estética*. Em outros momentos percebe-se que se trata de uma ordem necessária para o observador e para seu discurso, mas não necessariamente uma ordem demandada do objeto. Um bom exemplo disso é o que normalmente chamamos de *medieval*. Será que o artista medieval era um *medieval* mesmo, dizendo-se a si mesmo? No entanto, os *Modernos* gostam desse epíteto, os *contemporâneos*, entre autoflagelações e labirintos de linguagens normalmente também gostam de se chamarem de *Contemporâneos*.

⁶ Dentre outros, algumas referências que serão utilizadas neste trabalho: (CALINESCU 1999; Poggioli, Chacel, e Mata 2011; CAUQUELIN 2005; Archer, Krug, e Siqueira 2001; Fabbrini 2016; Eagleton et al. 2006; VENEROSO 2014; Mendonça 2010; Perl e Krauss 2016; GULLAR 1978)

⁷ Frase corrente do Filósofo Nietzsche foi uma ideia bastante citada e com muita reverberação durante o século XX, como um dos sintomas de *modernidade* do pensamento *contemporâneo*. Aparece em *A Gaia Ciência* (1999. V-§343, pág. 195s). Também aparece em sua citação mais famosa, em *Assim Falou Zaratustra*: “*Deus está morto; de sua compaixão pelo homem Deus morreu*” (2006. Dos compassivos, pág. 118.) .

Os períodos mais notáveis acabam ganhando nomes especiais e norteando a possibilidade de racionalização da história a partir daí: *Classicismos*, *Romantismo*, *Modernismo* etc. Como ouvir, por exemplo, a música de Beethoven sem pensar no *romantismo*? E enfrentar calorosas discussões sobre se pode ou não ser encaixada nessa classificação. Ou como pensar em Schoenberg sem questionar se colocamos ou não este compositor dentro do *Expressionismo*? Nossa formação nos induz a ver a história fracionada em períodos e enfeixar o tempo em ciclos. E a escolher entre tantos, alguns *tópicos* que nos permitam organizar o *logos*: lugares reservados para a construção de sentido em um discurso. Radicais vazios aos quais se agregam tais e tais obras, pensamentos, ideais ou estilos.

Por *Modernidade*, os teóricos e pesquisadores da estética e história da arte costumamos entender um certo período demarcado por rupturas, ou um conjunto de ideais e valores que foram defendidos e praticados, seja estética seja retoricamente por uma *vanguarda*. Apontando para fatos que teriam mudado as relações entre a *arte* e o *mundo real* a partir dos meados do século XIX, frente a uma avalanche de mudanças tecnológicas.

Se podemos chegar a um consenso quanto ao papel fundante das vanguardas, a crítica e o debate teórico, entretanto, não são pacíficos quanto a consequências ou aprofundamentos dos próprios eventos. Podemos aqui resgatar dois tipos de concepção para a temporalidade, o que de fato divide as interpretações que se tenha de *novo* ou *moderno*: *o círculo e a linha*.

1.3.2. Círculo e a linha

Bignotto, em um texto intitulado *O círculo e a linha* (BIGNOTTO 2006), afirma há dois tipos de concepção temporal, a concepção cíclica, onde os eventos encadeiam-se em regularidades ou expressões, mas não seguem uma linha evolutiva que siga de sua origem para o sem fim. Por “*fim*” entenda-se a polissemia da palavra “fim”: caminha para seu *fim como objetivo* ou caminha para seu *fim enquanto danação*, ou fim de caminho.

Outra concepção que Bignotto apontada é a concepção judaico-cristã, que parte de um ponto de criação, a sua origem, e um ponto final, seja de sua danação seja da sua realização temporal ou secular. O cristianismo teria colocado, frente à concepção de temporalidade tradicional dos judeus, primeiramente um ponto intermediário, o próprio Cristo, mediando entre o antes e o depois do “*moderno*” o devir com seus *novos valores*. E uma sobrevida após o *fim como danação* através da concepção de um *fim como objetivo* ou uma *escatologia*, um *fim ontológico advindo do conceito de morte do corpo e sobrevivência* da alma em outra vida. O círculo configuraria a primeira forma de temporalidade, a linha o segundo.

Na Bíblia, entre os tantos livros, um se destaca justamente por ter uma concepção cíclica de tempo, ao afirmar que: “*tudo que foi será e tudo que é já foi, tudo é igual debaixo do sol*”. Tudo se repete em um ciclo, segundo o *Eclesiastes*, livro que foi canonizado, mas que também já fazia parte da tradição judaica. Note-se que será um dos livros citados para o pensamento paradoxal de Pascal, no importantíssimo trecho “*Razão dos Efeitos*” (PASCAL 1973, §337).

Dessas duas concepções o conceito de crise, ruptura e novidade são aspectos muito distintos, do ponto de vista da organização de uma coerência discursiva sobre a história, particularmente sobre a história do pensamento.

A concepção linear tende a ver a história como uma evolução *qualitativa*, seja para melhor seja para pior, mas uma coerência baseada em um fim comum, seja este fim uma finalidade, seja um período biológico ou uma era humana. Sob esse aspecto, a novidade e a ruptura apontam para algo que, historicamente, mostra-se adiante, abrindo perspectivas e que irrompa em direção ao futuro, pois tem uma linearidade de fim e de danação que não pode ser ignorada. Um dos grandes exemplos contemporâneos disso é a concepção em torno do *fetichismo* na audição, de Adorno (1980), onde uma novidade rompe com uma história sensível da arte, a audição *consciente*, para impor o fetiche da música, a arte de massa, que decretaria o fim da era da música como audição consciente para a decadência do gosto. Para uma concepção cíclica de tempo, o novo e a ruptura não necessariamente apontam para algo inédito, ou futuro ou mesmo incomum, ou mesmo uma ruptura, no sentido de rompimento com uma forma de vida para ingresso em outra. Aponta para uma retomada dos valores sob novas perspectivas, observação e interpretação. Uma significação efetiva na forma de vida a que se vincula.

Um dos exemplos que se pode citar, quanto a isso, é a *novidade da nudez*. Em diversos períodos a arte chocou seus *contemporâneos* pela *nudez dos corpos*, que ciclicamente entra e sai das artes: da admiração à *denúncia* de pornografia pura, em uma alternância entre causar escândalo ou conviver acidamente com a moral. Alternam-se momentos de queima de obras ou condenação de artistas por nudez, com outros de centralidade dos corpos e das proporções da beleza humana despida. Durante a década de 1960 o corpo vai ganhando centralidade, inclusive como nudez, como analogia de liberdade; na contemporaneidade do século XXI convivemos com a nudez praticamente criminalizada em público, como sinal de decadência. Como reverso ou sombra desse quadro: uma avalanche de denúncias de assédio e abuso nos *recolocam* diante da cena e a nudez “*sinônimo de liberdade*” grita que não: era sequestrada e molestada, novamente: pela arte?

Ambas as novidades são novidades da mesma nudez, a que faz com que haja protesto contra a referência à nudez na Sagração da Primavera e nos museus do século XXI. E a que chacoalha a

sociedade com a nudez, nos filmes japoneses da década de 1980 ou nas danças baianas de fins do século XX. Uma concepção cíclica do tempo pode ser encontrada, contrapondo-se à concepção adorniana, em Althusser (2007), que afirma que os contrários podem ocorrer no pensamento e na interpretação histórica, pois as condições materiais mudam o contexto dos acontecimentos e do próprio logos. Assim, o que pode ser considerado uma decadência, pode ser a estruturação de um novo ciclo, dentro de uma filosofia que pode ser chamada do *pró ao contra*.

Talvez resida aí a importância, recorrência e mesmo a beleza que pode envolver uma discussão teórica sobre tais termos. O que nos remete a um ponto: a discussão sobre a estética pode, em si mesma, contê-la, sob forma de arte pensamento? Talvez a querela entre modernos e contemporâneos não seja propriamente uma discussão teórica, mas uma forma indireta de fazer arte na contemporaneidade, onde arte, epistemologia e retórica se fundem em algo *novo*: arte como *comunicação humana*. Onde tem por função o compartilhamento dessa comunicação através de redes criativas, a produção de estética que cabe à arte contemporânea!

1.4. Discurso do colonizador

Certamente, o leitor mais atento, das primeiras décadas do século XXI, talvez se incomode por alguém dizer de nossa própria cultura que não deve mais ser “*entregue ao acaso*”, e “*sujeita a meras necessidades*”. Esta última afirmação entraria em conflito com o próprio compositor em suas ideias, pois uma “*estética materialista*” não pode virar as costas para as “*meras necessidades*”. Por outro lado, evidentemente que “*quem não vê a própria ordem, não vê ordem alguma*”, um dito popular que, mesmo se houvera sido agora mesmo criado para a situação, prevaleceria pelo bom senso. Sabe-se que o bom senso é a mais bem distribuída qualidade do ser humano: todo mundo tem o seu e é tão pleno e perfeito, que não precisa levar em conta nenhum outro, apenas ele, para estar completamente certo da verdade. Se isto parece ironia, é uma das sólidas certezas da modernidade ocidental, essa boa fé no bom senso.

O bom senso é a coisa do mundo melhor partilhada, pois cada qual pensa estar tão bem provido dele, que mesmo os que são mais difíceis de contentar em qualquer outra coisa não costumam desejar tê-lo mais do que o têm. (DESCARTES 1973)

Esse é outro traço marcante da trajetória de Koellreutter, que desde o primeiro instante marcou-lhe uma trajetória de vida: a do *missionário da novidade*. E, talvez sem o percebermos todos nós buscávamos, alhures, o *discurso do colonizador*. Do bom colonizador, mas do que vai reformar, adequar, expandir e sedimentar. Nada ruim para um país de “terceiro mundo”, como nos chama Koellreutter, mas bastante questionado por sua geração, que entraria em conflito ele, como se fora preciso saber *superar o mestre sem esquecer de sua presença na arte brasileira*.

1.4.1. Ortodoxias em disputa

Esse grande confronto com os nacionalistas durou praticamente todo o século XX. A partir de um certo momento começaram a considerar que a dodecafonia afrontava a nacionalidade. A polêmica deu-se a partir justamente do conceito que era muito caro a Koellreutter: a universalidade do objeto de arte. Em seu célebre ensaio, *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, Ferreira Gullar (GULLAR 1978) compara duas universalidades: a universalidade formal de Mallarmé, em *Um coup de dés*, e a universalidade do sentido que João Cabral de Melo Neto dava ao *sentimento de amor por sua aldeia*, um sentimento universalmente reconhecido, portanto característica de uma estética verdadeiramente universal. Veja-se que a ideia de *universalidade* oscila entre ser a expressão de um processo — Mallarmé propunha um jogo poema que era a própria expressão de seu nome (Jogo de dados) e com isso interferia na semântica de sua época através de sua estrutura como arte — ou de um conteúdo — o sentimento que todos devem ter, afinal nós cosmopolitas devemos mesmo ter a ideia de um riuzinho de aldeia, e que se expressa universalmente como humano. Evidentemente que Ferreira Gullar toma partido do conteúdo, o conteúdo nacional não admite a dodecafonia, pois está nos afasta da brasilidade e de sua cultura.

Destaque-se como um quadro desse mesmo embate, e salte-se algumas décadas e teremos as as vaías dos mesmos setores nacionalistas, às introduções de instrumentos eletrônicos na MPB pelos Novos Baianos e pela Tropicália, nos Festivais da Record da década de 1960.

Destacavam-se alguns personagens, então objeto de vaia dos setores *nacionalistas*, que se tornariam centrais na estética contemporânea brasileira, que traziam em suas bagagens, além dos cabelos característicos e da parafernália eletrônica de sua época, a memória da *vanguarda baiana* (Cap. II), onde foram alunos de Koellreutter, Lina Bo Bardi, Milton Santos e outros.

2. Vanguarda Baiana

39. Do amor, da predileção dos franceses para metáforas militares. [...]
 40. Acrescentar às [listas de] metáforas militares: *Os poetas do combate. Os escritores de vanguarda*. Esses hábitos de metáforas militares denotam espíritos, não militantes, mas feitos para a disciplina, isto é, para a conformidade, mentes nascidas domésticas, espíritos belgas, que só podem pensar na sociedade. (BAUDELAIRE 1938, 29)

[39. *De l'amour, de la prédilection des Français pour les métaphores militaires*. [...] 41. *A ajouter aux métaphores militaires: Les poètes de combat. Les littérateurs d'avant-garde. Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits, non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité, des esprits nés domestiques, des esprits belges, qui ne peuvent penser qu'en société.*]

2.1. Continuidades ou rupturas?

Como vimos, Koellreutter carregara a marca da modernidade, da vanguarda e das rupturas, mas sem nunca desconsiderar a tradição e a continuidade. De forma que trarão a marca de um pensamento que deve sim romper com determinado passado ou tradição, mas sem esquecer ou quebrar a continuidade histórica sem a qual qualquer posição *crítica* perderia seu sentido, tendo sempre no limiar da ruptura algo a ser conservado como resíduo: uma concepção '*alfa privativa*' [ver adiante] de ruptura.

É preciso unir o tradicional e o moderno, e a comparação mostra-se como o melhor método para conscientizar o que for necessário. A união entre métrico, não métrico e amétrico, por exemplo, possibilita conscientizar o tempo métrico. (KOELLREUTTER, citado por: BRITO 2011, 104)

Também aqui como uma influência do pensamento oriental.

Para os chineses, não há essa ideia de causalidade como a que nós temos. Existe, entretanto, uma outra relação, a relação de simultaneidade. Eles não procuram agrupar as coisas ao longo do tempo, mas procuram agrupá-las em simultaneidade. É interessante que a Teoria da Relatividade Geral permite também uma interpretação desse tipo, porque há a zona de causalidade, que fica dentro do cone luminoso, e a zona que está fora do cone é, de certa forma, uma zona de simultaneidade. Então é como se os chineses vissem o mundo por fora do cone luminoso, e nós víssemos o mundo pelo lado de dentro, que é o cone da causalidade. (SCHENBERG 1984, 84)

Renascimento, ou *vanguarda baiana*, acabou sendo o apelido do movimento artístico, pedagógico e cultural que ocorreu em Salvador, Bahia, na década de 1950-1960. Tratou-se da unificação das faculdades baianas e da fundação da Universidade da Bahia, em 8 de abril de 1946, destacando Edgard Santos como um dos principais articuladores do movimento e primeiro reitor.

Médico, à frente da Universidade criou as primeiras escolas superiores de *Música, Teatro e Dança* no Brasil. Foi apelidado, pelo Senador Ruy Santos, de “o Reitor Magnífico”.

Lembro do pianista David Tudor, em 1961/62 [nos seminários da Escola de Música da Bahia], apresentando peças de John Cage no Salão Nobre da Reitoria da Universidade da Bahia – aquele prédio gozado do bairro do Canela que sempre me parecerá maravilhoso –, a sala cheia, o professor Koellreutter observando. Uma das composições previa que, a certa altura, o músico ligasse um aparelho de rádio ao acaso. A voz familiar surgiu como que respondendo ao seu gesto: “Rádio Bahia, Cidade de Salvador”. A plateia caiu na gargalhada. A cidade tinha inscrito seu nome no coração da vanguarda mundial com uma tal graça e naturalidade, com um jeito tão descuidado, que o professor Koellreutter, entendendo tudo, riu mais do que toda a plateia. (Caetano Veloso, in: RISÉRIO 1995 — Apresentação do livro)⁸

Sob o comando do reitor Edgard Santos, notabilizou-se o grupo apelidado, jocosamente, de “*pupilas do senhor reitor*”, em referência à famosa novela do português Júlio Dinis: Koellreutter, que funda a *Escola de Música da Bahia, em 1954*; Lina Bo Bardi, que acabara de projetar o MASP – Museu de Arte de São Paulo, que idealiza o Museu de Arte Moderna da Bahia; a bailarina polonesa Yanka Rudzka, fundadora da Escola de Dança, em 1956; o filósofo português Agostinho da Silva, que fundou o Centro de Estudos Afro-Orientais; o pernambucano Martim Gonçalves, convidado a dirigir a Escola de Teatro (MOTTA 2011, 91, 233s).

Frequentaram a escola, como ouvintes ou matriculados regulares, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Glauber Rocha, Tom Zé e muitos outros que foram fortemente influenciados pelas ideias inovadoras.

Segundo Tom Zé, o primeiro curta de Glauber Rocha, *Pátio*, teve a música feita a partir de ideias e fórmulas de improvisação de Koellreutter:

Koellreutter era um personagem de Joseph Conrad, uma figura mítica da ‘Renascença Baiana’. Ora um alemão fino, educado, ora um bárbaro truculento. (Depoimento de TOM ZÉ. Cf. MOTTA 2011)

Já desde o início do século XX — das chamadas vanguardas — e até nossos dias, podemos citar algumas experiência estéticas que chacoalharam o que se tinha por questão muito bem resolvida, qual seja, a separação de um campo especial de objetos do mundo que se destacavam por serem *objetos de arte*: um vaso sanitário tenta ser exibido em uma exposição causando grande impacto; uma pilha de caixas de mercado é exposta como obra de arte; um manto feito de trapo e

⁸ Cf. também (VELOSO 1997).

restos deixados pelos visitantes de um manicômio passa a frequentar as Bienais; ou um sem número de bicicletas ou algumas melancias são tidas como uma instalação artística.⁹

Expondo esses objetos ‘prontos’, já existentes e em geral utilizados na vida cotidiana, como a bicicleta ou o mictório batizado de Fontaine [fonte], ele [Duchamp] faz notar que apenas o lugar de exposição toma esses objetos obras de arte. É ele que dá o valor estético de um objeto, por menos estético que seja. [...] O **valor** mudou de lugar: está agora relacionado ao lugar e ao tempo, desertou o próprio objeto. (CAUQUELIN 2005, 94)

Uma questão que parecia muito bem resolvida para a arte até o início do século XX, apresentase então como um novo problema estético e filosófico, aprofundando cada vez mais o questionamento sobre questões até então consideradas verdades e abrindo um flanco *ainda não pensado* em que objetos de uso comum e do cotidiano serão exibidos como obras artísticas.

Em 1958 o esteta Wiliam Kennick encorajou seus leitores a se imaginar num imenso armazém, repleto de todos os tipos de coisas do mundo. “Agora instruiremos alguém a entrar no armazém e voltar trazendo consigo todas as obras de arte lá contidas.” Ele poderá fazer isto com algum sucesso, apesar de que, como os próprios estetas admitiriam, a pessoa não contém uma definição satisfatória de arte em termos de algum denominador comum. (DANTO 2002, 23)

Segundo Danto (DANTO 2008; 2009) talvez um dos impactos mais profundos que o século XX legou às artes seja o questionamento e um rompimento do que a tradição afirmava, como verdade essencial, *sobre o que pode ser considerado ou não arte*. Tal questionamento — que ele narra (DANTO, 2009) como uma espécie de iluminação pessoal que teve ao deparar-se pela primeira vez com *Brillo Box de Warhol* (1964) — pode aproximar de forma privilegiada a *filosofia* e a *arte* sob diversos aspectos e perspectivas.

Na música isso vai se fazer presente através das experiências com ruídos e sons do cotidiano, sons incidentais ou acidentais, utilização de jargões de música folclórica ou popular, atingindo um ponto paradigmático na experiência sonora (paradoxalmente composta de *silêncio*) de *John Cage* (1952) — **4’33’’** — onde a própria obra nada mais é, em última instância, do que o ruído produzido pelo público: o instrumentista apenas posiciona-se no piano sem produzir som algum durante quatro minutos e trinta e três segundos e o *concerto* que se ouve é o ruído ambiente da sala de

⁹ Respectivamente **Fountain** [Fonte] (1917), de Marcel Duchamp; **Brillo Box** (1964), de Andy Warhol; **Manto Sagrado**, de Artur Bispo do Rosário nas Bienais de Veneza (46ª, 1995) e São Paulo (30ª, 2012); **Forever Bicycles** (2011) e **Watermelon** (2011), de Ai Weiwei.

concerto. Mas produzido pelo público dentro de um *universo preparado*, onde adquire uma expressividade inusitada.

De uma forma geral tal questão abre um campo bastante promissor para a investigação que aproximaria *filosofia de arte*, pois começaria a colocar sob juízo algo até então tomado como senso comum: a arte como portadora de uma essência que por si só a definiria como arte para arremessa-la de vez em uma consideração estética *relativista*. Aqui os valores e o próprio sentido ou conceito de arte parecem mais fruto da *posição que ocupam* e do *campo expressivo que abarcam* do que de um possível conceito.

Podemos, também, considerar o fato de que, sob as diversas abordagens e temas suscitados pelas novas formas expressivas, parece que sempre acabamos resvalando em uma questão central: o juízo de valor. E parece que aqui se expressa uma discussão que diz respeito ao próprio valor, sob a questão do “valor do valor”, ou dos parâmetros ou das formas de discernir. As questões acerca do *valor da obra de arte* acabarão recorrentes sempre que procurarmos fundamentar o que dizemos aos outros ou o que consideramos de nós próprios sobre as obras de arte; e a grande maioria das considerações sobre as obras de arte serão, de uma forma ou de outra, emitidas sobre juízo de valores. Podemos, também, considerar o fato de que, sob as diversas abordagens e temas suscitados pelas novas formas expressivas, sempre acabaremos resvalando em uma questão central: o juízo de valor.

A música, dessa forma, parece ter fornecido no século XX o ápice de uma racionalidade extrema, a partir da dodecaфонia e do serialismo, mas, por outro lado, também o parâmetro de uma desconstrução dessa racionalidade, através da paródia, da ironia e da transcendência dessa racionalidade, seja pela introdução do pensamento oriental e a recuperação da intuição, seja pela transcendência do racional: no conceito *arracional* proposto por Koellreutter ou pela popularidade atingida pelos megaeventos que pode criar.

E aqui temos um primeiro ponto: mesmo que se trate de um novo campo, uma nova forma expressiva, uma conquista de lugar e novos valores, a questão é que os valores continuam paralelamente coexistindo. Os músicos de concerto continuam sendo músicos de concerto, as galerias vendem o que se considera obra esteticamente válida, uma peça sem bons atores é considerada ruim e assim por diante. Ou mais precisamente: o modernismo já morreu, mas continuamos mais modernos do que nunca; a tonalidade morreu também, mas raríssimamente ouve-se algo que não seja um *tom* maior ou menor; como no já citado caso de Deus, que também houvera morrido, no entanto apenas em um quarteirão vê-se quatro ou cinco igrejas.

2.2. Uma nova estética e novo humanismo

A segunda metade de nosso século transformou radicalmente a estética da música. Uma nova imagem do mundo (*Weltanschauung*) esfacelou os principais conceitos da estética musical tradicional, estética racionalista, positivista e até mecanicista: a noção dualista de tempo e espaço, a noção do tempo racionalmente medido (metrônomo), dos "objetos sonoros" definidos (Pierre Schaeffer) e do caráter causal da estrutura e das ocorrências musicais, assim como a ideia de uma análise objetiva da obra musical (objetividade = um mínimo de subjetividade...) (KOELLREUTTER 1990c, 204)

Koellreutter expressa aqui a sua ideia de superação de um pensamento estritamente lógico racional, e essa mesma visão Schenberg também compartilhava: a superação do Positivismo que consagrara, no Racionalismo lógico-matemático, o apogeu da inteligência humana, concebendo a ideia da ciência como algo totalmente lógico e controlável. O pensamento de ambos é um convite a superar essa concepção. Contra o positivismo, por exemplo, vemos Schenberg dizer:

O positivismo é exatamente a coisa que mais freia a imaginação [...] eu acho que a imaginação é provavelmente a maior qualidade criativa do homem em qualquer campo do pensamento e da ação humana. (SCHENBERG 1980, 39)

Koellreutter via justamente em países e culturas como as nossas, que ele chamava de ‘terceiro mundo’, valores de superação desse pensamento racionalista excludente estabelecendo:

[Uma] nova temporalidade de nossa vida cotidiana, a subordinação do indivíduo ao grupo ou à comunidade, a superação das dualidades opostas, como vida e morte, bem e mal, belo e feio etc., a relatividade dos valores, a interdependência dos fenômenos sociais, a rejeição do valor absoluto, a revalorização dos valores humanos e outros conceitos mais, todos eles conceitos herdados e vividos de uma tradição que não sofreu o impacto da influência de um racionalismo exacerbado, do positivismo e mecanicismo dos últimos dois séculos. (KOELLREUTTER 1990a, 4)

Por outro lado, se Adorno e a teoria crítica vão postular a “redução da audição” como resultado da “cultura de massa” e do processo que chamará de *fetichização* dos valores estéticos e artísticos (T. W. ADORNO 1980); o compositor do acaso e do atemporal vai colocar a esfera estética sob o patamar justamente de uma nova sociedade, a “**sociedade de massa**”, mas não lamentando que isso ocorra, mas exigindo do artista um novo posicionamento diante de uma realidade nova que a experiência histórica do passado não tem como explicar ou dar sentido:

A nova sociedade implica numa forma de arte integrada nessa sociedade. (KOELLREUTTER 1977, 1)

Nesse sentido, Koellreutter estaria alinhado à Pierre Restany, que postulou o nascimento de um Novo Realismo, e também guardaria uma correspondência ao nascimento de um Novo Humanismo¹⁰, postulado por Schenberg. E também uma similaridade com as teorias que acompanharam a passagem do moderno ao contemporâneo. “*O novo realismo não discute nem o contexto nem o cenário de sua vida: identifica-se com o real, nele se insere, se integra*”. (RESTANY 1979, 140) Compare-se com as propostas desenvolvidas por Schenberg sobre um ‘Novo Realismo’:

O realismo renascentista — que se prolongou até a I Guerra Mundial — correspondia ao humanismo individualista e burguês predominantes durante o mesmo período. Foi um humanismo de elite plutocrática. O humanismo atual é eminentemente democrático e social. Sua expressão artística do novo realismo está profundamente influenciada pelos meios de comunicação de massa: cartazes, cinema, televisão, histórias em quadrinhos etc. (SCHENBERG 2015, 92)

No campo das artes plásticas, os artistas brasileiros também sentiram tais impactos, nas décadas de 1960-80, e passaram a buscar uma arte que estivesse mais próxima da realidade e dialogasse mais diretamente com o público, ao mesmo tempo em que não se precisassem renunciar às conquistas formais e estéticas das vanguardas. Tais reflexões orientaram o surgimento da ‘*Nova Objetividade Brasileira*’.

Hélio Oiticica afirma que as bases teóricas do grupo seriam muito mais buscadas no Novo Realismo de Schenberg do que no referencial de Restany, crítico francês que originalmente lançara o manifesto ‘*Nouveau Réalisme*’, no final da década de 1950 na França (Cf. PISMEL 2013)

Estou convencido de que, nas culturas de massa, somente a transformação da arte em arte funcional — aplicada a atividades extra artísticas — arte utilitária, portanto, poderá assegurar sua função social no Terceiro Mundo e contribuir para a superação da crise cultural, que caracteriza todos os períodos de transição. [...]. É necessário que a arte se converta em fator funcional de estética e humanização do processo civilizador em todos os seus aspectos. (KOELLREUTTER 1990a, 3)

A arte contemporânea, desde Marcel Duchamp até a pop-arte compreendia isso muito bem. Um novo tipo de relações sociais determinaria também novas funções para a arte. Koellreutter

¹⁰ Sobre o Novo Humanismo e sua relação com o Novo Realismo cf. (PISMEL 2013)

defendia a “arte funcional”: a passagem de uma valoração da arte no campo do “puramente estético”, para a consideração sobre a funcionalidade social.

A mudança na função da arte incidiria diretamente sobre a concepção do valor ou desvalor que teria, não segundo cânones de beleza ou essencialidades, mas como arte integrada na vida como parte do fazer humano. A arte perdera, segundo o professor, o campo especial em que sempre fora colocada, para tornar cada vez mais nebulosas as fronteiras entre o que é “objeto de arte” e o que é “vida cotidiana”.

O novo humanismo de Schenberg, por outro lado, colocava-se como uma ampliação da dimensão do humanismo, porque se estendia para todas as esferas da vida social e espiritual do homem. Era caracterizado por uma “síntese do individual, do social, do existencial e do cósmico” (GOLDFARB 1985, 31; e também PISMEL 2013, 88, já citado).

Parece muito provável que o novo realismo na arte seja apenas um aspecto de um movimento humanista, que afetaria todos os aspectos da vida social e espiritual do homem, no último terço deste século tão atormentado e revolucionário. Há numerosos indícios de que entramos numa era de síntese dialética, em que as contradições serão ultrapassadas para dar lugar a novas contradições num plano mais elevado. (SCHENBERG 2015, 91)

O seu Novo Humanismo superava as formas de humanismo anteriores que eram, em seu entender, deficientes em relação ao existencial e ao cósmico e tendiam a opor as esferas do individual e do social.

Aproximamo-nos claramente de uma superação da civilização ocidental, de raízes helênico-judaicas, cujos marcos são insuficientes para conter os novos horizontes descortinados pela ciência e pela arte contemporânea, assim como as contribuições culturais das civilizações não europeias, cuja influência se faz sentir cada dia mais fortemente. (SCHENBERG 2015, 91–92)

2.2.1. Arracionalismo

Segundo o físico brasileiro Mário Schenberg (1984), toda essa guinada científica e epistemológica teve ainda o ganho adicional de reintroduzir nas ciências a *intuição* e a *imaginação*, depois de um longo período de cisão, onde tais faculdades humanas foram relegadas a segundo plano, e responsabilizadas por erros. Também segundo Schenberg o próprio *erro* é integrado como dado científico, e surge assim a chamada *heurística*, teoria dos erros.

Schenberg é realista. Acredita que conhecemos a realidade, que transformamos a realidade. Mas não é um realista ingênuo. Tem clareza quanto ao caráter contextual da interação do homem com o mundo. Sabe o quanto podem variar, nessas interações: 1. as opções filosóficas; 2. a disponibilidade de linguagens (seu contato com as ciências

matematizadas, por uma lado, e com a arte, por outro, reafirma essa posição); 3. a capacidade de a mente humana penetrar nas estruturas da realidade. (GOLDFARB 1994, 97)

Schenberg, dessa forma, sugere que estamos em um pensamento cujo domínio vai além do que é delimitado pela lógica racional. O que não implica estarmos nos referindo a algum tipo de irracionalismo. Por outro lado, afirma que não se trata de criar uma lógica para explicar o mundo, mas sim de revelar a lógica implícita em cada caso.

A questão é criar a forma, a linguagem, a postura, o instrumental, as bases filosóficas adequadas para abordar os múltiplos domínios da realidade. (GOLDFARB 1994, 97)

Koellreutter, similarmente, também propõe um pensamento que esteja para além da lógica puramente racionalista:

Para que se possa compreender o Relativismo e todas as consequências das últimas descobertas da área científica, é necessário transcender o pensamento racionalista por meio de um pensamento integrador ou arracional.

[...] O prefixo **a** (**alpha privativo**), na palavra arracional, priva o conceito racional de seu valor absoluto, transcendendo-o. (KOELLREUTTER 1987, 20, cf. citação na página 28)

Brito esclarece, sobre a obra **Ácronon** (KOELLREUTTER 1983), o significado deste prefixo — ‘a’ como *alpha privativo*, ou *alfa privativo* — na terminologia do compositor:

O prefixo ‘a’ é **alfa privativo**, que não indica negação, mas, sim, superação, transcendência. (BRITO 2011, 83, nota 14, sem destaque no original)

2.2.2. Comunicação e dessacralização

A *reorganização da linguagem* através dos procedimentos sintáticos e semânticos que envolvem a tecnologia e a *comunicação* do seu tempo deve ter uma ligação com a *reorganização estética*. E as duas formas se encontram, segundo Koellreutter, na *forma* e no *processo de criação*, dois lados indissociáveis da *estrutura de uma obra*.

Já em 1959 ajudara na criação do “Setor de Comunicação e Percepção Auditiva” (KOELLREUTTER e KATER 1997, 20), na Universidade da Bahia, utilizando o rádio e a intervenção ativa nos periódicos impressos como continuidade da intervenção acadêmica e como *propositor de uma nova estética*, junto com Lina Bo Bardi, Glauber Rocha e sua esposa (editores).

A tese de que a música é, antes de tudo, um meio de comunicação humana o acompanhará como traço marcante por toda a trajetória. Na década de 1990, exatamente a discutir o valor e o desvalor, a perda ou não da essência da arte contemporânea, confirma sua tese:

Parto do princípio de que a Música, primeiramente, é um meio de comunicação, um veículo para a transmissão de ideias e pensamentos, daquilo que foi pesquisado e descoberto ou inventado, um meio de comunicação que faz uso de um sistema de sinais sonoros. Portanto, por assim dizer, de uma linguagem artística. Isso porque todos os sistemas de sinais, artísticos ou naturais, são, em última análise, linguagens. (KOELLREUTTER e KATER 1997, 71)

A Música se insere na relação humana de comunicar, mas a transcende ao não ter como *fim* a comunicação, apesar de manter com ela um parentesco muito próximo. Suas criações tendem para o acaso e a indeterminação ao considerar que o antes intérprete deve ser alçado a uma coautoria, e a obra não é ainda obra enquanto não se realizar. Mesmo ao realizar-se, deixa de ser uma *obra*, e passa a ser um PROCESSO que ocorre diante do público.

Pode transcender a função comunicativa através do ruído, que explicitamente obstrui ou mesmo atrapalha a comunicação como função, mas pode também transcendê-la através da *linguagem*. Também aqui a função da linguagem cotidiana encontra-se expressa através do não dizível, como paradoxo que pode ser esteticamente percebido, mas não formulado em discurso da linguagem cotidiana. Vale notar aqui que, tecnicamente falando, a linguagem artística em termos de símbolos básicos é menos extensa que a linguagem cotidiana. Por exemplo, de todos os sons percebidos e interpretáveis pelos humanos pode-se isolar parte deles — os harmônicos, por exemplo — para criar uma significação à parte e transcendente às *linguagens dos sons*, manipulando essa *linguagem dos sons* através de uma *arte*, uma técnica que permite utilizar elementos de organização simbólica para dar sentido à parte desses sons. Dessa forma ir mais além: de muitas notas simultâneas tocadas no teclado de um piano, podemos selecionar parte delas organizadas no que chamamos de acordes, encadeá-los e dizer: só tem sentido aqui na nossa *arte*, acordes desse formato. Ruídos externos ou simultaneidades não justificadas por leis de acordes estão fora do universo de significação.

Nas artes plásticas podemos imaginar que jogarmos tinta aleatoriamente sobre uma superfície tem muitas mais possibilidades do que almejar traçar uma forma ou uma combinação de formas, em limites claros que permitam a expressão da linguagem ou estilo em questão. Mas, e quando Pollock utiliza justamente o ato de jogar tinta sobre uma superfície, da qual aliás ele mesmo diz fazer parte “*ao entrar nela*”? O que, de fato, diferenciaria os seus quadros de outros tantos feitos

por artistas ou mesmo em terapias ocupacionais? É possível ver seu estilo? Se é, é seu autor que vemos lá, a dizer algo sob a forma de imagens?

Pensemos na abstração como processo: se antes, na época da reprodutibilidade da obra de arte, podia-se contar o número de cópias de uma mídia (disco, fita etc.), o número de reproduções de uma gravura ou foto, a quantidade de exemplares de uma edição e assim por diante; estávamos entrando em uma contemporaneidade que não controla mais os *exemplares* mas sim a quantidade de acesso direto: pode-se quantificar quantas vezes foi ouvida uma canção ou acessado um texto ou mesmo quantas vezes copiada uma imagem, que traz em seus metadados as origens de seu autor e processo.

Dessa forma, podemos dizer que a possibilidade muito maior de combinar aleatoriamente sons simultâneos não cria proporcionalmente mais sentidos do que os sons, agora restringidos por uma *linguagem* que trabalha apenas com sentidos racionalizáveis, isto é, dispostos em ordens de significação. De um enorme conjunto de notas simultâneas, agora podemos restringir para apenas alguns que estejam de acordo com a linguagem ou teoria.

No entanto a *linguagem artística* nada mais é do que uma especialização da linguagem cotidiana, e não pode ir além dela e dos seus limites, pois em última instância é um processo de comunicação. Mas pode revelar, nas brechas ou nos espaços obscuros da linguagem, aspectos de uma transcendência que também constrói e dá sentido ao mundo, mas ultrapassa sua materialidade semântica, malgrado esteja inserido nela.

Assim, é através do limitado que o ilimitado pode revelar-se na arte e, paradoxalmente, quanto mais esteja próxima da linguagem cotidiana, mas pode apropriar-se, esteticamente, do mundo, pois torna a relação estética uma relação ativa e construtiva, no estabelecimento do que pode ser chamado de “consciência” do mundo: entender as relações humanas que nos dão o sentido e o lugar que ocupamos no mundo.

Somente podemos reproduzir o limitado. Contudo, a fantasia pode fazer-se ideia do ilimitado, ou ao menos do aparentemente ilimitado. Portanto, reproduzimos sempre na arte um ilimitado através de um limitado. (SCHOENBERG 2001, 299)

Mas de fato estaremos sujeitos a uma contra abordagem: não se pode exatamente considerar que Schoenberg esteja próximo da linguagem cotidiana. Pelo contrário, muitos o acusariam de ter uma teoria intelectualizada e ter criado um método formalista e artificial que não tinha relação com essa linguagem cotidiana, nem com a linguagem musical.

É, ainda, notável a dessacralização da música que faz uso de uma linguagem como “*qualquer sistema de sinais, artísticos ou naturais*” e “*é um meio de comunicação*”, não tem essência e nem mesmo presta-se a transmitir o belo, mas a ser um meio, como outros da comunicação humana.

Mais ainda, tudo isso teria um fim, uma função social: não propriamente a *transmissão* de cultura, mas sim a *criação cultural* (KOELLREUTTER e KATER 1997, 66). De modo que, reciprocamente, a *reorganização estética* — por exemplo, a opção pela dodecafonía, ou pelo atonalismo, ou pela música aleatória etc. que propõe sistemas de composição e valor fora da convencionalidade dominante — extrapola sua esfera semântica e torna-se elemento determinante no *logos* e no universo discursivo de sua época. Elementos de racionalidade estética, mas que tem interferência direta na esfera *ética*.

2.2.3. O vazio e relativismo

Um ponto nevrálgico que é aberto pelas ciências do século XIX, e escancarado pelas do século XX, é a noção de vazio, ou vácuo, como parte substancial da compreensão do mundo físico.

Desde os gregos e passando pela escolástica, o vácuo foi considerado um verdadeiro tabu: era visto como a própria negação da existência. Pascal, entretanto, (PASCAL 1973) já preconizara a importância fundamental do vácuo e do vazio, assim como denunciava como puro preconceito o medo que a razão e a racionalidade convencionais tinham dele, escrevendo um pioneiro *Tratado sobre o vácuo*. Em uma de suas passagens mais significativas fala sobre o preconceito contra a postulação sobre o vácuo:

Que haverá no vácuo suscetível de amedrontá-los [*fala contra os lógicos da escolástica*]? (§75) [...] “Porque acreditastes desde a infância que um cofre se achava vazio, por nele não verdes nada”, dizem-nos, “acreditais ser possível o vácuo. E uma ilusão de vossos sentidos, fortalecida pelo hábito e que a ciência precisa corrigir”. E dizem outros: “Porque vos disseram na escola que o vácuo não existe, corromperam vosso bom senso que o compreendia tão nitidamente, antes dessa má impressão, que cabe corrigir recorrendo à vossa primeira natureza”. Quem enganou? O sentido ou a instrução? (PASCAL 1973, §82)

A partir das novas descobertas científicas do XIX entrando no século XX, o vazio toma o protagonismo nos modelos, inclusive da própria matéria: a física quântica traz à tona a surpreendente afirmação de que, sob o ponto de vista subatômico, a matéria era algo composto, em sua maior parte de... VAZIO.

Segundo Mário Schenberg, o vazio é um conceito básico que ganha, na contemporaneidade, uma força definitiva. O vazio, propicia uma *flutuação caótica* e uma interação da partícula com o próprio *campo continente*, isto é, com o *vazio*. O vazio, portanto, é ativo, positivo, e apenas através

dele é que podem existir relações entre partículas. O que é surpreendente, pois em geral guarda-se a influência do pensamento grego antigo, que concebia o vazio como a negação do ser e, portanto, algo que *não é*, que *não existe* e que *não pode*, por isso mesmo, influir em nenhum processo.

[...] vemos que é muito curioso como os gregos tinham uma grande repugnância por este conceito do vácuo. A filosofia de Demócrito, sua teoria atômica, não foi adotada pelos filósofos gregos, pois era muito difícil para um grego aceitar a existência do vazio. Assim, os gregos nunca puderam criar o número zero, pois, o zero é o nada. A Álgebra Moderna mostrou que o zero é uma ideia fundamental: **o zero é o elemento-unidade do grupo aditivo constituído pelos números inteiros.** (SCHENBERG 1984, 24)

Dessa maneira a física atômica tomará como a base da constituição da matéria os grandes espaços vazios onde partículas muito pequenas mantem-se em trajetórias e, como corolário, ainda negaria os conceitos tradicionais de coordenadas e trajetórias, pois não podiam ser fixadas em ponto algum, a não ser em posições relativas e estatísticas em campos de vazios: sem ponto de partida ou destino que pudessem ser atribuídos.

Similarmente Koellreutter concebe o silêncio não como uma pausa em música, ou como uma ausência de sons — como na teoria convencional — mas sim como “*um espaço temporal vazio (plano ou fundo)*” onde se inscrevem as “*ocorrências musicais*”. O que Koellreutter chama de plano, por sua vez, é definido como: “*espaço continente em que acontecem as ocorrências musicais (=silêncio)*”. (KOELLREUTTER 1990b, 104s)

O "plano" existe sempre onde há sons. É o portador das ocorrências sonoras, por assim dizer. É o silêncio que faz emergir o som. As ocorrências musicais, suas variações e transformações, o vaivém dos sons são manifestações do plano. Os sons - qualquer coisa que soa - passam a existir espontaneamente a partir do silêncio, no qual, finalmente, chegam a desaparecer. (KOELLREUTTER 1990c, 203)

A partir dessa concepção de “vazio” como um espaço continente, ele pode estabelecer algumas questões importantes para sua estética e refletir sobre conceitos chave com os quais vai trabalhar, onde se destaca a concepção das *relações* entre eventos sonoros.

[...] é que a ciência moderna comprovou que não há objetos ou fatos, mas sim, exclusivamente relações, deixem-se levar pela consciência destas relações, pela verdade de que nenhuma atividade intelectual pode ser isolada. Deixem-se levar pelo verdadeiro interesse e não apenas pela simples curiosidade. Deixem-se levar pelos fundamentos essenciais dos nossos conhecimentos e pela força da problemática que nos envolve e que dá sentido à atuação do artista de nosso tempo. (KOELLREUTTER 1997a, 2)

A questão *relacional* como um ponto fundante em Koellreutter, pode ser compreendida como uma das consequências do *vazio como espaço continente, como plano*, na característica apontada acima por Schenberg sobre o *zero* como elemento unificador de toda a ocorrência posterior de números. Em Koellreutter isso terá uma importância fundamental na concepção de *estruturalismo* que lhe é muito cara.

Schenberg concebe o que chama de *Núcleo Fundamental* com relação aos conhecimentos do mundo. Mas esse núcleo fundamental não é, como se poderia supor, uma partícula central analisável, algo que se isole em separado do todo, mas a própria unidade do todo que pode ser intuída. Esse conceito inverte o panorama filosófico da modernidade ao conceituar o *complexo* como o *primordial*.

Desde Descartes (1987) se concebe o conhecimento como o que seja a expressão de *ideias claras e distintas*, isto é, o núcleo do pensamento deveria ser essencialmente simples e obtido analiticamente.

Mas para Schenberg e, pensamos, similarmente para Koellreutter, podemos considerar o inverso disso: os centros nervosos do pensamento são densos, misteriosos, assustadores à primeira vista e atingem a realidade em sua dimensão cósmica, intuindo novas estruturas de pensar e considerado em suas relações recíprocas.

O simples é inalisável como uma unidade, e deve ser considerado *com relação* a outros eventos que ocorrem. “Não existe o objeto analisável, apenas relações”.

A percepção é um processo contínuo de comparação. O processo perceptivo de relacionamento é essencial para a compreensão dos fenômenos do mundo. Assim sendo, só entende a música quem percebe as relações nela existentes. O ato de compor consiste em criar relações. (KOELLREUTTER 1990b, 27)

Relações não apenas *entre* os eventos, mas relações entre a exterioridade e a interioridade humana, rompendo a bipartição entre mundo e mente, interior e exterior e introduzindo um conceito holístico de sincronia entre sensação e existência:

A estética relativista do impreciso e paradoxal parte do ponto de vista de que há um universo sonoro subjacente a todos os fenômenos sonoros, que está além de todos os sons e além de todas as ocorrências sonoras, mas não pode ser ouvido nem percebido pela percepção humana, limitada a um determinado âmbito de frequências (16 a 16000 Hz por segundo, aproximadamente), aparentando ausência de som, ou seja, silêncio. Assim, o silêncio, em verdade, consiste de um universo de sons inaudíveis, porém não deixando de ser, em última análise, a essência de todas as formas musicais. (KOELLREUTTER 1990b, 204)

Compare-se essa visão à consideração metodológica de Theodor Adorno sobre as análises de Alban Berg, onde afirma que:

Em arte, tudo depende do produto, do qual o artista é o instrumento. Em virtude de sua legalidade imanente, a obra impõe suas características àquele que a realiza, ao seu autor, sem que ele tenha de refletir especificamente a respeito disso. (T. W. ADORNO 2010, 97)

Adorno parece fazer questão de ir de encontro às abordagens relativistas que permeiam o espaço da crítica. Mas também tenta se colocar de encontro às posições ontológicas que afirmam verdades ou regras gerais da arte.

A dialética opõe-se tão bruscamente ao relativismo quanto ao absolutismo; não é na medida em que busca uma posição mais intermediária entre os dois, mas atravessando os extremos, partindo de sua própria ideia, que ela procura mostrar sua não-verdade. (T. W. ADORNO 2009, 38)

A crítica adorniana caminha num sentido de reconhecer o relativismo como uma “figura limitada da consciência”.

O relativismo é um materialismo vulgar, o pensamento perturba o ganho. Inimiga pura e simples do espírito, uma tal atitude permanece necessariamente abstrata. A relatividade de todo conhecimento nunca pode ser afirmada senão de fora, porquanto nenhum conhecimento conclusivo é realizado. (ADORNO 2009, 38s)

A base de sua crítica é de que o relativismo é nulo pois a comparação que tenta operar-se como objetiva, é realizada de uma objetividade justamente a partir de uma sociedade individualista, onde o individual e a garantia de identidade nas comparações, serve de substrato do ideológico, e acaba por ser deduzido enquanto “aparência socialmente necessária” (39). Nesse sentido os modos de reação que seriam peculiares de cada indivíduo são pré-formados, um estereótipo de relatividade. A relatividade que aparenta ser social e ter uma relação com as intuições obedece, em última instância, a uma mesma lei objetiva de uma produção social regida pela propriedade privada dos meios de produção.

Por mais que possa ter assumido ares progressivos, o momento reacionário foi sempre associado ao relativismo, já na sofística enquanto disponibilidade para os interesses mais fortes. Uma crítica corrosiva do relativismo é o paradigma de uma negação determinada. (ADORNO 2009, 40)

Essa posição contrasta com as formulações de Koellreutter, que segue uma linha bastante diversa, alinhando-se ao que seria postulado como Estética Relativista, sempre em referência direta com a relatividade espaço-temporal:

Atualmente, a música tem caráter multidimensional e globalizante, a partir de uma nova vivência do fenômeno tempo (4ª dimensão), base da estética relativista. (KOELLREUTTER 1987, 29)

2.2.4. Tempo e espaço

Koellreutter, ao definir o seu conceito de planimetria afirmará que é uma:

Técnica de composição; maneira específica de organizar a música estruturalista (...). Levantamento **cronográfico** destinado a fornecer as medidas e proporções do plano partitura ou de uma de suas partes, isto é, a projeção gráfica das partes significativas do trecho. Realização de um **espaço temporal** vazio (plano ou fundo) pelo levantamento de ocorrências musicais. (KOELLREUTTER 1991, 87)

Consultando o seu verbete sobre o *estruturalismo*, encontramos a seguinte definição:

Os componentes da obra musical estruturalista [...] representam um conjunto de inter-relações dinamicamente perceptíveis em constante movimento (KOELLREUTTER 1990b)

Isso nos leva diretamente à outra questão central da física contemporânea, que é a relação espaço temporal como uma relação de mútua significação, que se descola da definição clássica, por exemplo a kantiana (KANT 1980), de que são estruturas inatas e inerentes à consciência humana fixas e imutáveis, sem os quais não haveria a possibilidade de racionalidade humana.

[...] Acho que a Mecânica Quântica, na realidade, começa a substituir o conceito de geometria por outra coisa. O espaço é algo muito diferente do que a gente pensa, do que estamos acostumados a pensar. Até na Teoria da Relatividade, o conceito de espaço-tempo ainda era um conceito de espaço quadridimensional. Mesmo na Teoria da Relatividade Generalizada, a curvatura do espaço-tempo só se torna possível a grandes distâncias. Possivelmente, a própria ideia de espaço não é muito correta; essa ideia deve ser definida por alguma outra coisa que não sabemos ainda [...] depois da intuição de espaço, nós teremos de usar outras intuições mais adequadas. O conceito de trajetória, por exemplo, em rigor desaparece na Mecânica Quântica, devido ao princípio da incerteza. Se não há trajetória de partícula, em rigor também não há espaço para partícula (SCHENBERG 1984, 145)

Talvez uma das experiências mais radicais no sentido de uma continuidade ou relatividade espaço-temporal e uma transposição do tempo do metrônomo, ou mesmo do tempo do relógio, seja sua composição *Ácronon* (KOELLREUTTER 1983).

Nessa peça, construída com ícones coloridos e organizada em estruturas *gestálticas* dispostas sobre um globo de acrílico transparente, propõe uma forma que ao mesmo tempo transcende a questão do plano e do tempo unidirecional. No plano, a translucidez e transparência transpõe a terceira dimensão através de um conceito de *profundidade* e no tempo, o fato de as estruturas não

mais poderem ser organizadas em eixos fixos extrapola a dimensão temporal métrica, por exemplo, que se configuraria em uma escala da direita para a esquerda.

O próprio *plano* esférico e translúcido, por outro lado, que possibilita *vários pontos de vista* de um mesmo objeto sonoro, propõe uma temporalidade que não segue uma linha de execução, mas concretamente uma *inter-relação gestáltica* dos termos.

A palavra *Acronon* refere-se a um conceito de tempo de categoria qualitativa que se realiza fora do tempo racionalmente medido. (BRITO 2011. Nota à pág. 83)

Por fim um conceito do que seja *gráfico* ou *plano* também faz uma referência às geometrias não euclidianas, concebidas sobre superfícies esféricas, onde *ou não haveriam paralelas* ou haveriam *infinitas paralelas* a uma mesma reta, dado um ponto fora dela [em Euclides, o postulado das paralelas dizia que existe uma e apenas uma paralela a uma reta, traçada a partir de um ponto fora dela].

Gestalt pode ser entendido como configuração ou constelação multidimensional e multidirecional de signos que tendem a ser percebidos de imediato como um todo. Não ouvimos partes isoladas, mas relações, isto é, uma parte na dependência da outra. (KOELLREUTTER 1990b)

Ao desenvolver o conceito de *coerência* e unidade estrutural, Koellreutter dirá que as partes são inseparáveis do todo e significam coisas distintas do que significariam isoladamente. As forças básicas que regem o processo interno da percepção são as da *unificação* ou coesão e as da *segregação*:

As forças da unificação agem em virtude da igualdade de estímulos (elementos conjuntivos). As forças de segregação agem em virtude da desigualdade de estímulos (elementos disjuntivos). (KOELLREUTTER 1990b)

Segundo Schenberg, malgrado a tradição tenha vulgarizado a *gravitação* como força de atração, as forças que regem a *harmonia* e a concepção dinâmica newtoniana de *equilíbrio* gravitacional remetem a conceitos mais amplos, admitindo forças plurais atuando em um mesmo evento. Sobre essa ideia de *relação concorrente* [‘concorrente’ no sentido de ‘*ocorrer junto*’ e não de “competição”] — *atração* e *repulsão* —, afirma sua origem na antiga filosofia *hermética* de Empédocles e, apesar da intuição de Newton, apenas comprovadas pela teoria molecular, no século XX:

Um filósofo grego extremamente interessante, com ideias que pareciam muitas vezes até ridículas. Por exemplo, admitia a existência de quatro elementos (terra, água, ar e fogo). Entre esses elementos, havia duas

formas de interação, por ele denominadas amor e ódio [conceito que se tornou] muito importante na História da Ciência, porque exerceu uma grande influência sobre Newton [que] partindo desse modelo, interpretou o amor como força de atração e o ódio como força de repulsão. Essa concepção do amor e do ódio levou Newton a pensar em forças de atração e repulsão. A força de atração não seria necessariamente a gravitação; poderia haver outras forças atrativas. [...] Essa ideia de Newton só foi precisada no século XX, com a teoria molecular, como o potencial de Lennard-Jones. (SCHENBERG 1984, 19-20)

2.2.5. A objetividade do conhecimento

Um outro aspecto que vem à tona é a questão da objetividade do conhecimento, frente à essa avalanche de sistemas, que dependiam não de um referencial absoluto, mas de referenciais [plural!], certezas e “fundamentos frágeis e móveis” (HUME 2001). Sob esse aspecto, segundo Koellreutter, sempre haveria uma tintura de subjetividade a colorir a mais forte e pretensa objetividade, uma instância referencial de pontos de vista. Não existiria a possibilidade de um único ou absoluto ponto de referência, e as verdades seriam sempre uma função do universo discursivo onde eram postuladas ou provadas.

Da mesma forma que a história continha em si a dualidade inexpugnável, mas mediada, entre a ruptura e a continuidade, a visão de mundo e a situação de si diante dessa ruptura e continuidade também oscila entre duas questões do pensamento que não se podiam deixar de pensar como separadas, mas ao mesmo tempo acabavam dando indícios fortes de que deveriam ser também mediadas: o sujeito e o objeto.

Certo é, no entanto, que uma futura cultura universal fundirá valores num jogo dinâmico: a introversão será compensada pela extroversão e vice-versa, a subjetividade pela objetividade e a automação pela frutificação das forças criativas. (KOELLREUTTER 1984, 27)

Para Schenberg a própria consciência não seria garantia de subjetividade:

A ideia que se tem é que a consciência está necessariamente ligada ao homem. Pode ser que não esteja, afinal, a própria Física nos mostra a existência de uma racionalidade do universo. De modo que não há necessidade de a consciência ser necessariamente uma coisa ligada ao homem. (GOLDFARB 1985, 59)

No entanto, podemos considerar que o suporte de humanidade que carregamos, que nos permite reconhecer e compartilhar a alteridade de *ser humano*, é o *modo de vida*, as relações não entre coisas, mas relações entre seres dotados de uma mesma *carga de humanidade*, como diria Wittgenstein (WITTGENSTEIN 1996). “O que deve ser aceito [suportado], o dado — poder-se-ia dizer — são formas de vida”. (WITTGENSTEIN 1996, 292)

Certas opções no campo do que a tradição filosófica chama de racionalidade prática, são geradas de acordo com a forma de vida. Segundo Marques (2003), essa ideia de forma de vida como ‘algo que se tem que suportar’ faz parte integrante do próprio conceito de formas de vida, e podemos aí perceber uma questão primitiva em Wittgenstein e ver exatamente nesse ‘algo a suportar’ um elo de ligação com o *outro* e que faz dele para nós ***um ser humano***. “*A minha atitude em relação a ele (ao outro) é uma atitude em relação a uma alma. Eu não sou da opinião que ele tenha uma alma*”. (WITTGENSTEIN 1996, 267)

Da mesma forma que não é uma mão que sente a dor de um corte, e nem é uma mão que responde à dor, mas ‘uma alma que sofre por inteiro’, também os sujeitos que interagem no discurso musical é são *outros* por inteiro.

Podemos interpretar isso como uma bivalência no conceito de forma de vida, isto é, por um lado uma relação segura e necessária da ‘valorização de uma irreduzível subjetividade’ do outro como detentor de uma mente, mas ao mesmo tempo, uma subjetividade não completamente exteriorizável. Segundo Marques,

O que interessa ao filósofo é precisamente duas coisas em relação ao estatuto das outras mentes: por um lado a afirmação destas como possuindo um interior, por outro lado interessa-lhe que esse interior não deixe de possuir uma certa clausura relativamente ao outro. (MARQUES 2003, 179)

Entre eu e o outro sempre haverá uma barreira intransponível para certos *aspectos* da compreensão, que jamais poderão ser objetivados: “*Mas, aquilo que está nele, como o posso ver? Entre a sua vivência [Erlebnis] e eu está sempre a expressão!*” (WITTGENSTEIN 1996, 2, p. 92)¹¹

Assim sendo, na impregnação subjetiva da interpretação de mundo, se garante a partilha de um mundo comum e essa partilha dissolve, por seu lado, o sujeito em objeto e todo objeto conterà um mínimo de sujeito, assim como todo sujeito um núcleo de objeto. Koellreutter vai afirmar sua visão de *imanente caráter do sujeito* em qualquer consideração objetiva.

Não se deve esquecer que, em verdade, não há objetividade. Que objetividade é sempre um mínimo de subjetividade. Porque o homem não pode desempenhar o papel de um observador objetivo, mas, ao contrário, está a cada momento sendo compreendido no mundo

¹¹ Tomo a liberdade de remeter o leitor ao meu trabalho “*Ensaio sobre a crença no belo*” apresentado no Simpósio Internacional Wittgenstein, UNICAMP, Campinas, em 2014, de onde retiro algumas dessas ideias apresentadas: (FERREIRA JR 2014).

observado, influenciando as propriedades do objeto observado. (KOELLREUTTER 1999, 253)

2.3. Tradição de Modernidade

No lançamento dos Seminários Internacionais de Música, na Bahia em 1953, Koellreutter faz uso explícito da palavra *vanguarda* para referir-se a uma parcela *avançada* que apoiava as iniciativas culturais:

Tomando posição diante dos problemas educacionais, os mais graves, que exigem uma solução imediata em nosso país, a juventude baiana, mais uma vez, pôs-se na vanguarda, levando à Universidade deste Estado sua solidariedade incondicional e apoiando integralmente a extraordinária iniciativa dos Seminários. (KOELLREUTTER e KATER 1997, 33)

Novamente Koellreutter vai afirmar o *momento crítico* de “extrema gravidade” e fala em construir o “mundo de amanhã”. Desta vez faz menção explícita a um tempo que, destruído, deve renascer.

A superação dessa crise e dos choques que dela resultam, é, entretanto, tarefa de grande alcance. Trata-se de superar os preceitos de um mundo limitado e estreito, firmemente fundamentado nas ideias materialistas de uma filosofia racionalista e causalista, e de devolver à nossa juventude os valores espirituais que pareciam perdidos e que vêm surgindo, em nosso tempo, como uma fênix das ruínas de um mundo destruído. (KOELLREUTTER e KATER 1997, 30)

Retoma também suas teses sobre o *universalismo* e reafirma a necessidade do *rompimento do isolamento cultural* e da necessidade de um conhecimento cosmopolita e integrado, que desponte no cenário mundial. Volta sua militância fortemente para a educação e formação das novas gerações de músicos, desviando-se temporariamente do embate diretamente estético por uma “nova música”. Lança as bases de seu método de ensino, que sempre será aprimorado até o final da vida, e que é fundado no *ensino criativo*.

Sabemos que é necessário libertar a educação e o ensino artísticos de métodos obtusos, que ainda oprimem os nossos jovens e esmagam, neles, o que possuem de melhor. A fadiga e a monotonia de exercícios conduzem à mecanização tanto dos professores quanto dos discípulos. Não é a rotina que governará os Seminários, mas sim o espírito de pesquisa e investigação, pois é indispensável que, em todo o ensino artístico se sinta o alento da criação. (KOELLREUTTER e KATER 1997, 31)

Em 1948 havia se naturalizado brasileiro e é recebido no Festival Internacional da Música Contemporânea, da Bienal de Veneza, como representante de uma nova escola de composição no Brasil.

Em 1949 leciona no curso de verão de Darmstadt, encontros compartilhados pela nata da vanguarda mundial: Bério, Stockhausen, Ligeti, Cage e outros. Animado e inspirado por esse tipo de evento, funda o Curso de Férias de Teresópolis, da Pró Arte do Rio de Janeiro em 1950, lançando um modelo de curso intensivo, de média duração, cujo objetivo é o aprimoramento tecnológico, a troca de experiências, a experimentação coletiva e a criação. Os cursos são um sucesso, e depois de alguns anos é fundado o *Festival de Inverno de Campos de Jordão*, que não teve a partidipação direta de Koellreutter, mas consolidou a tendência desse tipo de encontro, que apenas até a década de 1980 tem um papel central na vida musical brasileira. Em sua palestra de abertura do primeiro curso da *Pró Arte de Teresópolis* reafirma que a ideia não é nova, e que traz de sua experiência pela Europa. E reforça alguns princípios que se tornarão a marca de sua didática, o antiacademicismo e a liberdade de criação. Além disso mostra uma posição que mostra uma forma de interpolar o novo e a tradição, que é evitar a “adoração incondicional e estúpida de tudo que pertence ao passado”, mas, também a “admiração sem crítica de tudo que é atual e novo”:

O diretor da Escola de Música, o maestro Koellreutter (que tinha ensinado a Tom Jobim), um homem brilhante e identificado com as vanguardas, imprimiu um caráter muito vivo à programação de concertos: tínhamos Beethoven, Mozart, Gershwin, Brahms – e tivemos David Tudor executando peças de John Cage para piano preparado e aparelhos de rádio (lembro da gargalhada que tomou conta da sala e do próprio diretor da escola quando se ouviu logo que Tudor ligou o rádio, a voz familiar do locutor: "Rádio Bahia, Cidade do Salvador"). (VELOSO 1997, 38)

Em palestras, incisivas e muito diretas e claras nas intenções, o compositor defende um método de ensino que vai se fortalecer e integrar-se com outras culturas, nas viagens internacionais de Koellreutter ao Oriente, e mais tarde embasarão a criação de centenas de experiências de seminários, oficinas de música, laboratórios de criação, e diversas iniciativas experimentais de um novo tipo de ensino que iria florescer no país nas décadas seguintes.

Não existe entre nós os professores, teóricos secos que fornecem música em formas reduzidas a uns poucos baixos cifrados ou fórmulas acadêmicas. Estabelecemos um ambiente de estudo em que sempre existe um alento de criação e o professor, nenhum semideus sabe-tudo, alheio a todos os problemas, é o guia do aluno, o amigo, o conselheiro. (KOELLREUTTER e KATER 1997, 27)

Nessas iniciativas Koellreutter viu se aproximar também, cada vez mais, os futuros concretistas, que se aproximavam das Escolas Livres de Música, administradas pelo compositor. Em 1954 Décio Pignatari leciona nos cursos de Teresópolis. Koellreutter também tentaria se aproximar de Camargo Guarnieri, e dividiram um concerto junto, em homenagem aos 70 anos de Guarnieri.

Vale notar que o modelo de tais encontros não é apenas pedagógico, mas de *produção e realização de eventos*. Koellreutter era habilidoso em envolver rádio, secretaria de estado e municipais de Cultura, empresários e empresas.

Edgard, que fora nomeado por Eurico Dutra, deixou a reitoria em 1961. Jânio Quadros não quis a sua permanência. Irritado, o então Deputado Antonio Carlos Magalhães redigiu um telegrama de protesto ao Presidente, que os Correios se negaram a transmitir, mas os jornais da época publicaram: “A mesquinha de seu gesto dá a medida do seu caráter”. A partir daí, começou a degringolada. Sem a sustentação de Edgard, alvo da imprensa reacionária e do esquerdismo universitário, Martim Gonçalves saiu de cena. Sob uma chuva de insultos – chamada, entre outras coisas, de lésbica, “puta”, comunista e corrupta –, Lina Bo Bardi preferiu voltar para São Paulo, onde projetou o MASP. Por fim, em 1963, Koellreutter passou o poso adiante. (RISÉRIO 1995, 531)

Com Ditadura entra em declínio, mas o movimento Tropicalista, o Cinema novo e o “êxodo baiano”, disseminam pelo país um misto de vanguardismo e cultura de raiz, num projeto que novamente se mostra pautado pelo *nosso-novo*, antenado com a contemporaneidade, mas pautando-se por valores nacionais e o primitivismo de um eterno recomeço. A Revista Veja (1972, 86) publicará, em junho de 1972, uma melancólica matéria sobre isso onde apontava o desmonte da Universidade por falta de verbas, anunciando o afastamento de Koellreutter definitivamente.

Essa escola, [Universidade da Bahia] trouxera para Salvador as informações da vanguarda internacional — o que, como já contei, nos modelou a todos os membros da geração. Tom Zé (como Djalma Correia e Alcivando Luz) decidira ter contato direto com o currículo, enquanto Bethânia e eu éramos apenas habitués dos concertos semanais no salão nobre da reitoria. (VELOSO 1997, 192)

2.3.1. Arte, epistemologia e valor

Podemos generalizar, a partir disso, a questão para outros aspectos das considerações que envolvem a teoria da arte e a estética: a *beleza*, o *bom gosto*, a *harmonia*, a *expressividade* e tantos outros que nos parecem valores consagrados e aplicáveis a objetos, mas que acabam abrindo uma questão filosófica sobre *como* tais valores são atribuídos e tornam-se fundantes na racionalização e crítica sobre a obra de arte. Se a estética do século XX nos herdou esse movimento rumo à indistinção do objeto de arte e do estabelecimento relacional de valor; a tendência contemporânea em torno da *meta-autoria* aponta para a indistinção do autor e do público, ao remeter ao público um campo criativo e constitutivo da própria arte como *discurso estético*.

A estética deve ser entendida, dessa forma, não como um conjunto de regras a serem seguidas, ou um conjunto de padrões que projetem no fazer do artista ou na obra uma *aura* de correção ou beleza sublime. Também não pode ser entendida apenas como a expressão do bom gosto e a

adaptação da composição a ele ou ao senso comum. A estética é um conjunto de relações que situa e fixa, socialmente, criador e criação: é a ideologia do artista e apenas se manifesta de forma relacional.

Mais que isso, a estética pressupõe uma atuação deliberada no mundo, de forma que, a partir de seu sistema de relações internas, possa conscientizar os homens e mulheres: onde conscientizar é tornar claro as relações dos fenômenos que determinam as condições que cercam a forma de vida humana, desfazer os mitos e romper as barreiras do obscurantismo ou dos sistemas de dominação.

A arte é, em primeiro lugar, uma contribuição para o alargamento da consciência e para a modificação do homem e da sociedade. Entendo aqui por consciência a capacidade do homem de apreender os sistemas de relações que atuam sobre ele, que o influenciam e o determinam: as relações entre um dado objeto ou processo e o homem, o meio-ambiente e o eu que o apreende. (KOELLREUTTER, 1999, pág. 256)

A estética, portanto, está colocada no campo da ideologia e a realização da obra, mais do que expressar um conteúdo, é uma experiência incorporada no âmbito da atividade social dos homens. A educação artística, por seu lado, não é apenas um meio de fruição da arte, mas um meio para a formação da personalidade dos jovens, ganhando aí o seu fundamento e sua justificativa.

A Estética é a ideologia do artista. Entende-se por ideologia o conjunto de ideias religiosas, sociais, econômicas, políticas, filosóficas que o homem tem em relação ao seu próprio comportamento dentro da sociedade. Portanto, não pode haver artista sem estética ou sem ideologia estética. O artista somente é artista quando informa, pois, informar é comunicar algo novo: é criar. (KOELLREUTTER, 1987, pág. 13)

A experiência estética enriquece e modifica a consciência do apreciador. Dessa forma, o *valor artístico* é diretamente proporcional, segundo Koellreutter, à significância e *valor* — ou à insignificância e *desvalor* — de seu conteúdo: o caráter atrasado ou mesmo reacionário que pode assumir, seja de natureza social ou cultural, colocaria em questão, proporcionalmente, o valor artístico da obra de arte, por mais perfeita que fosse quanto à forma ou segundo alguma regra ou padrão estético.

Além disso, não se trata aqui apenas de ‘*conteúdos referenciais*’: no discurso estético a expressividade e a descrição não se encontram conectadas pela necessidade primordial de transmitir informação no sentido comunicacional, mas conectados pelo compartilhamento de parte expressiva que carregam os que interagem como forma de vida, a partir das vivências: *aspectos* de um discurso ainda não realizado com um possível sentido referencial ou descritivo, mas pleno de sentido expressivo. Cujo fundamento é o próprio modo de vida compartilhável e o objetivo a ampliação dos *modos de dizer ou da discursividade humana*: a arte pode falar para além do tempo

presente, projetando-se na eternidade por um espiral de passados e futuros em tendo sua referência em uma supraconsciência. O peso que suportamos como forma de vida é que pode nos conectar e possibilitar que vejamos no outro um ser humano.

Em outras palavras, só têm valor aquelas obras cujos critérios formais e de conteúdo se correspondem satisfatoriamente; quando estes estão conectados um ao outro pela vivência do criador ou, mesmo, de quem a interpreta. Ou seja, quando forem ligados **humanamente** (em relação ao conteúdo) e **artisticamente** (em relação à forma) pela contribuição individual do artista. (KOELLREUTTER, 1999, pág. 257s, não grifado no original)

Koellreutter alinha-se, aqui, a pensadores de diversas outras esferas do conhecimento, sendo notável a sua proximidade com o pensamento do físico *Mário Schenberg*, com quem organizou uma série de Seminários Interdisciplinares na Universidade da Bahia (década de 1950) e com quem também participou da fundação, como professor convidado, do IEA (GRUPO DE ESTUDOS, 2011, pág. 117s). Podemos considerar que fazem parte de um movimento geral na postulação de um *Novo Humanismo*¹² ao qual já nos referimos.

Sempre pensei de modo interdisciplinar. Na mesma universidade [Bahia], fizemos estes debates e estudos com diferentes disciplinas e profissões, visando ao ser humano na sociedade moderna. Trabalhei muito com Schenberg, que era comunista, como Niemeyer. Eu não era do Partido Comunista, mas era simpatizante e continuo a ser. (ADRIANO; VOROBOW, 1999)

Tem valor estético, portanto — em cada época e diretamente relacionado à vida de uma sociedade — as obras que, através de seu conteúdo, através da experiência marcante e profunda do autor e através de uma manifestação artística e estética desse conteúdo, possam dar conta de “*alargar o nível de consciência do apreciador*” (KOELLREUTTER, 1999, pág. 258).

Assim, para mim, o critério mais objetivo e mais convincente do valor e desvalor da obra de arte, e da atividade artística em geral, é o estilo pessoal, de cunho próprio do artista. Porque através dele, através da obra ou da respectiva atividade artística, a experiência de novos conteúdos é forçosamente transmitida ao apreciador; desperta nele sentimentos e pensamentos que transcendem o âmbito exterior da obra de arte ou da ação artística. (KOELLREUTTER, 1999, pág. 258)

Fazendo eco à tendência de distinguir a *estética* da *arte* (CAUQUELIN, 2005, pág. 90s), onde a *estética* designaria o conteúdo das obras, o valor da obra em si e a *arte* seria simplesmente uma esfera de atividades entre outras, sem ter um conteúdo particular precisado ou essencialmente

¹² Sobre o *Novo Humanismo* e sua relação com o *Novo Realismo* cf. (PISMEL 2013)

diferenciado, Koellreutter vai afirmar que a obra de uma “*personalidade artística forte*” não perde seu valor, “*nem mesmo quando a realização técnica, artesanal, aparentemente deixa a desejar.*” (KOELLREUTTER, 1999, pág. 259)

Além disso, também vai, cada vez mais, aproximar a *Estética* da *Epistemologia*, na medida em que a arte será considerada não um mundo à parte, um castelo impenetrável, mas uma *especialidade do discurso humano*, a serviço da modificação do próprio humano em suas formas de dizer o mundo e compartilhar a forma de vida.

Como a arte é um sistema de signos entre outros, a realidade desvelada por meio deles é construída pela linguagem, seu motor determinante. Importância dos jogos de linguagem e da construção da realidade; a arte não é mais emoção, ela é pensada; o observador e o observado estão unidos por essa construção e dentro dela. (CAUQUELIN, 2005, pág. 90s)

Se a tendência adotada por Walter Benjamin, Adorno e no geral a *teoria crítica* era de lamentar a perda da aura e o abandono da essencialidade da arte, Koellreutter vai tirar conclusões bem diferentes, questionando justamente a continuidade dessa aura e dessa possível essência. Adorno vai postular a “redução da audição” como resultado da “cultura de massa” e do processo que chamará de *fetichização* dos valores estéticos e artísticos (ADORNO, 1980); já o compositor do acaso e do atemporal vai colocar a esfera estética sob o patamar justamente de uma nova sociedade, a “**sociedade de massa**”, mas não lamentando que isso ocorra, mas exigindo do artista um novo posicionamento diante de uma realidade nova que a experiência histórica do passado não tem como explicar ou dar sentido:

A nova sociedade, que está começando a existir — podemos descrevê-la como uma sociedade de massa, tecnológica, industrializada — implica numa forma de arte integrada nessa sociedade, que - tendo-se libertado consideravelmente da sua dependência de fatores econômicos - se sobrepõe ao seu isolamento social. (KOELLREUTTER, 1977)

Sob esse aspecto — descrição de uma nova sociedade — o professor se colocaria na ponta de lança do que cada vez mais ganharia importância e centralidade na virada para o século XXI: a interatividade com os sistemas de informação, a cibernética, sistemas de escrita automática por algoritmos e com a possibilidade das máquinas assumirem um papel para além do trabalho físico, atuando em funções que denominou de “máquinas cibernéticas de pensamento”, onde a tecnologia

penetra na realidade do mundo psíquico e espiritual do homem, criando novas categorias de pensamento lógico, racional e cultural que alterariam profundamente o processo de civilização, para o bem ou para o mal, isto é, com potencialidade de ampliação da interatividade humana ou, diametralmente oposto, de ampliação do controle, regulação e mapeamento das relações de construção epistemológica.

Na nova sociedade, o conceito de representação da arte, como um objeto de ornamento de uma classe social privilegiada, como um status-símbolo na vida privada de uma elite social não envolvente, não é mais relevante. Ao contrário, a arte se torna essencial à existência do ambiente tecnológico e o instrumento de um sistema cultural que enlaça todos os setores deste mundo construído pelo homem, contribuindo para dar forma a esses setores. Os sistemas de comunicação de economia e de tecnologia, de linguagem e de expressão artística misturam-se uns nos outros, mergulhando num único todo. (KOELLREUTTER, 1977)

A arte torna-se, sob esse aspecto, uma ferramenta privilegiada de humanização no processo civilizatório e, segundo ele, apenas a transformação da arte em *arte ambiental* — “e, portanto, em arte aplicada” (KOELLREUTTER, 1977) — poderia prevenir o declínio de sua importância social. O artista tem que assumir o seu papel e missão social no mais amplo sentido, no sentido de construção dessa sociedade e intervenção direta na conscientização dos seus valores pois as realidades profissionais da sociedade de massa, tecnológica e industrializada são incompatíveis com a ideia tradicional do artista “gênio”, criando isolado em seu castelo de idealismo uma arte distanciada da sociedade.

Arte e artista, numa escala sempre crescente, tendem a tornar-se o instrumento universal da comunicação entre os homens; porque tais áreas da sociedade em que a comunicação se processa tornam-se importantes universalmente; e porque a arte precisa de uma função social a fim de realizar eficientemente seu papel na sociedade. (KOELLREUTTER, 1977)

Sendo que a mais importante tarefa no tocante à música — ou à educação pela música — na nova sociedade seria a missão de despertar, na mente dos jovens, a consciência da “interdependência de sentido e racionalidade”, recuperando o homem da cisão cartesiana entre sentido e razão e desenvolvendo a capacidade para um pensamento globalizante, integrado e universalista, perdido e disseminado em muitas culturas.

Uma vez abatida a megalomania da sociedade capitalista — resultante da prosperidade e da fé no progresso tecnológico — então, a sociedade capitalista fará a descoberta de que o descaso da nossa sociedade em relação às forças destrutivas ambientais obriga finalmente às modificações também nos setores estético-tecnológicos e estético-sociais. (KOELLREUTTER, 1977)

A arte torna-se um elemento de preservação, interação e comunicação humana e de sublimação da melancolia, do medo e da ‘*desalegria*’:

Ela se transforma num instrumento do progresso, de soerguimento da personalidade e num estímulo à criatividade. É, portanto, compreensível que a arte, na nova sociedade, deva ser **nova arte**. Pois a renovação é o traço característico da nova sociedade; e apenas arte nova é aceita pela sociedade como legítima, e como um sistema verdadeiro de símbolos. (KOELLREUTTER, 1977, não grifado no original, cf. citação na pág. 41)

2.3.2. Crença estética

É mais ou menos esperado que um texto sobre o valor da arte e sobre novas formas de valoração estética termine literalmente inconcluso, ou no mínimo aporético. Isso por tratar-se de um tipo de debate em que qualquer argumento utilizado para uma afirmação terá um argumento contrário — e com toda a consistência do primeiro —, num movimento de pró-ao-contra¹³ onde nem um nem outro vai cair em contradição, malgrado expressem pensamentos contrários.

Por exemplo quando afirmamos contrariamente que “o Sol vai nascer amanhã” ou que “o Sol não vai nascer amanhã”. Podemos estar contrariando o bom senso e o hábito de ver todos os dias uma mesma rotina que nos separa o dia da noite, mas não estaríamos afirmando nenhuma contradição, apenas crenças opostas e que, em última instância, apenas poderão ser comprovadas como verdadeiras ou não de forma anacrônica, depois que ocorrem de fato. Por isso mesmo podemos chamar as questões que não se pode demonstrar, seguindo nisso o filósofo Hume, de “**questões de fato**”¹⁴.

Ocorre que as questões mais importantes e mais críticas para a humanidade são totalmente indemonstráveis: como demonstrar questões como amizade, amor, beleza, sentimentos estéticos ou artísticos?

Mas o que não se pode *demonstrar* pode ser *mostrado*. A arte contemporânea, particularmente as postulações de Koellreutter na música e os autores e artistas citados acabam sendo tributários de **Duchamp** que, por ironia ou profunda sabedoria — e quem vai decidir sobre isso? — mostrou que o valor da arte e da obra de arte, na contemporaneidade, está intimamente ligado com sua participação direta na forma de vida que dá sustentação ao próprio conceito de humanidade,

¹³ Cf. (FERREIRA JR 2008; PASCAL 1973)

¹⁴ Cf. (HUME 2001)

compartilhado como um fardo ou como uma alegria de ser humano que apenas se pode viver, sentir e mostrar, mas nunca demonstrar como padrão de valor, beleza ou gosto.

A arte ocupa um *lugar* próprio na contemporaneidade não por seus cânones de beleza, ou uma possível essência definidora, mas pelo espaço de humanidade que pode despertar, reconstruir, reinventar e surpreender, seja por sua originalidade, seja por sua capacidade de perverter os próprios valores, seja ainda pela característica imponderável de seu valor ou pela sua transcendental inutilidade com relação à vida concreta das fábricas, produtos e comércio, mesmo que se insira de vez em quando na própria lógica do comércio.

Portanto, assim como os jogos de linguagem de Wittgenstein esclarecem não a mensagem, mas o sistema da língua e seu uso, as proposições de Duchamp que ‘acrescentam’ aos *ready-mades* (ou são utilizadas como *ready-mades*) esclarecem não tanto os próprios objetos — cujo significado habitual tendem antes a obscurecer — e sim o funcionamento da arte. (CAUQUELIN, 2005, pág. 102)

2.4. O erudito e o popular

Sob certo aspecto, a concepção adorniana fundada no *negativo*, torna-se, paradoxalmente, *afirmativa* e *positiva* como *veto estético* que advém de sua concepção axiológica, ao interpretar a produção estética na contemporaneidade nomeando e distinguindo dois campos: o da “verdadeira arte” e o da “arte de massa”, o primeiro capaz de conter *verdades*, ou mesmo *essências*, e podendo de ser dito “rico” esteticamente: que estaria em um processo de perda de essencialidade; o segundo um campo de manipulações, enganações, enfeixados sob o epíteto do *fetichismo*, ou sítio da percepção estética inferida a partir da aplicação da fórmula marxista da alienação ou da divisão do trabalho, e agravada pela crítica da reprodutibilidade (Cf. por exemplo ADORNO 1980).

Um dos mais marcantes pontos da teoria adorniana aplicada à música talvez seja essa indigesta afirmação peremptória da existência de dois campos excludentes: o da “música séria” e o da “música popular”. Aqui parece afastar-se inclusive de si mesmo, ao não admitir uma relação dialética entre a arte como objeto *no* mundo e a arte como objeto *do* mundo, malgrado seja também explicitado como preocupação sua essa questão.

Isso contrapõe-se frontalmente à concepção de Koellreutter, que se coloca radicalmente contra essa bipartição, conforme se vê pela sua frase lapidar: “A música não pode ser erudita, o músico pode ser erudito”. (SGANZERLA 2003)

Uma das coisas notáveis no texto de Adorno é sua predisposição do que seja o *objeto analisável* na consideração da música: quando se trata da “música séria” o objeto da análise é a própria música e dele se infere ou decorrem toda a teoria, vasta teoria, com sua riqueza e críticas

fenomenais e consistentes. Em seus ensaios sobre Berg, por exemplo, essa concepção parece estar explícita, quando afirma, por exemplo que “em arte, tudo depende do produto, do qual o artista é o instrumento” (ADORNO 2010, 97).

Já quando se trata de “música popular”, ou “ligeira”, ou qualquer outra que não caia na categoria de “séria”, parece que o *objeto analisável* se trata não mais da música, mas sim *do ouvinte* de música. Em *Teoria Estética* (T. W. ADORNO 1993, 11), por exemplo, a sua análise começa justamente pela consideração de que “entrou-se cada vez mais no turbilhão dos novos tabus; por toda a parte os artistas se alegravam menos do reino de liberdade recentemente adquirido do que aspiravam de novo a uma pretensa ordem, dificilmente mais sólida”. Ou ainda no seu “Fetichismo na música”, onde sintomaticamente Adorno começa apontando *os fetichistas*, para depois ponderar sobre o caráter fetichista *na música*: “o comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas” (ADORNO 1980, 66).

Problemas especificamente musicais não podem ser contornados, caso a sociologia da música não queira reduzir-se à intermediação de reações subjetivas, sem levar em conta o objeto. (T. ADORNO e HORKHEIMER 1986, 147)

No entanto, mais sintomático poderia ser sua consideração sobre as diferenças entre a “música séria” e a “música popular”: a primeira música é analisada a partir do “que é”, a segunda, a popular, a partir “do efeito que tem” sobre o ouvinte. Explicitamente Adorno dirá, por exemplo, que “na boa música séria, todo elemento musical, mesmo o mais simples, é ‘ele mesmo’”, enquanto que na música popular “[mesmo] o complicado não funciona por ele mesmo.” (T. W. ADORNO 1986, 119)

Por outro lado, quando fala em “música séria” parece que se esquece de que, também aí, a situação histórica, da época e dos costumes determinava a música enquanto música “séria”. Por que não dizer, por exemplo, que a relação entre “a totalidade e o detalhe em Beethoven” diz respeito à um ouvinte social que, ele próprio, pedia por esse encanto, antes e hoje? Por que seria isso mais verdadeiro ou mais substancial do que a “enganação” da música rápida ou da música popular?

2.4.1. Música funcional...

Como vimos, se Adorno vai postular a “redução da audição” como resultado da “cultura de massa” e do processo que chamará de *fetichização* dos valores estéticos e artísticos (ADORNO, 1980); Koellreutter vai colocar a esfera estética sob o patamar justamente de uma nova sociedade, a “**sociedade de massa**”, mas não lamentando que isso ocorra, mas exigindo do artista um novo

posicionamento diante de uma realidade nova que a experiência histórica do passado não tem como explicar ou dar sentido:

Falar música funcional não era muito bem visto por diversos setores da música de vanguarda, de diversas épocas: estruturalistas, serialistas, atonalistas, música total... No geral, parece que pensar a música era desvalorizar a sua função no mundo concreto dos homens e mulheres comuns.

Por outro lado, os artistas engajados, sejam os realistas socialistas, ou a arte de protes, viam no conteúdo social um valor muito desproporcional à preocupação formal ou estrutural das obras, dando relevância ao seu conteúdo engajado.

Koellreutter, entretanto, coloca-se em uma posição bem diferente. Para ele a música, sendo comunicação humana, tem o papel de interferir através do que tem a dizer e da atividade simbólica que exerce. Tonalismo, dodecaфонia, música eletrônica, são ferramentas de um discurso que interfere ativamente na esfera humana, extrapolando sua própria linguagem e interferindo no imaginário mas, principalmente, na abertura da consciência.

Essas ferramentas musicais ao fazerem ouvir, fazem pensar, e a articulação de seus símbolos e de suas formas são ferramenta humanas que permitem essa potencialidade, num projeto onde música faz parte do processo humano de significar.

São ferramentas que colocam a criatividade humana como instrumento de conscientização, ferramentas de *construção de conceitos* a partir de revelarem, a partir de seu processo e forma, espaços não falados de um discurso ideológico. Ou seja, constroem conceitos no que falam e também na *forma em que falam*. E a forma torna-se ferramenta de consciência histórica dentro de uma forma de vida, não pelas suas realizações ou seu modo produtivo, estando entretanto alinhada com ele: mas por colocar em evidências os jogos de linguagem da cultura de uma época, revelando-lhes a entrelinha, mostrando seus processos e questionando seus valores.

3. Do Moderno ao Contemporâneo

Não era perfeitamente claro que a arte moderna em geral estava definhando? Ou ela tinha se tornado embotada e repetitiva como estilo "avançado", ou então um grande número dos pintores contemporâneos que antes eram engajados na arte moderna estavam desandando para formas anteriores. A América celebrava um movimento de "sanidade na arte", e as bandeiras eram hasteadas. Portanto, concluímos, Pollock era o centro de um grande fracasso: Nova Arte. (KAPROW 2006, 38)

3.1. Nós já não existimos mais!

Kaprow escrevia isso refletindo sobre a morte de Pollock e o vazio que deixa, não por sua personalidade, mas por seu ato de pintar que, uma vez realizado, tende a cristalizar novas técnicas e tradicionalizar alguns procedimentos. Segundo Kaprow a *inocência* com que Pollock imprime seu trabalho não pode ser preenchido por nenhuma técnica e o estudo técnico tende a obstruir a própria crítica estética.

Faz uma analogia entre a morte de Pollock e a situação da arte: Pollock não morreu “*no auge*”, como morreram “*as virgens da fertilidade de Stravinsky, no eu próprio momento de criação*”. Antes, definhou e sua morte pode ter sido mesmo a “*suspensão de um sofrimento futuro quase certo*” (KAPROW 2006, 38). Ao invés de ser um clímax, de certo modo inglória: “se o fim tinha que chegar, chegou na hora errada”. A posição heroica tinha sido em vão. Pollock havia criado algumas pinturas magníficas, “mas também destruiu a pintura”.

Entretanto algumas das implicações inerentes a esses novos valores não são tão fúteis quanto nós todos começamos a acreditar que eram; esse tipo de pintura não precisa ser chamado de o estilo trágico. (KAPROW 2006, 38)

O *trágico* já aparecera nos comentários de Mondrian, para quem, uma vez afastado o trágico, a arte seria diluída na própria vida.

Koellreutter participaria ativamente do Festival de Inverno de 1981. Destacam-se dois momentos paradigmáticos para esta dissertação: (1) *A contemporaneidade da Música Latino-Americana* (KOELLREUTTER, GINASTERA, e PRADO 1981) palestra que compartilha com o compositor Arberto Ginastera (1916-1983); e (2) a peça-ensaio *Nova-mente* (KOELLREUTTER e DONASCI 1981), que marcou a parceria com Otávio Donaschi e sua *vídeocriatura*. Os dois documentos foram preservados por Otávio Donaschi em VHS, e lançados no *Simpósio Internacional “Impreciso e Paradoxal. 100 anos COM Koellreutter”*, realizado na USP em 2015, sob curadoria de Teca Alencar, Carlos Kater e Emanuel Pimenta, produzido pela ECA e pelo Interunidades em Estética e História da Arte, em comemoração aos 100 anos de nascimento de

Koellreutter. O compositor argentino era um dos homenageados pelo Festival e entre as atividades que ganhavam importância era justamente a palestra, que marcava também um *encontro com os bolsistas*.

No entanto, Koellreutter em sua fala, investe violentamente contra uma das falas do próprio Ginastera, que, segundo Koellreutter, afirmara muito equivocadamente que “a juventude contestatória é sempre igual”.

Com isso ele via uma tentativa de desacreditar o anseio do *novo* e a contestação política que invadia o Festival de Inverno através dos jovens músicos. Koellreutter explicita um discurso da *necessidade do novo* e da *dificuldade que a sua geração*, isto é, a geração dos *modernos* não deixa esse novo *contemporâneo* se expressar, engessando a estética e a didática e propondo uma *unidade* que não existe, pois impossibilita os jovens de desenvolverem seus próprios ideais estéticos.

Novamente Koellreutter estaria dentro de uma instituição, fortalecida pelo então Secretário de Cultura Cunha Bueno, a mando do governador, com verbas e patrocínio, falando sobre como a estrutura educacional, *inclusive a estrutura do ensino da música*, podem funcionar como sistema que travam o advento das novas proposições.

Mas além disso, Koellreutter, não sem causar em parte da plateia um certo mal-estar ou no mínimo constrangimento, coloca-se como *o que está se esgotando*, mas que tem consciência de que existe uma oscilação e recusa-se à comparação histórica entre gerações, inclusive a comparação estética, pois os problemas e as relações de vida são totalmente diferentes.

Nós já não existimos mais no sentido histórico. [...] Estamos sentados no meio de um teatro, assistindo de camarote o que acontece em torno de nós. [...] Não posso defender ideias que são ideias que simplesmente procuram salvar ou defender o mundo que de fato não existe mais. [...] O próprio dodecafonismo é uma parte tradicional que não interessa mais a ninguém dessa juventude. Essa juventude tem um ideal sonoro e um ideal visual. Eu lembro aqui dos trabalhos multimídia. Tem um ideal totalmente abertos aos problemas deles, estão pouco interessados nas soluções que temos para oferecer, porque buscam a deles. É uma juventude completamente diferente do início do século [XX].
(KOELLREUTTER 1981)

Note-se que a dodecafonia, que tanto lhe causara a desavença com os nacionalistas, é colocada como um “*problema tradicional*” que, se imposto como problema para a atualidade da produção artística, ou pelo menos como problema estético central, vai bloquear a força criadora.

Koellreutter, de fato, adota uma estratégia de *crítica à visão acadêmica* dos ensinamentos de música de então, mas acrescenta a este, também alguns procedimentos modernistas que, se um dia foram vanguarda, agora, aceitos, consagrados e difundidos pedagogicamente, estavam se tornando base

de uma nova regulação da contemporaneidade. Estavam antenados com os procedimentos *modernos*, como o serialismo, dodecaфония, música concreta entre outros. Isso já se tornava, entretanto, matéria cristalizada e fonte de *tradicionalismo*. Por seu lado Koellreutter aprendeu a conviver com o que se encontrava para além dos muros da universidade ou do conservatório, desenvolvendo trabalhos que não limitavam a participação da música popular e não discriminava a música radiofônica ou a cultura de massas.

De certa forma, o seu cosmopolitismo estava adequado e sob medida para uma contemporaneidade que ao invés de quebrar as barreiras da arte, como as vanguardas do século XX, irrompiam as barreiras da própria comunicação, ao constituir uma sociedade baseada em rede.

O discurso era dirigido ao estafe da música brasileira, mas apontava um lapso entre os procedimentos que se aprimoraram e a incapacidade de acompanhar a interação que a estética tem que ter com a história. Se já fora acusado de muito cerebral ou intelectual, acusado de preterir os valores nacionais, acusado de irresponsabilidade, ao adotar aparentemente uma estética que desprezava alguns pontos fundantes da tradicional estética da música, entre eles o virtuosismo e a qualidade técnica, agora era suspeito de voltar-se contra a própria vanguarda da qual fazia parte.

Note-se, entretanto, que o seu ideal de *nosso-novo* e de *primitivismo* continuava coerente com sua história, e acabou incentivando a explosão de diversos grupos e autores que citavam, parodiavam técnicas de vanguarda, como a dodecaфония, mas profanando a coerências das técnicas. Um exemplo interessante é, por exemplo *Arrigo Barnabé*, que tornando a dodecaфония um marketing de seu trabalho — *Clara Corcodilo*, utilizava uma técnica que apenas a sugeria, misturando com a harmonia tradicional das canções acompanhadas (Silveira Junior 2015) . Mas que eram autenticamente contemporâneas, explorando recursos de estranhamento e organizando-se como grupo de vanguarda, que deu origem ao Lira Paulistano e ao movimento *independente*. Ocorre que foi um movimento que incentivou a criação de pequenos e micro estúdios de gravação contando com a tecnologia cada vez de melhor qualidade e barata. Note-se a semelhança do trabalho de Koellreutter quando dos primeiros programas radiofônicos, em utilizar a tecnologia não apenas para difundir, mas para criar. Neste caso para, efetivamente, *produzir*. O objetivo da geração que contava com, além de Arrigo, Itamar Assumpção, Língua de Trapo, Premeditando o Breque, Zimbo Trio e outros era romper com a *ditadura da produtora* e começar a lançar títulos independentes.

Isso fez com que São Paulo, sede do movimento, tivesse uma proliferação de pequenos estúdios e se tornasse um polo nacional de produção musical de alta qualidade.

Também sob o apelo da fusão erudito e popular, Koellreutter teve participação bastante ativa no Rio de Janeiro, Tatuí, São Paulo e Belo Horizonte. Incentivou o desenvolvimento de repertório para violão, instrumento ainda discriminado em algumas escolas mais ortodoxas e conservadoras, que não aceitavam o instrumento para testes de ingresso e não mantinham um curso específico.

Na pedagogia Koellreutter, através do ensino que chamava de pré-figurativo e baseava-se na desautomação, destaca-se como uma nova maneira de organizar cursos e cria uma forte tradição de ensino baseado na liberdade e na produção criativa dos alunos.

3.1.1. O que não pode ser dito

Dois aspectos da criação artística e da teoria da arte que tomam corpo na contemporaneidade parecem vir da própria consideração do que se inclui ou não quando se diz **arte**: o campo expressivo que abarca e o lugar onde ocorre.

No entanto, Koellreutter e mesmo as novas tendências contemporâneas, não deixarão de se vincular a determinadas linhas mais gerais da estética que, aberta pelos pensamentos das vanguardas do começo do século XX, foram absorvidos pela modernidade e fixaram quase que como valores estéticos permanentes. O que mais se destaca é, além da estética relacional e da radicalidade do valor do lugar da obra, a tendência *performática* ou *performativa* que a arte adotou, a partir do século XX, como construção de sentido e significado em tempo real de processo.

A performance – parafraseando Roselee Goldberg (GOLDBERG 2007, 8) – devido à sua postura radical, tornou-se um catalisador na história da arte do século XX. Independente do movimento ao qual pertenciam, seja o Cubismo, o Minimalismo ou a Arte Conceitual; os artistas costumavam recorrer à performance para demolir categorias e apontar novas direções. (SILVA 2017, 22)

De modo que, na contemporaneidade, a performance se adequou aos novos paradigmas do campo expandido, site específico, autoria em rede e meta-autoria.

A arte expressa-se através do limitado. Mas pode atingir o ilimitado através de seus jogos de linguagem, remetendo o sentido para outras sensações e aspectos que, mesmo não podendo ser ditos ou tendo lugar no discurso, podem ser expressos através desse jogo de sentido ampliado e reapropriação do lugar. Assim, “*no meio do coração da vanguarda*” inscreva-se uma frase cotidiana de rádio. Que todos a reconheçam como *frase cotidiana*, mas que também ali, naquele espaço e tempo, naquele campo expressivo, reconheçam agora esse *aspecto* que pode nos fazer sentir algo muito semelhante à partitura que tocamos ontem, de Ravel, enquanto um luto real se

relacionava com as notas também reais de uma *pavane*. Ou quando admiramos pela primeira vez, de perto, um quadro de Miró. Tanto a linguagem quanto a arte podem *falar*¹⁵ sobre os fenômenos da experiência humana, podem figurar estados de coisas, mas podem também *revelar* partes de um significado transcendental, pois carregam o que é da experiência material e imediata, mas também portam o que transcende e, não podendo ser transformado em proposição ou descrição, podem ser revelados esteticamente ou eticamente. “A *Ética* e a *Estética* são uma só”, afirmará Wittgenstein (1993, §6.421): são transcendentais. Não se pode construir um discurso descritivo, mas é possível mostrar ou revelar aspectos delas através da linguagem.

Somente podemos reproduzir o limitado. Contudo, a **fantasia** pode fazer-se ideia do ilimitado, ou ao menos do aparentemente ilimitado. Portanto, reproduzimos sempre na arte um ilimitado através de um limitado. (SCHOENBERG 2001, 299)

Estavam sendo configurados o discurso e o espaço do contemporâneo, em uma verdadeira ARENA SEMÂNTICA que, desponta na década de 1980, principalmente na pedagogia, como uma espécie de dupla presença: entre a modernidade e a contemporaneidade. De forma que guardam semelhança de família tanto com a modernidade, na sua condição de dessacralização e quebra de paradigmas, assim como na necessidade de organizar um *front*. Mas também guardam semelhança de família com a contemporaneidade: campo expandido, lugar próprio e autoria em rede.

Parte-se aqui de uma concepção de evolução da *história da arte* baseada em **ciclos** cujos marcos são **crises**, momentos especiais onde (i) toda a axiologia que sustenta a valoração estética apresenta uma convivência de máxima tensão entre o esgotamento de um sistema de valores e a revelação de aspectos de um novo e (ii) onde determinados atores, organizada ou desorganizadamente, constituem o que pode ser chamado de **vanguarda**.

Como paradigma geral, destaca-se a década de 1980 no Brasil como um momento privilegiado para esse modelo de interpretação: determinados valores da **modernidade** chegavam a um esgotamento — ou normalização — de sua linguagem, mas também teciam sua inscrição na **contemporaneidade**, seja por ideias que se manteriam reverberadas seja por problemas suscitados desse esgotamento, fazendo com que a **geração 80** tivesse semelhanças e rupturas com tal tradição herdada.

¹⁵ Utilizaremos, de forma analógica, *falar*, *discurso*, *tema* e outros termos indistintamente para a linguagem, a arte ou a música. Pedimos ao leitor a caridade de transpor os limites dos termos, penetrando nesse ora proposto jogo de linguagem.

3.1.2. Estética e estética relacional

A questão relacional da arte já vinha sendo muito valorizada nas artes. Desde Lygia Clark, a arte que prioriza a loucura e os Hospícios, Helio Oiticica e outros que a questão relacional trabalha em basicamente duas direções: pode relacionar o objeto às vivências internas e pode relacioná-lo à exterioridade e alteridade.

O que importa nesta pesquisa, entretanto, não é exatamente esse aspecto sensível ou estética, mas a questão relacional de *como a obra de arte se insere no campo do que se chama obra de arte*. A questão é que a obra, ao ter valor estético reconhecido pela sociedade e pela história das artes, pode ocupar um valor institucional, pode ser dito dela que é conhecimento legítimo de uma certa sociedade. Mas e o manto de Artur Bispo do Rosário? Que tipo de sociedade, e essa é a pergunta, considera que isso seja arte? Muitos valores estão sendo quebrado, valores artísticos, que comparam o trabalho de toda uma vida dedicada às artes, e o trabalho que mais se aproximaria de artesãos. Que segurança terão os verdadeiros artistas para serem distinguidos?

A teoria relativista de Koellreutter não tem uma ligação direta com a *Estética Relacional*, de Bourriaud (BOURRIAUD 2009), mas guarda bastante semelhança com ela, que podem ser identificadas nas teorias da linguagem que despontam a partir dos estudos de Wittgenstein, Althusser, Foucault e outros.

Basicamente significa uma ruptura com o que se pode chamar de *essencialismo*, em dois sentidos: primeiramente por questionar a existência de *essências* para além da obra, tradição materialista que, segundo o Filósofo Althusser (2007) reside na tradição do vácuo, inaugurada por Pascal, pois o vácuo, como consistente da própria materialidade, entraria em contradição com ele mesmo em ausência ter um conteúdo “essencial”.

Em um outro aspecto a visão antiessencialista, pela teoria dos jogos de linguagem de Wittgenstein, podem assim ser chamadas pois consideram que podemos classificar e construir o conhecimento em torno do conceito de “semelhanças de família”, de modo que algumas questões, como a já citada questão sobre “o que é arte?” não são respondidas com condições necessárias e suficientes para sua própria definição, mas apontadas em suas semelhanças pela forma com que participam do discurso humano, isto é, participam do logos.

Ao modo das “famílias”. Não existem condições necessárias e suficientes, ao mesmo tempo, para se identificar uma família: semelhança de sangue não bastaria, pois pode haver adotados, a legalidade também, pois as famílias podem coexistir legal e ilegalmente, e muitos casos de bastardos são reconhecidos. Algumas condições podem ser suficientes: por exemplo, os laços de sangue, o DNA, basta isso para ser da mesma família. Mas não é necessário isso, como vimos.

Dessa forma, o não essencialismo de Koellreutter, que guarda com Wittgenstein as mesmas relações de semelhança de família que estamos aqui a discutir, faz parte de sua definição de valor para a arte, ou função estética.

O que mais se aproxima para que reconheçamos uma família? Não é pela sua forma, nem pela sua definição, mas pelo seu modo de ser, pelo seu jeito. E uma das formas de ver isso é através do estudo dos seus *processos*, sua produção de valor. Por outro lado, o que define a humanidade é também o seu processo, a sua forma de vida, que caracteriza a forma com que produz valor.

Valores opostos ou contraditórios segundo regras essencialistas estão excluídos do discurso científico e mesmo da coerência da arte, em seu processo. Isso porque tem um lugar fixo no logos: um lugar necessário e suficiente. No entanto, ao abdicarmos de uma definição essencialista, podemos dizer perfeitamente o que seja arte, como já nos disse Danto, sem nos preocuparmos com sua definição. Está em jogo não propriamente uma definição mas um *modo de ser* uma forma de dizer que, dentro de uma forma de vida, encontra coerência e torna-se verdadeira. Os jogos de linguagem, nesse sentido, nos mostram que muito mais importante que as definições, são os USOS das palavras.

Existe a necessidade de *superação dos opostos contraditórios* ou das dualidades mutuamente excludentes ou exclusivas em um sentido semântico e que geralmente tornam os fenômenos estéticos reféns de algum grau de normatividade. Para Koellreutter existe uma dualidade que, imposta pelo racionalismo, deve ser transposta: a que segrega a razão da intuição, ou arte da ciência. Uma das funções da estética contemporânea está ligada à “*superação das dualidades opostas, como vida e morte, bem e mal, belo e feio*”, assim como devemos conceber os valores como “*interdependentes, com rejeição ao valor absoluta*”. (KOELLREUTTER 1990, 4)

Nos aproximamos de um mundo polivalente e por qualquer ângulo, apreensível em sua totalidade. Uma gigantesca proveta da qual surgirá a nova cultura. Talvez esse mundo seja um nada, um caos... Mas um caos repleto de potencialidades inesgotáveis. (KOELLREUTTER 1984, 38)

Paul Klee considera o ponto “*gris*” como um ponto covalente entre o caos e o cosmos. “*Eu início pelo caos, é a maneira mais lógica e a mais natural. Eu não me preocupo, pois posso me considerar em primeiro lugar como o caos.*” (KLEE 1973, 9)

Uma das formas de superação da dualidade propostas por ambas as reflexões é a compreensão das formas a partir da coexistência de seu outro: o alto é compreendido em relação ao baixo; o forte em relação ao fraco; o claro pelo escuro. Por isso as *composições* não devem tratar os opostos como excludentes ou como contrassensos, mas como seu outro que permite a significação a partir

das relações e referências. Isso também permite uma ampliação do universo semântico, pois acaba estando presente também — como sentido ou como ideologia — a suspensão do juízo a respeito de determinados valores cujos opostos encontram-se vetados como visão de mundo pela teoria estética mais convencional com a qual travavam embate. Koellreutter propunha um raciocínio que, como vimos, chamou de *arracional*.

Uma das questões centrais nas teorias estéticas de ambos é o fato de que o homem deixa de existir como observador e torna-se participante na construção do sentido estético. O sentido da obra dá-se nas relações significativas dentro dos modos de vida.

3.1.3. Temporalidades

Paul Klee e Koellreutter constroem a temporalidade da obra a partir de abordagens em certo sentido opostas: o primeiro discute justamente a *temporalidade de um quadro* que, tecnicamente falando, deveria estar entre um tipo de temporalidade que poderíamos chamar de *subjetivas*. Afinal cada um olha o tempo que quiser (respeitados os tempos das salas de exposição) e da distância que quiser os quadros ou tridimensionais.

Koellreutter questiona a temporalidade do *desenrolar* de uma peça musical, deslocando as formas convencionais de começo, meio e fim e introduzindo as *relações entre os eventos* como uma nova forma de organização temporal. Mas ambos fazem a abordagem temporal a partir de um mesmo paradigma: a temporalidade **do processo**. Para ambos a obra deve, de forma intrínseca à sua construção de sentido semântico, revelar aspectos sobre a construção de si com processo de criação.

Paul Klee vai justificar isso exatamente a partir da gênese da pintura, do traço do pincel, da pintura e do desenho como construção *temporal* de sentidos. Sua concepção é de que a temporalidade acompanha a pintura do ponto de vista do processo, justamente a partir da definição básica da constituição da forma como resultado do movimento. A apreciação da obra pelo observador revela aspectos dessa temporalidade a partir da técnica, mas, principalmente, a partir das relações e dos jogos de linguagem a que são remetidos através do processo de criação. Isso em certo sentido extrapola o tempo mecânico ou racional, e torna a obra portadora de um tempo transcendental, que pode revelar-se obliquamente ao tempo natural. Segundo Koellreutter trata-se aqui de uma *atemporalidade*, que também é definível como alfa-privativa: não nega a temporalidade, mas transcende a cronologia do relógio através de camadas de construção subjetiva de movimentos e relações que reconfiguram a sensibilidade do tempo.

3.1.4. Distopia

O entendimento e valoração da obra de arte deve se dar como uma estética integrante, na qual o racional, o espiritual e o intelectual se completam; um tal entendimento da arte e uma tal estética podem dar uma contribuição importante para o advento de um mundo em que o **homem e a sociedade** sejam componentes essenciais. Um mundo que esteja a caminho da realização de um grau máximo de veracidade do valor. Um mundo, dentro de um sistema de partes inseparáveis que se influenciam mutuamente, em constante renovação, em que valor e desvalor se tornam complementares. (KOELLREUTTER, 1999 Pág. 260. Sem grifo no original)

No entanto, a própria noção de autonomia da consciência e do caminho da realização de um novo mundo, acabaram não se realizando e de fato acontece uma absorção generalizada dos artistas, tendências e mesmo crítica e movimentos, pelo sistema como um todo, que regurgita novamente algo indiscernível, mas não mais indiscernível quanto a ser ou não ser arte, pois isto passa a ser da esfera pragmática da regulação e regulamentação, seja profissional, do mercado ou seja do padrão de gosto: indiscernível como processo de produção e criação artísticas. Uma arte que parece capturada por um processo de ‘produtores culturais’, mais do que a expressão da criação artística. Cujo paradigma principal parece ser, cada vez mais, o consumo e a circulação.

A promessa de uma tecnologia da informação que seja libertadora parece cada vez mais distante e a sociedade em rede parece tender para a ultrarregulação, assim como a multimídia cada vez mais caminha para a unilateralidade da mensagem, deixando a interação para segundo plano e transformando as redes de informações em vitrines de produtos e ideologias.

Há, pois, de fato um efeito de ocultação: a imagem que se faz da arte entra em contradição com o **processo contemporâneo de sua valorização**. A ideia da arte — autonomia, valor absoluto, critérios estéticos — e, paralelamente, a ideia do artista — exprimindo uma realidade nova, crítica da sociedade e de seus valores mercantilistas (a arte não tem preço) — contribuem para ocultar o processo que foi descrito. (CAUQUELIN, 2005, pág. 80, sem grifo no original)

3.2. Ácronon, virtualidade e simulação

3.2.1. Grafismo e oralidade como estruturas de indeterminação

Os suportes tradicionais, seja das artes plásticas, seja de partituras e notações, cedem lugar a novas e ousadas formas de grafia, fundindo elementos de notação musical com as linguagens de produção e arte gráfica, que entram em voga. Koellreutter introduz um novo conceito de

temporalidade através de uma notação que não mais respeitaria a sequência linear, marca da música por quase toda a sua tradição: a notação *planimétrica*.

Planimetria é uma técnica de composição que tem como base a estética relativista do impreciso e paradoxal, este último visto como superação da dualidade de contrários aparentemente opostos. Funde o princípio serial com a disposição particularizada dos componentes de uma composição estruturalista, pois as estruturas (*gestalten*), no sentido de unidades estruturais, substituem a melodia e a harmonia da música tradicional. (KOELLREUTTER, 1987, pág. 36)

Sua obra mais radical e significativa será a peça **Ácronon** (Figura 3), composta no final da década de 1970, gravada em 1983 por *Caio Pagano*, no Teatro Nacional de Brasília, conduzida pelo próprio compositor. É construída com signos dispostos em um globo transparente de acrílico, onde cada signo disposto ao redor do globo pode ser interpretado sob diferentes formas e abordagens de tempo [*duração*] e altura dos sons [*afinação*], dependendo do ponto de vista em que é observado em sua transparência e esfericidade. Firma-se aí, segundo Koellreutter, uma atemporalidade que se funde com a espacialidade e que não permite a identificação de uma unidade de tempo métrico, assim como uma imprecisão das notas musicais, tomadas não necessariamente como afinações fixas, mas como eventos musicais que compõe padrões ou estruturas [*gestalten*].

Por mais inovadoras que sejam as propostas estéticas da chamada música contemporânea, o conceito de obra musical ainda é utilizado para se referir à *obra* como uma coisa escrita e acabada: o instrumentista é convidado a participar da criação como uma espécie de *coautor*, embora a proposição musical inicial seja ainda conferida à figura do compositor-proprietário.

Apesar da importância do Grupo Música Nova para a introdução do acaso na música no Brasil, a primeira obra a incorporar elementos ao acaso - neste caso a forma aberta - foi escrita por um compositor que não pertencia ao Grupo, mas que influenciou profundamente sua criação: *Sistática* ou *Quatro Sistáticas* para flauta solo (ou flauta e percussão) composta em 1954 por Koellreutter. (Del Pozzo 2007, 150)¹⁶

¹⁶ Informação obtida em (NEVES 1977, 88) no catálogo do compositor. In: Kater, Carlos (org.). Catálogo de obras de H. J. Koellreutter. Belo Horizonte: Fundação de Educação Artística/FAPEMIG, 1997. p. 32. Foi possível consultar uma cópia do manuscrito desta partitura no acervo do pianista Sérgio Villafranca, divulgador da obra de Koellreutter, em setembro de 2002. *Nota da Autora*.

Figura 3: Ácronon, partitura gráfica em acrílico transparente

Fonte: Foto de acervo pessoal de Sérgio Villafranca

Koellreutter ligava o aleatório, na estética, ao primitivismo, através do *gesto espontâneo*, mas que *pertence a um ritual*. Ou seja, o gesto é espontâneo, mas faz parte de uma coerência estrutural, no caso da obra, o seu conjunto de jogos expressivos e possibilidades de combinação semântica. Arriscamos dizer que existia uma certa concepção de *ingenuidade* ou *espontaneidade originária* que poderia ser reivindicada se cada olhar fosse um recomeço a partir de uma *visão primitiva*. Sob esse aspecto, Koellreutter continua coerente com sua própria imagem: anunciando o novo, uma grande transformação iminente, e continuando com a dupla *nosso-novo* e *primitivismo*.

Grande parte dos conceitos científicos do século XX leva-nos a ver o mundo de uma forma que lembra a cosmovisão de culturas originárias. Para mim, um dos mais importantes acontecimentos de nosso tempo é

o fato de que a estética do Ocidente e os novos idiomas de expressão artística, desde o fim da Segunda Guerra, tendam sempre mais a transcender os aspectos tradicionais da sintaxe da chamada arte tradicional e a voltar-se para os princípios elementares das chamadas culturas primitivas.

Refiro-me principalmente aos elementos aleatórios, cada vez mais presentes na nova arte, improvisações individuais ou em grupo (KOELLREUTTER 1999, 259)

Sabe-se que Koellreutter negava a bipartição entre o Erudito e o Popular, dizendo que eram diferenças *quantitativas* em se tratando de informação estética, mas não eram conceitos bipartidos. Senão o “popular” estaria alijado de qualquer tipo de “erudição”, o que é falso, já que a cultura popular e o folclore têm alto nível de erudição e, como já vimos, para Koellreutter o contemporâneo abarca esses estilos todos.

Veja-se, quanto a isso, *A Música Não Pode Ser Erudita, Soneto concreto*, (FERREIRA JR 2015) um poema que é concreto na medida em que é composto de *fragmentos sonoros* originais de Koellreutter: frases, comentários e definições. São fragmentos de fala de Koellreutter recortados e montados, e apresentados como *partitura planimétrica* para disparo das frases compondo um discurso cuja ideia básica é a de que “a música não pode ser erudita, o músico pode ser erudito”, erudição é uma qualidade humana, mas não se aplica à arte, pois neste caso cria um conceito de exclusão e fonte de preconceito.

A música é uma arte que se serve
Da linguagem dos sons,
Nós usamos então metáforas!
Fusão do popular e do clássico,
Na base da improvisação:
Música não pode ser erudita;
Músico pode ser erudito!
Raro é a realização da personalidade.
Cada um é diferente: o círculo se fechou! (FERREIRA JR 2015)

A forma torna-se um conjunto de signos e regras, mas não apenas os signos musicais, mas outros — signos gráficos — que possam servir de grafia, mas, principalmente, possam oferecer instrumentos de planejamento e racionalidade para a *criação* e da *performance*.

Vale dizer, as peças têm elementos com maior ou menor grau de aleatoriedade. Assim, não importa em determinadas estruturas formais e de escrita — Ácronon, por exemplo — que o autor determine precisamente a afinação da nota, ou que precise exatamente sua duração: pode trabalhar com estruturas de grafia que permitam uma maleabilidade em determinados parâmetros, seguindo uma estrutura geral. Essa estrutura geral é diretamente a estrutura semântica das formas, que Koellreutter desenvolve a partir da teoria da Gestalt.

Alguns elementos indeterminados nas composições [notas aleatórias, tempo flutuante, tempo diferido] levaram a outros tipos de escrita musical e foram recebendo diversas denominações, de acordo com seu contexto: *Forma Aberta*, *Música Aleatória*, *Improvisação*.

Nas partituras estes elementos eram incorporados na composição através de, entre outros, dois grandes vetores: o *Grafismo* e as *Partituras Verbais*, instruções ou “bulas”.

O grafismo se caracteriza pela configuração de registros gráficos não habituais na partitura, de modo que esta chegue a consistir em algo semelhante a um desenho ou a uma pintura, provocando os limites entre as Artes Visuais e a Música. Esta notação musical faz uso extenso das poéticas do acaso e da indeterminação: podem ser bastante precisas em alguns casos enquanto em outros são como pinturas de arte abstrata que deixam toda a iniciativa para o performer.

As partituras verbais, da mesma maneira, utilizam-se de elementos que são estranhos à grafia musical convencional: podem configurar uma situação, ser por si uma escrita poética, ou um guia de instruções descrevendo detalhadamente como deve ser a realização da peça. Quando a partitura verbal é um poema, como é o caso de grande parte da música intuitiva de *Stockhausen* (*intuitivem music*) os resultados são imprevisíveis, características observadas também na obra de John Cage, cujo desejo era eliminar as fronteiras da arte e não-arte e entre sons musicais e sons que são o nosso ambiente de todos os dias.

3.2.1. Música e artes visuais

Pode uma música expressar as imagens de uma pintura? Ou uma pintura fazer-nos sentir os ritmos de uma música? Que tipo de relação podemos imaginar entre as duas linguagens ou artes?

É muito antiga a relação entre a música e as artes visuais ou representação gráfica. Remonta mesmo a Pitágoras e sua *Teoria da Divisão das Cordas*, representável em desenhos geométricos e facilmente expressos em diagramas que produziram modelos de fabricação de instrumentos, organização de modos e escalas e fundamentaram toda uma teoria musical.

Durante essa longa jornada, diversos tipos de relação entre música e pintura se estabeleceram na história das artes: uma relação de citação explícita, por exemplo quando pintores retratam a música, músicos, instrumentos ou suas práticas. Ou quando alguma música evoca uma imagem ou um mito, seja por libretos ou por programas que indicam alguma forma de tradução entre o que se ouve e o que se deve imaginar ou dar sentido, ou a palavra musicada ou imagem intercalada de pinturas.

No entanto, entrar no assunto das relações da música com as artes visuais, ou qualquer das outras artes ou expressões é suscitar uma antiga querela entre os músicos e teóricos, que costumam se dividir em dois blocos sobre as concepções acerca da natureza do discurso musical.

Os que poderíamos chamar de *referencialistas*, que consideram que a música pode sim fazer referência a outras linguagens ou sentidos no mundo e que em nada a música fica comprometida fazendo essas ligações e tendo mesmo explicações sobre a construção do seu sentido, fornecidas *intra* (objetos com referência simbólica, canhões, sinos etc.; pirotecnias diversas; ou texto) ou *extra* espetáculo (folhetos ou programas). Diversas escolas e estilos musicais assumiram esse tipo de referencialidade no sentido, descritividade ou na imaginação [*construção de imagens*] em suas estéticas: o madrigalismo renascentista; a música descritiva do período barroco; a música programática do século XIX, os poemas sinfônicos entre elas; as instalações e as performances do século XX (CAZNÓK 2004, 21)

No outro extremo encontram-se os que poderíamos apelidar de *absolutistas*, que defendem uma pureza semântica do discurso musical, de forma que a música faria referência apenas à estética de si, centrada nos sons e suas combinações, sem evocar referências extramusicais. Estas últimas seriam empobrecedoras da potencialidade de abstração do discurso musical. Se tomarmos a lista citada acima, podemos fazer outra em uma estimulante oscilação histórica do pró-ao-contra: escolas ou estilos que tendem a considerar a música como uma linguagem auto referenciada, com uma autonomia semântica dos sons. Pode-se citar a música quase matemática dos motetes medievais que, malgrado terem texto como suporte, subvertem a prosódia textual pela musical; a normalização da estética temperada de Bach; a música estruturada do serialismo na modernidade; a “música pela música” das complexas estéticas vanguardistas das décadas de 1960-1980.

Algumas obras podem ou não ser ouvidas de forma referencial. Por exemplo, o “prelúdio da Gota d’água” [Op 28, nº15], de *Chopin* (1838), tem plena carga musical expressiva, conheçamos ou não sua referência a uma gota de água que, em algum momento no mundo, soa ou sugere aquele som. A “Sagração da Primavera”, de *Stravinsky* (1913), também pode ser ouvida sabendo-se ou não da história do sacrifício do vulcão. Aliás, o que a música sugere pode ir além do próprio enredo “programático” como construção de sentido, se a tratamos com a tal *autonomia semântica*.

Se considerarmos ainda as relações entre música e artes da imagem sob o aspecto da sinestesia, ou do cruzamento das fronteiras na própria percepção humana ou sob a proposta de um *campo expandido*, um *não campo*, ou ainda a *arte total*, podemos de certo modo considerar que a arte contemporânea acaba por definir-se praticamente a partir disso. O campo expandido e o site específico como parâmetros são suficientemente fortes como tendência para mostrar que o

argumento da transdisciplinaridade e transcendência pode nos orientar para um outro tipo de prática estética, caracterizada pela promessa de humanidade que os sentidos carregam.

No entanto os trabalhos de Paul Klee e H. J. Koellreutter oferecem além dessas aproximações a possibilidade de uma mudança epistemológica para a abordagem das relações entre música e pintura: a partir da reflexão em torno de uma *teoria da forma*. Um processo capaz de produzir *modelos* ou *estruturas*, que possam ser paradigmas para implementar práticas criativas, expressando ou traduzindo elementos sintáticos ou semânticos da música sob a forma de desenhos ou diagramas. Uma produção teórica fortemente ligada às suas marcantes carreiras como professores de arte. Para tais teorias da forma, o processo de produção e reprodução da arte é parte de uma temporalidade humana mais ampla.

3.2.2. A Planimetria

A primeira e mais notável questão que notamos é justamente a fusão de linguagens na construção e escrita da peça, que ao invés de escrita convencional, utiliza grafismos e, para interpretá-los, a *teoria da Gestalt*.

Koellreutter desenvolve uma técnica — que batiza de *Planimetria*, mas credita a invenção ao também compositor Ligeti, que teria, em *Volumina* (1961) sido o pioneiro em música gráfica, dessa forma que ele a propunha: uma escrita de uma métrica proporcional, relativista e analógica sobre um plano.

Tais proposições remetem diretamente às observações de Paul Klee, sobre o movimento, ou força cinética, ser o que pode “do ponto fazer nascer a reta, do movimento desta o plano e deste a condição”.

Semelhantemente Koellreutter representará o fenômeno sonoro como: ponto (som breve); reta (som continuado no tempo); cluster ou simultaneidade (linhas verticais de simultaneidade que se movimentam no tempo); profundidade e ponto de fuga pelas relações entre os blocos (por exemplo a tonalidade). Mas para além da grafia, a expansão dos campos sonoros e visuais caminham para a abertura de outra questão estética relevante aqui e em outras obras: a escultura sonora (ver adiante).

3.2.1. O fundo e a forma

Para Paul Klee a forma pode ser compreendida a partir de seu outro, o fundo. Assim como, para Koellreutter, o som só pode ser compreendido em relação ao seu outro, o silêncio.

A forma musical apresenta o som projetado a partir do silêncio, o plano constitutivo de qualquer música; assim como a forma projeta-se a partir do fundo, de maneira que a percepção de

um esteja em função do outro: a percepção da forma estética se dá a partir da constituição perceptiva da dimensão espacial ou da dimensão sonora, covalentes em um mesmo *sentido semântico*. O silêncio não aparece como *negativo* do som, mas como o outro formal do discurso musical. Analogamente na pintura também os *fundos* têm uma expressão constante no seu outro, as *formas*, e por vezes, inadvertidamente, trocam de papéis semânticos. Também a partir dessa relatividade de sentido tanto na música de Koellreutter como na pintura de Klee pode-se observar a organização e composição de camadas e transparências. A própria estética deve ser compreendida de forma relacional, sem o estabelecimento de regras de verdade.

3.2.1. Síntese de energias cinéticas

Um dos aspectos básicos, na construção do sentido estético é a *dinâmica* e a composição dos movimentos. E os dois fazem menção a um mesmo tipo de movimento, imaginados como processos análogos: formas que se desenrolam sobre um fundo. Paul Klee descreve o processo criativo do pintor que, a partir do ponto e do movimento, pode compor dimensões espaciais e semânticas.

Toda forma pictórica começa com o ponto que se coloca em movimento... O ponto se move e a reta nasce – a primeira dimensão. Se a reta se desloca para formar um plano, obtemos um elemento bidimensional. No movimento do plano para espaços, o encontro de planos dá surgimento ao corpo (tridimensional). (KLEE 1961, 1:24)

Koellreutter descreve um processo análogo, propondo uma tradução entre a música e os mesmos movimentos da dinâmica da composição das dimensões. Ele faz isso utilizando o mesmo modelo dinâmico de Klee, mas redefinindo os termos “ponto”, “linha”, “plano” (*cluster*) do ponto de vista da produção de compostos sonoros.

Ponto: impulso curto determinado pelo som característico do instrumento (ex.: Woodblock) ou por articulação (maneira de tocar). Outros exemplos: nota curta cantada ou tocada. **Linha:** contínuo sonoro produzido por um só instrumento ou uma só voz (linha reta, quebrada ou ondulada). Um som continuado. **Cluster:** complexo sonoro de sons sobrepostos e emitidos simultaneamente. (Tridimensional). (KOELLREUTTER 1987, 34)

Baseado em um elemento primitivo — o ponto — e no movimento que pode gerar a partir dele os outros elementos básicos da sintaxe: a linha, o plano, a perspectiva e a transcendência. De forma análoga, a partir do som como uma nota isolada, pode-se, através do movimento, transformá-lo em uma *linha melódica* única ou uma linha se arrastando em uma sucessão de simultaneidades sonoras. Para Klee, essa transposição do ponto pode convertê-lo, em termos de sentido e representação, em uma *dimensão semântica*.

3.2.1. Temporalidade e Processo explicitado – Klee Koellreutter

A obra de Paul Klee tem uma ligação muito grande com a música, seja através de títulos (*Fermata; Polítônia; Fuga*), de referências explícita de sinais musicais, de situações e músicos. Qualquer aproximação com sua obra nos mostra isso. Mas a preocupação com a temporalidade da obra é mais radical no pensamento do pintor:

No Laocoonte de Lessing, no qual em algum momento desperdiçamos nossos esforços de pensamento juvenil, uma grande importância é atribuída à diferença entre a arte temporal e a arte espacial. Mas, examinando o assunto com mais cuidado, isso não passa de uma divagação erudita. Pois o espaço também é um conceito temporal (KLEE 2001, 45–46)

A temporalidade para Paul Klee tem uma expressão em dupla camada: a gênese do pintor ou do movimento criativo; a carga expressiva que essa temporalidade tem na construção do sentido da obra. Isto é, o término de uma obra é parte do processo de constituição de sentido dessa obra, o outro lado de sua temporalidade vem através de seu interlocutor.

Quando por exemplo Paul Klee coloca uma fermata ou diversos decalques de fermata em uma tela, também discute a *temporalidade do traço que desenha a forma*. Isto é, para além do ícone, também o processo de sua constituição como pintura é uma das camadas que compõe o que Koellreutter chamava de atemporalidade, uma temporalidade que não nega a temporalidade dos relógios, mas transcende essa temporalidade através da composição de camadas e jogos de linguagem. Em obras como *Monumento na fronteira do país fértil* (1929) ou *Fuga em vermelho* (1921), o processo de criação explicita-se, temporalmente, na composição escalonada de tons ou pinceladas, de forma que expressam uma temporalidade da gênese da obra. Isso muitas vezes contrasta com a própria sugestão de movimento ou temporalidade e muitas vezes dá a impressão de momentos congelados de um arco de ações.

Fuga em vermelho (1921): nessa obra, as configurações que parecem se precipitar da esquerda para a direita, são preenchidas por diversos tons, indo dos mais claros à direita aos mais escuros à esquerda. Esses tons são produzidos pela progressiva sobreposição de veladuras de aquarela, em uma orientação inversa àquela induzida pelo aparente movimento das formas, e que indica, quase como se de uma fotografia estroboscópica se tratasse, a sequência temporal na qual estas foram pintadas. (Valle 2007, 9)

Paul Klee e Koellreutter colocam sob juízo as temporalidades das linguagens que praticam como, respectivamente, pintor ou desenhista e compositor. Partindo de um mesmo ponto filosófico: a transcendência da dualidade tempo-espaço em um conceito fundante de **movimento**.

Ou por outras palavras, a construção dos sentidos de temporalidade e espacialidade da obra a partir de seus movimentos internos.

Paul Klee, como observamos, contrasta a revelação do sentido com a temporalidade de gênese da obra. Koellreutter por seu lado revela a temporalidade a partir da revelação do sentido. Sabendo-se que em ambos a construção do sentido se dá de forma relacional, isto é, na relação entre os elementos internos da obra, sintáticos e semânticos, e os elementos humanos onde inserem-se como obras. Os sentidos não são, portanto, elementos fixados a priori, mas abertos à reinterpretação ativa do observador.

Koellreutter, em *Ácronon* (1978), constrói uma partitura gráfica em que os ícones e símbolos musicais são dispostos sobre a superfície de uma esfera de acrílico “transparente como deve ser a humanidade”. Dessa forma, as relações de sucessão e temporalidade entre os elementos da partitura são proporcionais à visão que o músico intérprete tem dela. Dispondo os músicos em círculo a unidade temporal é construída, como sentido, a partir de uma multiplicidade de leituras. Isso significa que o tempo expressivo depende das relações entre os ícones, mas também das relações entre os músicos e de um universo comum de imagens.

Na obra *Nova-mente* (KOELLREUTTER e DONASCI 1981), apresentada pela orquestra de bolsistas durante o Festival de Inverno de Campos de Jordão de 1981, Koellreutter em determinado momento cola uma nota do sintetizador com uma fita crepe e encolhe-se em meditação. O som fica soando por muito tempo, o auditório retira-se, retorna, aplaude, vaia. Quebra qualquer tipo de expectativa de temporalidade, seja no sentido de imaginar-se uma conclusão ou fim, seja no sentido de imaginar uma consecução temática de qualquer tipo. A suspensão é quebrada pela entrada inesperada de um saxofonista e pela aceitação do compositor e regente. Sob o aspecto artesanal, a sincronia entre imagens e sons foi uma solução complexa e delicada. Como se observou, a temporalidade do desenrolar escapa ao ouvinte, pois a peça fica em suspensão. Em outros momentos mais ou menos adensamento de acontecimentos desfilam. No entanto a reprodução do vídeo ainda era analógica e cada monitor (eram seis) espalhados pelo palco teria que ter o seu próprio DVD e seu toque de tocar (play) e parar (stop). Além do que o vídeo teria já nele mesmo o tempo original de gravação.

3.3. Nova-mente e a campo expandido

Ora descrita como “a década perdida”, ora como “a volta da pintura”, ou tantos outros epítetos a década de 1980 parece ser isso tudo, sem, entretanto, ser nada disso, se tomarmos por ser isso ter condições necessárias e suficientes.

Nada tem condição necessária ou suficiente para definir-se como década de oitenta, apenas semelhanças de família.

Partindo do artigo de Rosalind Krauss (1984) podemos traçar uma importância cada vez mais presente do que se sugere como *campo expandido* em duas esferas: expandido no sentido da transdisciplinaridade e que transita por duas ou mais linguagens artísticas. Mas expandido também como expressão artística, pois ao recolocar determinados símbolos e questões de uma determinada linguagem, circunscreve tais linguagens a novos paradigmas de fruição, axiologia e estética.

O silêncio, por exemplo em se tratando da música, talvez seja o mais forte dos signos performáticos. Para além de qualquer dúvida deixa de ser uma “interrupção da melodia ou da nota” para ser um objeto expressivo pleno.

Nova-mente (Figuras 4 a 8) foi apresentada no Festival de Inverno de Campos de Jordão, em 1981.

Koellreutter já havia convidado Donasci para o curso de composição, e para ajudá-lo a organizar o concerto final. Conta Donasci, em entrevista para o Canal Contemporâneo (concedida em outubro de 2011), que alegou ao mestre: “mas eu não sei tocar nada”. Koellreutter respondeu para ele: “**você vai tocar vídeo!**”

Os músicos dispunham-se em um círculo, tendo ao centro uma partitura *planimétrica*, o método gráfico de composição e escrita que o professor utilizava. E no primeiro plano do palco diversos televisores voltados para o público projetando cenas planejadas e soltadas manualmente (em videocassetes), já que não existia ainda tecnologia on-line.

Entrava, pela primeira vez, a vídeo criatura: um ser humano com cabeça de televisão (ainda de tubo na época). Essa cabeça era do próprio Donasci parodiando o governador da época, Paulo Maluf, com frases típicas da política, principalmente promessas. O detalhe é que o governador em pessoa fazia parte da plateia. Em dado momento entravam atores dizendo, no ouvido das pessoas em cochicho: “é mentira, é mentira, é mentira...”, referindo-se às promessas que a vídeocriatura ia fazendo, como bom político. A orquestra em círculo, em volta da partitura também circular composta de desenhos, gráficos e diagramas, executava a obra sob a regência de Koellreutter, explorando, além dos sons tradicionais dos instrumentos, formas inusitadas de tocar.

Em dado momento, quando a peça já discorria há um tempo, o professor fixou, com fita adesiva, uma nota de um *sintetizador*, também estreante em palcos eruditos de então, que começou a emitir uma nota média prolongada.

Figura 4: Nova-mente, partitura gráfica

Fonte: acervo pessoal.

Todos pararam sob o comando de Koellreutter, ficando a soar apenas a nota. Por muitos e muitos minutos, causando aplausos, vaia, tendo o público abandonado o auditório, voltado ao auditório depois, novos aplausos e vaia...

Até que finalmente de forma inusitada — pois os planos do mestre eram de deixar o som até ver onde dava — um saxofonista reinicia uma frase e, obtendo a aprovação de Koellreutter, retoma o improviso coletivo e a peça termina.

3.3.1. Cibernética

Se para Aristóteles a mimese se caracterizava pela imitação dos processos da Natureza, em Koellreutter abre-se uma outra alternativa: nossos processos não mais copiam a natureza, mas moldam uma natureza cibernética, comandada por algoritmos, mas que pode acabar presa deles, ao render-se ao modelo. Paradoxalmente Koellreutter propunha a humanização da máquina como superação humana para a crise, pois a alternativa à humanização da máquina é a submissão aos algoritmos e ao controle absoluto dos modelos. Para Koellreutter, a cibernética era inevitável, como é inevitável para o míope usar óculos, se não quer ver o mundo desfocado. Veja-se que o

termo *tecnologia* e *ciência* tem um sentido amplo para o compositor. Utilizar-se das notas temperadas, que é uma tecnologia, é similar a organizar uma estética dodecafônica, outra tecnologia. A diferença entre ambas, na leitura pessoalíssima de Koellreutter, é que a *dodecafonía* poderia conter em si a expressão da tonalidade, se necessário à forma da música, pois acreditava que uma forma posterior mais abrangente tenha que conter a anterior, através do seu conceito de *alfa privativo*, ou *contrariedade sem contradição*. E por forma entendia-se a forma que adquiria cada uma das músicas, não havia uma forma padrão.

Figura 5: A primeira vídeocriatura

Fonte: acervo pessoal

Por isso Koellreutter achava que existia uma função social em defender a *dodecafonía*, por exemplo. E comparava-a com a técnica *harmônica*, ou *modal*, não vendo grande diferença entre elas, nunca aceitando o argumento contrário que se lhe dirigiam de que a dodecafonía, diferentemente dos outros estilos “mais fundados na natureza” era muito intelectual.

Figura 6: Nova-mente, detalhe de instrumentos eletroacústicos

Fonte: acervo pessoal.

Ele defendia que a técnica da dodecafonia poderia interferir na semântica do que se chama *gosto* através da quebra sistemática da regulação da tonalidade, numa aliança entre *estética* e *pedagogia social*. A quebra da obra e a abertura da percepção auditiva incidiriam sobre uma rede de sentidos, uma forma de vida, e o campo de expansão da arte poderia abrir um halo para além dele: um campo expandido. Não se trata mais do *halo da obra* romântico, da qual Walter Benjamin já ousara escrever a lápide (BENJAMIN 1987), mas de algo que *surge*, estando sempre presente. Como se Koellreutter quisesse um novo *round* entre Thomas Edison e Tesla, questionando até que ponto a tecnologia, malgrado inevitável, deve servir à humanidade ou aos *royalties* que emana: e no final, seria mesmo a “luz fria” que abriria o tempo da tecnologia sustentável no século XX. Tesla acaba reagindo em cada choque de partículas que mostra o quão descontínuo é o contínuo que vemos trivialmente.

Quanto à perspectiva cibernética, Koellreutter e Schenberg também desenvolvem um pensamento bastante similar, ao considerar as questões para um novo humanismo.

A tecnologia cibernética se distingue da anterior pela utilização de aparelhos que permitem a substituição parcial do trabalho mental

humano. O mais característico é o computador eletrônico popularizado com o nome de cérebro eletrônico. As máquinas da primeira Revolução Industrial substituem parcialmente apenas o trabalho físico do homem. O grande desenvolvimento da tecnologia cibernética está naturalmente ligado ao da eletrônica, que permitiu também a transformação da telecomunicação pelo rádio e pela televisão. Naturalmente a introdução de máquinas pensantes não pode deixar de afetar fundamentalmente toda a cultura moderna. (SCHENBERG 1988, 203)

Koellreutter, por seu lado dirá que:

Pela expressão "a sociedade de massa, tecnológico-industrial, que ora se iniciou", refiro-me a essa fase do nosso desenvolvimento social em que um número cada vez maior de máquinas assume um papel não mais de trabalho físico, mas, em vez disso, atuam em funções não-físicas: as chamadas máquinas cibernéticas de pensamento. (KOELLREUTTER 1977)

Um mundo globalizante e a integração humana entre oriente e ocidente.

Na sociedade planetária trata-se, antes de mais nada, de valorizar as características culturais que nos diferenciam e, ao mesmo tempo, redescobrir o homem como parte integrante de um todo. (KOELLREUTTER 1984, 18)

3.3.2. O sujeito reaparece.

A estética do século XX afasta-se do sujeito onipotente da obra. Agamben descreve um arco que, começando em Walter Benjamin e chegando em Foucault que descreve o que foi consagrado como “a morte do sujeito”.

Por sua vez, Adorno lança a Dialética Negativa, em que o sujeito acaba se dissolvendo no próprio objeto.

O sujeito romântico, o senhor da obra, chegaria mesmo a ser sinônimo de decadência entre as formas tenderiam para uma espécie de neoclassicismo, que teriam nas formas, concretas ou abstratas, uma visão de transcendência e modelo.

A década de 1980 recoloca essa questão de forma drástica: Não existem mais *formas* e sim *modelos*. A autoria é um direito virtual que não mais vincula-se à reprodução, mas sim ao *uso*. E os estilos passam a conviver em uma espécie de pacto de condomínios fechados, onde cada um estabelece-se por *popularidade* disseminando a estrutura necessária para difusão. Por isso mesmo cada vez mais é necessário perguntar e estabelecer a origem da obra, tanto para o juízo estético quanto para seu valor, artístico ou de mercado. E por origem duas coisas passam dividir o *espaço*, o projeto e a performance.

E o primeiro ponto crucial disso foi o *restabelecimento do sujeito*, do artista-criador, cujo valor é a marca de sua estética na expressão do seu tempo: sua personalidade. Em grande sintonia com a retomada, nas artes plásticas e nas performances, do trabalho assinado e com marcas de *personalidade*, Koellreutter acaba sendo o indutor de toda uma geração a lançar-se ao seu subjetivismo, construindo uma estética que desse respostas a problemas de sua própria geração.

No entanto, paradoxalmente, o sujeito criador que Koellreutter restabelece não é mais uma pessoa, e sim um *disseminado*, formas separadas numa forma só: uma rede que permitia conceber a criação da obra como um PROCESSO, de forma que fazia disso também o processo de constituição teórica, pedagógica e estética.

O trabalho do *artista* vai além da partitura, pois o PROCESSO DE CRIAÇÃO faz dele também responsável também pela difusão e pela pedagogia e defesa dos seus valores, isto é, a criação da obra é também sua constituição teórica e pedagógica.

Figura 7: Nova-mente, preparação e planejamento da peça

Fonte: acervo pessoal.

A suma disso é que **a estética e a retórica** compartilhando esse campo híbrido que se abria com a queda da ditadura e grande parte da solução de problemas contemporâneos de um Brasil

que finalmente saía da ditadura militar e teria que superar a linguagem metafórica e o anonimato ou universalidade da crítica. Nem todos os gatos seriam mais pardos, e diversos matizes acabaram saindo do armário, junto com uma enorme pressão de mudanças morais, sexuais e raciais que, reprimidas indistintamente e violentamente sob ditadura, naquele momento iniciavam o exercício de suas expressões em discursos cada vez mais radicais na direção de demandas reprimidas.

3.3.3. Obra, autor e espectador

Considera-se frequentemente que a apreciação ou interpretação estéticas devem levar em conta três posições fixas: a **obra**, o **autor** e o **espectador**. Poderíamos facilmente acrescentar uma outra, sem causar problemas ou novidades bruscas a esse sistema de apreciação: a de **intérprete**, talvez desimportante, ou não tão presente no processo de produção nas artes plásticas ou na literatura, mas muito importante na música, no teatro e no campo expandido da performance.

Com essas âncoras a análise contemporânea da arte pode conviver muito bem, discutindo os limites e papéis de cada uma dessas posições fixas: qual o grau de interatividade ou o papel do espectador e do autor, qual o limite do intérprete na manutenção ou não da autoria original de uma obra, quais os limites da própria obra como significativa de algo estético.

Ora se pede mais ou menos intervenção ativa do público, ora se preserva mais ou menos a autoria e uma obra dita *original*. Mas parece que qualquer mudança ou interpretação que se faça dentro do campo das artes e das oscilações dos seus humores, acaba passando por um desses quatro pontos fixos na configuração do que podemos chamar de *discurso estético*: obra, autor, espectador e intérprete.

3.3.4. Ruído e redundância

A introdução do ruído, ou do que atrapalha a comunicação, como elemento estético. A utilização da redundância, ou repetição, como *repetição do diferente*. No caso da nota repetida isso é evidente: ela se repete de forma *diferente* no decorrer de sua repetição. Sua monotonia está emoldurada por acontecimentos que a criam uma nova camada de significados decorrentes diretos da *performatividade*.

A peça mistura e organiza elementos de diversas linguagens que *concorrem* para um mesmo efeito, imprevisível e que apenas toma ou dá sentido estético quando *performado*. A introdução do vídeo torna-se um elemento disparador para novos horizontes criativos e relacionais. O *cochicho* ao invés da voz impostada também é um exemplo de reutilização das linguagens.

Ademais disso, introduzem uma ligação entre estética e tecnologia que se aprofunda cada vez mais com o desenvolvimento dos softwares e da Inteligência Artificial.

Figura 8: Nova-mente, orquestra contracenando com monitores de TV

Fonte: acervo pessoal.

3.3.5. Política e conscientização

O fato de o governador estar presente, da imitação da *videocriatura* ser típica do político, de fazer promessas parecidas com as que eram feitas e a entrada dos atores cochichando ao pé do ouvido que era mentira acabou por expandir o campo expressivo de forma que conquistou, na prática, um *lugar próprio*, um lugar na polis: uma dimensão *política*.

3.4. Rodô e Viagem ao centro da terra: lugar próprio

3.4.1. Lugar geográfico e lugar político

Rodô. Escrita por Koellreutter especialmente para a inauguração do Teatro José de Alencar, 1991 em Fortaleza. Segundo o próprio compositor

Escrevi então uma música para os instrumentos e os ruídos utilizados durante a reforma do teatro, ou seja: corupios, furadeiras, serradeiras, talhadeiras e lixadeiras (elétricas e simples), aparelhos de marcenaria, martelos, etc. Os executantes (em torno de 95) foram os próprios operários, misturados a um grupo de alunos meus.

A palavra *rôdô*, em japonês, significa *trabalho*. Os instrumentos são as próprias ferramentas de trabalho: serras, furadeiras, lixadeiras, martelos etc. e o palco o *canteiro de obras*. Os operários são regidos segundo uma partitura desenvolvida em módulos, ou seja, cada indicação dispara e combina módulos sonoros dos grupos e participantes.

[...] A primeira parte partiu da ideia da monotonia tediosa, socialmente triste do trabalho dos operários. A segunda evoca o caos e a poluição sonora das cidades, interrompida pela polícia (a ordem vigente). A terceira representa a transcendência de tudo isso, pela ordem da arte — no caso, a polifonia dos martelos. (KOELLREUTTER 1991)

Na primeira parte vai se dando uma lenta mistura de timbres, através da execução coordenada de grupos, segundo uma estrutura modular. Cada grupo entra e sai, combinando-se entre si. Na segunda parte, intitulada “Caos”, além dos instrumentos entram ferramentas mecânicas, como betoneiras, gritos de operários tirados de seu trabalho cotidiano e motos de batedores da polícia no auge do *caos*. A última parte é a “Sinfonia dos Martelos”, batidas cuja estrutura contrapontística é baseada na série de Fibonacce, do matemático Leonardo de Piza (1170-1240), onde o consequente é a soma dos dois antecedentes: 1, 1, 2, 3, 4, 8, 13, 21... (AMADIO 1999, 105s)

No final os operários músicos, que participaram da execução, recitam versos de Rossini Camargo Guarnieri (adaptados por Koellreutter), dando um tom político e novamente, recorrente em sua vida, uma referência ao marxismo na escolha do tema *trabalho* e na centralidade autoral dos *operários* que eram verdadeiramente trabalhadores da construção civil.

"Nós trazemos em nossas veias
O sangue de todas as raças,
Nós trazemos no coração
A angustia de todos os povos.
Nós somos a voz do grande rio
Do desespero humano,
Somos a grande voz anônima
Dos oprimidos
Que não sabem
Ou não podem falar ... " (Transcrito por AMADIO 1999, 106)

Segundo Bezerra (BEZERRA et al. 2012, 31) teatro foi reinaugurado com uma extensa pauta, que começara logo pela manhã, no dia 26 de janeiro de 1991. Um dos destaques foi Amir Haddad, mestre do teatro de rua, “que começou em cortejo na Praça do Ferreira, indo para a Praça José de Alencar para finalmente invadir as dependências do teatro já no final da tarde”. Outro destaque foi Koellreutter:

Algo curioso sobre a inauguração. A programação foi intensa durante todo o dia. Aqui, no entanto, gostaríamos de salientar um desses momentos, ocorrido logo no começo da manhã desse dia: a execução do Concerto ruidístico. [...] Uma peça musical composta e regida pelo

cultuado e respeitadíssimo compositor, musicólogo, maestro e professor Hans-Joachim Koellreutter. Os instrumentos tocados pelos operários da obra, no caso, os músicos, eram marteteles pneumáticos, serras, betoneiras, martelos percutidos em talhadeira, furadeiras elétricas etc. O maestro-compositor regeu esse inusitado conjunto usando cartões numerados correspondentes, cada número, a um grupo de instrumentos-ferramentas. (Depoimento do engenheiro Argos Mesquita, membro da equipe técnica responsável pela reforma, em 17 abr. 2009. In: BEZERRA et al. 2012, 31–32)

Percebe-se algumas questões importantes: primeiramente fica claro para o engenheiro da obra, que deu o depoimento, a forma da música, enquanto performance e execução: “usando cartões numerados correspondentes...”.

O nome “instrumentos-ferramentas” também nos indica que a referência deixou de ser a ferramenta da obra, e esta transmutou de valor e passou a referenciar um *instrumento da obra*. Também a situação do *operário* está transmutada: como participante, faz parte ativa da autoria e desempenha sua parte não de forma alienada (como na linha de produção), mas sim *conhecendo as regras* da obra como um todo, a sua *forma*. Além disso a metáfora entre *instrumento* e *ferramenta* induz a uma interpretação metafórica também do trabalho humano, tanto em seu sentido na participação dentro de um modo de vida, onde por fim “apropria-se do discurso”, como metáfora da liberdade — por isso mesmo a partitura é baseada em diagramas que contam com a aleatoriedade de eventos — e quanto ao sentido de *autoria* metaforicamente apropria-se dos bens de produção para realizar uma obra criativa: que seja expressão do seu caráter. Tudo isso oferece uma riqueza polissêmica que, através da performatividade, de fato percorrem o que Danto chama de *transfiguração*.

Faz parte da estrutura de uma transfiguração metafórica que o objeto da metáfora mantenha sua identidade o tempo todo e seja reconhecido como tal. Trata-se, portanto, mais de uma transfiguração do que de uma transformação. (DANTO 2005, 248)

As ferramentas não estão se *transformando* em instrumentos, pois continuam sendo o que são, estão *transfigurando*, isto é, assumindo o papel de algo, portando seus atributos, mas não virando aquilo. E a estética de Rôdô conta com o fato de que as pessoas reconheçam as ferramentas e nelas vejam os instrumentos, e não que se encantem por algum artifício de trucagem.

Com relação à própria arte, os instrumentos ferramenta, não tem por fim senão essa transfiguração, deixando de ter por petição a subversão ou a crítica da *arte* ou dos *instrumentos*:

Sua reivindicação parece ser ao mesmo tempo revolucionária e risível: ela não deseja subverter a sociedade das obras de arte, mas ser admitida nela, ocupando o mesmo lugar dos objetos sublimes. (DANTO 2005, 297)

Danto admite que, num primeiro momento, o mundo da arte ficará aviltado, ao admitir essa pretensão. “Parece fora de questão que um objeto tão baixo, um lúmpen, seja enaltecido mediante essa admissão”. Mas logo nos damos conta de que confundimos *a obra de arte* — os instrumentos — com sua “correspondente vulgar no mundo” — as ferramentas. Mas a obra justifica sua pretensão ao status de arte, justamente ao propor tão ousada metáfora: a ferramenta como instrumento.

Ao fim e ao cabo essa transfiguração de um objeto banal não transforma coisa alguma no mundo da arte. Ela simplesmente traz à luz da consciência as estruturas da arte, o que sem dúvida pressupõe que tenha havido um certo desenvolvimento histórico para que a metáfora fosse possível. Uma vez possível, algo como a Brillo Box já era a um só tempo inevitável e vão. Inevitável porque o gesto tinha de ser feito, fosse com esse objeto ou com algum outro. E vão porque, uma vez feito o gesto, não havia mais razão alguma de fazê-lo. (DANTO 2005, 298)

Mas, imaginemos agora que por *lugar comum* se oponha *lugar próprio*. E que se afirme que outra metáfora ocorre nesse nível. Ocorre que a peça foi apresentada *no canteiro de obras*, aonde os *instrumentos-ferramenta* existiam em seu *lugar comum*, em seu, digamos assim, habitat natural. Neste caso acaba transfigurando também o seu *lugar comum* e passa a assumir um *lugar próprio*, isto é, um *topos* na própria construção de sentido. E *canteiro de obras* agora, em seu lugar próprio transfigurado, tenha um sentido muito próximo ao que lhe deu Vovelle, quando se refere ao “eco” que fez e faz até hoje a “revolução francesa”, um imenso “canteiro de obras” (VOVELLE 1989, 25). Vovelle foi um dos historiadores que, nas primeiras décadas do século XX, editando a revista francesa *Annales*, propôs uma mudança drástica na estrutura do pensamento tópico marxista — baseado em *infra* e *superestruturas*, onde a segunda é determinada dinamicamente pela primeira. Tal mudança ficou conhecida como “do porão ao sótão”, pois seu modelo, para o conhecimento de uma sociedade, ao invés de partir da infraestrutura econômica — o porão — começa estudando a sociedade pela sua cultura e organização social — o sótão (VOVELLE 2004, 296)

Segundo o historiador, um canteiro, em primeiro lugar, apenas existe enquanto se *constrói algo* que, depois de pronto, desativa seu canteiro”. Por outro lado, ele se refere a algo que *opera* que se *constrói*: conjunto de instrumentos, conhecimentos e trabalho. E o próprio canteiro, que já atestou seu lado efêmero — é desativado quando termina o que está construindo — mas que também mostra que *está em plena atividade*. (VOVELLE 1989, 25s)

Mas, que tipo de *unidade* podemos reivindicar que nos permita falar em expressão de um canteiro de obras se a própria obra senão seu próprio processo? Sua forma de trabalho, seu material, sua mão de obra, ou o paradigma de um projeto final são os elementos de sua unidade, e decorrem quando o lugar comum, com sua unidade de produção fragmentada, exploratória,

desorganizadora de classe, que é o *canteiro de obras* da reforma do Theatro, se *transfigura no canteiro de obras do Rôdô, o canteiro de obras do próprio trabalho*. O lugar próprio do canteiro de obras *da obra* é a figuração de si como técnica, conhecimento e subjetivação colaborativa ou desfragmentada das *regras do jogo estético*.

Mas estamos falando em *transfiguração do lugar*, tomemos agora lugar no seu sentido estrito: o canteiro de obras que se torna *o canteiro de obras da obra*. Evidentemente existe, na própria base do que se chamou de transfiguração, uma *razão de significação* entre o lugar o sentido da obra. Ambos são indissociáveis: onde a obra ocorre é parte da própria obra e vice-versa, só pode ser parte da obra se *concorrer*, ocorrer junto com ela. Vale dizer, a obra tem um componente de sentido que se aproxima do que será um dos paradigmas da *arte contemporânea* até as primeiras décadas do século XXI: o *site específico*.

Mas além disso, também mudava o paradigma que reivindicava estruturalista, e a obra carrega-se de um máximo de subjetividade e o sujeito da obra, *os operários*, voltam a figurar como componentes necessários de autoria. No entanto, ao invés disso significar um *passo atrás*, em direção ao gênio ou autor romântico, que pairava senhor absoluto sobre a obra, também aqui Koellreutter revela aspectos de uma contemporaneidade que estava apenas engatinhando, mas já mostrava ali suas marcas: a autoria colaborativa.

3.4.2. Viagem ao Centro da Terra

Nessa mesma época, Otávio Donasci, que já trabalhara com Koellreutter em Nova-mente onde, como vimos, concebeu suas vídeocriatura, desenvolve um trabalho simultâneo, mas totalmente independente, mas que também planta definitivamente esse conceito aqui apresentado de *transfiguração do lugar comum* como um tipo de sentido que se chama de *site específico*.

Donasci monta *Viagem ao Centro da Terra* em um *canteiro de obras* que foi desativado e que se encontra paralisado. Trata-se do que hoje é o túnel *Jânio Quadros*, cujo ousadia era ser um túnel que passava por baixo do Rio Pinheiros. Hoje ligando a Av. Juscelino Kubitschek ao outro lado da Marginal Pinheiros.

Figura 9: Viagem ao Centro da Terra, peça montada em túnel abandonado

Fonte: Otávio Donasci, acervo pessoal.

Acontece que a obra era objeto de muita discussão, que passava por superfaturamento, e isso se torna o eixo da discussão política na disputa pela prefeitura, com os candidatos se colocando contra ou a favor. *Luíza Erundina* ganha a eleição pelo Partido dos Trabalhadores (PT) e paralisa as obras em 1990, originalmente começadas pelo que deu nome ao túnel, Jânio Quadro. Tal paralisação para além de um ato administrativo, ganhou uma conotação ideológica e um símbolo de rompimento com o antigo prefeito e a imprensa produziu algumas matérias sobre o impasse. O túnel sido depois terminado e inaugurado pelo rival e sucessor, *Paulo Maluf*, em 1994!

A montagem de Donasci começa na estratégia política para conseguir autorização para utilizar uma obra embargada, que ainda oferecia riscos devido à precariedade, como cenário de sua peça. Para além da caracterização arquitetônica ou do espaço físico, essas obras estabelecem um outro patamar na questão do *lugar* onde ocorrem: a dimensão da *polis*, um lugar onde o discurso por definição é *político*.

A localização da obra, nestes dois casos, em Rôdô e em Viagem ao Centro da Terra, além de esteticamente estar muito bem resolvida como forma, quando ocorre no *espaço de construção do Teatro que será inaugurado* (Rôdô) — como cenário onde os operários serão os artistas —; ou quando percorre *o espaço de um túnel abandonado sob o Rio Pinheiros* — como cenário de uma

Viagem do Centro da Terra — assumem também seu *lugar próprio na ágora*, na política e nos debates da cidade, ao mobilizar o escombro como símbolo de um projeto político e conseguir costurar um amplo leque de negociações para viabilizar a aprovação e uso, uma batalha política e judicial. Torna-se um manifesto!

Neste sentido, relaciona-se duplamente com o espaço: (i) o espaço físico reapropriado do túnel; (ii) o espaço político da cidade em seu entorno, evocando a obra como argumento político.

De forma que ao transmutarem o *lugar comum* e constituírem um valor específico como lugar (site específico) trouxeram para primeiro plano as relações entre a estética, a ética e a retórica, de modo que a obra ao mesmo tempo ocorre e ocorre como metadiscorso retórico de si mesma, como pregação simbólica que se tornou: seus signos transmutaram-se em tópicos de uma arena ideológica.

As estéticas ampliam os horizontes iniciais da criação artística estabelecendo um campo cuja característica é a expansão discursiva e a aproximação entre a estética e a retórica. A obra, utilizando-se do ser lugar próprio e de seu campo expandido de discurso, volta seu sentido para a convocação do outro para uma causa:

— Psiu, ei você!

Num mesmo movimento em que reforça o sentido da expressão da subjetividade, convidando à colaboração, coletividade e compartilhamento da humanidade como compartilhamento de um modo de vida, que pressupõe arte, beleza, sentido e prazer como reafirmação de sua própria condição humana e retorna subjetiva:

— Sou, creio que.... Tenho certeza!

4. Considerações finais

A trajetória de Koellreutter contempla sua criação artística, sua pedagogia e sua filosofia, eixos concorrentes na formulação de uma *estética* que ele mesmo definiu como *relativista, do impreciso e paradoxal*, com isso querendo dizer sem regras fixas ou cânones, que priorize o acaso e a improvisação e que contemple os opostos não contraditórios.

Desenvolve essa *estética* através da íntima ligação entre pesquisa e criação ou entre a teoria e a prática artísticas, retroalimentando-se e sendo compartilhadas instantaneamente em seus cursos e grupos de discípulos. Atividades que exerceu até o limite de suas forças.

Tal *estética* foi se constituindo como um processo que busca sempre se *atualizar* sob a forma de alguma teoria que possa estabelecer algum juízo estético e criativo do que Koellreutter chamava de “*arte do nosso tempo*”.

Arauto dos “novos tempos” trazia sempre as novidades e tecnologias para o Brasil, mas utilizava as técnicas de modo heterodoxo e não canônico, criando um conceito que se pode chamar de *nosso-novo*, que é a apropriação das novidades de acordo com os interesses nacionais e locais. Além disso, justamente por sempre considerar o advento do novo como rompendo com novos parâmetros, também trabalha com o conceito de *primitivismo*. Não um primitivismo como foi o das vanguardas europeias, mas um *primitivismo ontológico*, onde primitiva são as condições de produção artística no terceiro mundo, isolado e sem recurso e primitivos são os artistas, lançando-se na contemporaneidade a partir de sua própria condição.

Esteve presente em boa parte dos debates que foram travados na história da arte brasileira em seu caminho da *modernidade* para a *contemporaneidade* do final do século XX, destacando-se pela facilidade com que transitava entre as disciplinas e linguagens, pela sua sólida visão de mundo, que pôde ancorar sua *estética* na atualidade brasileira e pela capacidade que sempre teve de ser o *arauto de novidades*, uma espécie de “*marco polo*” das artes, tendo uma incrível mobilidade. Para alguém que havia se refugiado do nazismo as distâncias pareciam ser mais curtas.

Além disso, sempre encarou a prática artística, criativa, pedagógica ou de pesquisa, como uma profissão, e sempre cobrou por suas aulas e esteve financiado, por grandes investidores, através de prêmios ou contratação como professor: Instituto Rockefeller, Ford, Goethe. Malgrado esse financiamento, dizia-se teoricamente tributário de Marx, a quem considerava com um divisor ou marco histórico do qual não se poderia abdicar, isto é, não teríamos como fazer ciência séria, ou *estética*, sem levar em consideração algumas teorias levantadas por Marx. Não exatamente suas convicções, mas sem *método*, materialista e histórico. No Brasil sempre teve uma relação ora mais

ora menos conflituosa com os comunistas, mas sempre esteve no que chamava de *campo democrático* ou *campo progressista*.

Koellreutter enfrentou o comunismo brasileiro pelo sectarismo estético que procedia de sua opção pelo nacionalismo e pelo que considerava como uma crescente *prática autoritária*. Se o Stalinismo foi de certa forma tolerado durante a resistência ao nazismo, depois da II Guerra alguns aliados tradicionais começaram a considerar a crítica às posições do Comintern, o órgão máximo dos partidos.

No entanto, são os fundamentos de seu cosmopolitismo, internacionalismo e abrangência histórica que levou para a fundação da Universidade da Bahia, encontrando sintonia com Lina Bo Bardi nessa abordagem.

Nessa trajetória percebe-se a marca do que fora seu enfrentamento e simultaneamente sua contribuição para a construção de um programa de contemporaneidade, onde a universalidade, a tecnologia da informação, a cibernética abriam um horizonte de estranhamento diante das produções nacionais que enfatizavam o conteúdo e criticavam as formas racionalistas ou formalistas, em prol de uma cultura reconhecida como nacional.

COSMOPOLITISMO E INTERNACIONALISMO. De fato, parece que o cosmopolitismo do qual sempre fora acusado é adequado para caracterizar seu papel, no entanto, a carga valorativa que o termo trouxera desde os nacionalistas, qual seja, a qualificação de “*decadência da estética burguesa*” acabou perdendo o sentido em uma contemporaneidade onde a legalidade permitia o discurso sem metáforas e sem o medo da revelação da autoria, ao mesmo tempo em que podia expressar a crítica política no final da década de 1980, quando Koellreutter lança suas mais polêmicas composições, trazendo para primeiro plano algumas concepções e estéticas que antecipam questões chaves na afirmação da contemporaneidade das artes: o *campo expandido* de sentidos e técnicas e o valor do *site específico* na materialidade de sentido e axiologia da obra de arte. Além de recursos de *autoria colaborativa* e utilização de *multi médios* e interação e linguagens. Sua obra restabelece o autor como sujeito central da arte, cujo valor está vinculado a uma função, dentro da rede de relações que tecem a forma de vida que compartilhamos. Mas não apenas: vinculado também à performance da obra, um valor performativo, onde os valores estéticos mais tradicionais encontram-se ali presentes, na música, no texto e na cena, mas encontram-se transmutados em uma axiologia de um tipo diferente de razões. O acaso, a indeterminação e a concepção da composição como projeto e a obra como processo dão um novo

significado ao *subjetivismo*, de modo que o sujeito da obra de fato é coletivo e sua expressão um processo em relação a uma rede de sentidos, significados e técnicas.

Mas, antes da questão musical ou tecnológica, o seu grito internacionalista parece extremamente atual e *contemporâneo* em um mundo que convive com o deslocamento forçado de grande parte de sua população e onde são construídos muros e cercas físicas, culturais, morais e espirituais. Isso estabelece um grito subjetivo, em um mundo cercado de regras e regulamentos, assim como de modelos fixos. Mas é um grito subjetivo muito diferente, onde as pessoas podem, através de ações *criativas em colaboração* povoar um mundo contemporâneo cujas redes de conhecimento se tornaram realidade, sem que Koellreutter pudesse ver a plenitude, para o bem e para o mal, disso.

Novamente Koellreutter recusaria o “passo atrás”. A primeira vez que recusou o passo atrás enfrentara o realismo socialista, e não arredou pé da dodecafonia e da crítica ao folclorismo e lutou por seu estilo pessoal e original. Na segunda negou-se ao passo atrás figurativista consubstanciada nos valores da transvanguarda e no *holismo*. Recusa a volta ao figurativismo e, mesmo com suas raízes estruturalistas que nunca abandonou, recusa-se também ao abstracionismo. Da mesma forma que coloca a luta social também como papel das artes, mas não como discurso panfletário, mas como integração *sincrônica de seus processos de criação*.

CAMPO EXPANDIDO E SITE ESCÍFICO. Novamente expressando a dupla *nosso-novo* e *primitivismo*, Koellreutter a seu modo inaugura alguns pontos que se tornarão centrais na configuração da arte contemporânea. A sua recusa em segmentar o conhecimento ou a partição entre *intuição* e *razão* dão um sentido muito peculiar ao campo expandido, pois para além das linguagem, torna uma experiência sinestésica. Mas do ponto criativo, onde ao compartilhar a autoria, não é apenas a sensibilidade que é transposta, mas também a *subjetividade compartilhada*. O medo e a satisfação do novo, ao ser compartilhado como autoria em rede, possibilita que se abra um tipo de arte preocupada em fortalecer expressões locais ou identitárias que, subjugadas ou pela distância, ou pelo preconceito ou por preceitos morais ou legais, encontram-se dessubjetivadas. Dessa forma, a autoria colaborativa permite a subjetivação, mas de forma inusitada: sem subjetivismo. Segundo sua própria definição de *onijetivo*, a subjetividade compartilhada consegue se aprovar de um ideal estético ou científico na medida em que pode *expressar-se subjetivamente*, mas através de uma subjetividade objetivada na semelhança de família que permite que o coletivo conquista a identidade. Dessa forma, ao constituir-se subjetivamente, já o

fazem dentro de uma visão de mundo objetiva, voltada para o outro, para alteridade e para a comunicação.

ESTÉTICA E ÉTICA. Aposta na aleatoriedade e no acaso, como *encontro fortuito* ou como *materialismo* aleatório, onde mesmo que as trajetórias estejam estabelecidas, os encontros serão sempre casuais, efêmeros e aleatórios, dando à forma a característica de *fenômeno sobredeterminado*. Apresenta um sistema teórico e de notação musical gráfico, que possibilita tanto a aleatoriedade em certo grau quanto a ordem, através da estrutura semântica da própria imagem, o gestaltismo, expresso em desenhos e diagramas que podem representar movimentos e organizações sonoras ou podem mesmo expressar movimentos da gênese *dos próprios signos e ícones*. A partir da *dimensão espacial* pode-se extrapolar a construção do sentido para uma *dimensão semântica* capaz de portar o discurso, mas ao mesmo tempo percebê-lo, avalia-lo e apreciá-lo ativamente, a partir de uma construção ativa de sentido.

A obra constitui-se a partir das limitações dos sentidos humanos, que requerem ordem para entender e construir determinados significados. Também nas limitações técnicas das linguagens ou suportes e, em última instância, limitadas a um universo comum de entendimento, um modo de vida que seja suporte de humanidade. Por outro lado, a estética pode fazer-se ideia do ilimitado e transcender-se para o ilimitado. Pode revelar o que está aparente, mas pode também mostrar aspectos do que está oculto ou ocultado e pode ser trazido à significação e ter sentido a partir dos jogos de linguagem que lhe dão suporte.

Por função privilegiada da arte, ele via justamente a transposição do dualismo que cinde o homem em razão e intuição, como se fôramos seres limitados por uma espécie de esquizofrenia semântica constitutiva que nos impedisse de nos dizermos — e ao outro — de forma integral e universal. Em sua postulação da estética relativista coloca a questão do valor estético e do valor artístico diretamente proporcional ao grau de interação humana que pode fortalecer e propiciar, à sua potência como alavanca de consciência de si e do outro e como educação sensível para um novo mundo que, considerava ele, se anunciava.

Podemos constatar na realidade um mundo cada vez mais sombrio, mais caracterizado pelo egoísmo e pela discriminação... Mas talvez seja esse mesmo o papel que o professor Koellreutter tanto plantou de semente em todo o seu trabalho como uma dádiva guardada no fundo da alma: essa esperança transformadora que, sem a mínima pretensão de ser demonstrada, tem a ousadia de, em cada nota, cada som e cada ruído que se produz e que reivindica ser chamada de música, reafirmar a humanidade como valor universal e inalienável, por isso mesmo inefável e indefinível.

5. Referências

- ADORNO, Theodor, e Max HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Traduzido por Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1986.
- ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores), 1980.
- . "Sobre a música popular". In: *Grandes cientistas sociais*, organizado por Gabriel Cohn (org.), 115–46. São Paulo: Ática, 1986.
- . *Teoria estética*. Lisboa: Ed. 70, 1993.
- . *Dialética negativa*. Traduzido por Marco Antonio Casanova; revisão técnica Eduardo soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.
- . *Berg: o mestre da transição mínima*. 1. ed. Série Adorno. São Paulo, SP: Ed. UNESP, 2010.
- . *Introdução à Sociologia da Música. Doze preleções teóricas*. Traduzido por Fernando R de Moraes Barros. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- ADRIANO, Carlos, e Bernardo VOROBOW. "A revolução de Koellreutter". *Folha de São Paulo - Caderno MAIS*, novembro 7, 1999.
<http://pages.udesc.br/~c2atcp/A%20revolucao%20de%20Koellreutter.pdf>.
- ALTHUSSER, Louis. "La única tradición materialista". Traduzido por Juan Pedro García del Campo. *Youkali - Revista crítica de Las Artes e El Pensamiento*, dezembro, 2007. Madri.
<http://www.youkali.net/youkali4d%20Althusser%20launicatradicionmaterialista.pdf>.
- AMADIO, Ligia. "Koellreutter: um caminho rumo à estética relativista do impreciso e paradoxal". Mestrado, Campinas: Instituto de Artes. UNICAMP, 1999.
- ANDRADE, Mário de. *Obras Completas*. Vol. 6. São Paulo: Martins Fontes, 1962.
- . *Sejamos todos musicais: as crônicas da segunda fase da Revista do Brasil*. São Paulo: Editora Alameda, 2013.
- Archer, Michael, Alexandre Krug, e Valter Lellis Siqueira. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AVILA, Danilo Pinheiro de. "Hans Joachim Koellreutter: uma experiência de vanguarda nos trópicos? (1938-1951)". Mestrado - Programa de Pós-Graduação em História, Franca: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, UNESP/Franca, 2016.
https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/144519/avila_dp_me_fran_sub.pdf?sequence=6.
- BAUDELAIRE, Charles. *Journaux intimes*. Organizado por Jacques Crépet e Georges Blin. Mercure de France, 1938.

- BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor". In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*, 3º ed, 1:257. Obras Escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. <http://www2.eca.usp.br/Ciencias.Linguagem/L3BenjaminAutor.pdf>.
- BEZERRA, Ricardo Figueiredo, Fernanda Cláudia Lacerda ROCHA, Ana Rita Sá CARNEIRO, e Anastácio de OLIVEIRA. *Bule Marx e o Teatro José de Alencar*. Prêmio Literário para Autor Cearense "Otacílio de Azevedo". Fortaleza: UNIFOR, Laboratório de Estudos em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará (UFC), 2012. https://issuu.com/nortonfalcao/docs/livro_de_bule_marx_07-07-2009.
- BIGNOTTO, Newton. "O círculo e a linha". In: , traduzido por Novaes ADALTO. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 2006.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRITO, Teca Alencar de. *Kollreutter educador: O humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Peirópolis, 2011.
- CALINESCU, Matei. *As 5 faces da modernidade*. Traduzido por Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea - uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. [Contemporary Art, an introduction].
- CAZNÓK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. UNESP, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. Ática, 1995.
- DANTO, Arthur C. *O mundo como armazém: Fluxus e Filosofia*. 1. Brasília e Rio de Janeiro: CCBB, 2002.
- . *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- . "Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea". *ARS (São Paulo)* 6 (12), p. 15–28, 2008.
- . "Sopa pop". *Página 12*, outubro 25, seq. Radar, 2009. https://www.scribd.com/document_downloads/direct/61399533?extension=pdf&ft=1432061366<=1432064976&user_id=28458165&uahk=97y9oE4p4kYap1CzM4p7iGGPHVs.
- Del Pozzo, Maria Helena Maillet. "Da forma aberta a indeterminação: processos da utilização do acaso na musica brasileira para piano", 2007.
- DESCARTES, René. *Discurso do método in Obras incompletas. Coleção Os Pensadores*. Traduzido por Tradução de J Guinsburg e Bento Prado Júnior In. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- . *Discurso do método*. Traduzido por J Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

- DUNKER, Christian Ingo Lenz. "Notas sobre a importância de uma teoria do valor no pensamento social lacaniano". *A PESTE: Revista de Psicanálise e Sociedade e Filosofia*. 1 (1), 2009. <http://revistas.pucsp.br/index.php/a peste/article/viewFile/2698/1741>.
- Eagleton, Terry, Ramón Del Castillo, Germán Cano, e Jorge Cano. *La estética como ideología*, 2006. doi:10.1017/CBO9781107415324.004.
- Fabbrini, Ricardo Nascimento. "Estética e transgressão: da arte radical à arte radicante". *Aesthetics and Transgression: From Radical art to Art Radicant*. *Arteologie*, nº 8, 2016.
- FERREIRA JR, Antonio Herci. "Pró ao contra: operação aporética do valor - para uma interpretação de argumentos de Pascal e Hume". In: *Jornadas Vico*. São Paulo: Grupo de Estudos Espinosanos - Depto de Filosofia - FFLCH-USP, 2008. <http://pt.scribd.com/doc/64072805/Fetichismo-e-Melancolia>.
- . "A música não pode ser erudita: soneto concreto sobre composição planimétrica. Montagem de fragmentos de H. J. Koellreutter & Adoniram Barbosa". *Anais do SEFiM-Interdisciplinar de Música, Filosofia e Educação*. Porto Alegre 1 (1), 2015.
- . "Lugar próprio e campo expandido: os jogos de linguagem de Donasci e Koellreutter". In: *Projetos, diagramas e performances: videocriaturas e expedições multimídia de Otávio Donasci*, organizado por Otávio DONASCI e Artur MATUCK, 13–33. Meta-autoria: teoria, história e práxis. São Paulo: COLABOR, PGEHA, ECA, 2017.
- FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos")*, *Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Traduzido por Paulo César de Souza. Obras Completas, 14 [1917-1920]. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
- . *O eu e o id, "Autobiografia" e outros textos*. Vol. 16 [1923-1925]. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
- FSP, Folha de São Paulo. "Festival de Inverno. Campos de Jordão", julho 20, seq. Ilustrada, 1981.
- GALILEI, Galileu. *O ensaiador*. Traduzido por Helda Barraco. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- . *Ciência e fé*. Traduzido por Carlos Arthur R do Nascimento. São paulo: Nova Stella Editorial, 1988.
- . *Diálogo sobre os dois máximos sistemas do mundo ptolomaico e copernicano*. Traduzido por Pablo Rubén Mariconda. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.
- GÖDEL, Kurt. "Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme I". *Monatshefte für Mathematik und Physik*, nº 37, p. 349–60, 1931.
- . "On formally undecidable propositions of Principia Mathematica and related systems I". In: *Collected Works*, organizado por Solomon Feferman et al. Vol. I. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

- GOLDFARB, José Luiz, org. *Diálogos com Mario Schenberg*. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1985.
- . *Voar também é com os Homens: O Pensamento de Mário Schenberg*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. 2º ed. Vol. 57. Perspectivas do Homem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HUME, David. *Tratado da Natureza Humana*. Traduzido por trad Débora Danowski. São Paulo: UNESP - Imprensa Oficial, 2001. file:///C:/Users/Antonio Herci/Documents/Documenta/_hume_tratadoNaturezaHumana_LivroI.pdf.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Traduzido por Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- KAPROW, Allan. "O legado de Jackson Pollock". In: *Escritos de artistas anos 60/70*, organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim, 37–41. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- KLEE, Paul. *The Thinking eye. Paul Klee Notebooks*. Vol. 1. Paul Klee Notebooks. Londres: Lund Humphries, 1961.
https://monoskop.org/images/1/15/Paul_Klee_Notebooks_Vol_1_The_Thinking_Eye.pdf.
- . *La Pensée Créatrice. Écrits sur L'Art / 1. Textes recueillis et annotés par Jurg Spiller*. Paris: Dessais et Tolra, 1973.
- . *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Organizado por Günther Regel. Traduzido por Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- KLINE, Morris. *Mathematics, the loss of certainty*. New York: Oxford University Press, 1980.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. "O ensino da música num mundo modificado". In: *I Simpósio Internacional de Compositores*. São Bernardo do Campo, 1977.
- . *Ácronon*. Brasil, 1978. https://www.youtube.com/watch?v=dJ4_GQYVW1Q.
- . "Música Contemporânea". 12º Festival de Inverno de Campos de Jordão, 1981.
- . *Ácronon*. Vinyl. Teatro Nacional de Brasília: Tacape, 1983.
- . *À procura de um mundo sem "vis-à-vis". Reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental*. Traduzido por Saloméa Gandelman. São Paulo: Editora Novas Metas, 1984.
https://www.scribd.com/document_downloads/direct/245966773?extension=pdf&ft=1422661664<=1422665274&user_id=28458165&uahk=dsgANmKXA9zK8LmxmbrfbmOpuQY.
- . *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Porto Alegre: Movimento, 1987.
https://www.scribd.com/document_downloads/direct/129510676?extension=doc&ft=1422661935<=1422665545&user_id=28458165&uahk=C2Cj/CrfB1n7tv80AknFMpXQCj0.

- . "Educação Musical no Terceiro Mundo". In: *Cadernos de estudo: Educação Musical, Nº 1*. Belo Horizonte: UFMG, 1990a.
- . *Terminologia para uma Nova Estética da Música*. Porto Alegre: Movimento, 1990b.
- . "Wu-li: um ensaio de música experimental". *Estudos Avançados* 4 (10), p. 203–208, 1990c.
- . "A nova imagem do mundo: Estética, Estruturalismo e Planimetria". *Revista Música* 2 (2), p. 85–90, 1991.
- . "A caminho da superação dos opostos". *Música Hoje - revista de Pesquisa Musical. NAPq e CPMC. UFMG. Belo Horizonte*, 1993.
- . "O espírito criador e o ensino pré-figurativo". *Cadernos de Estudo*, 53–59, 1997a.
- . "Por uma nova teoria da música, por um novo ensino da teoria musical". In: *Educação musical: Cadernos de Estudo*, por Carlos KATER, 45–52. nº 6. Belo Horizonte: Atravez/EMUFG/FEZ/Fapemig, 1997b.
- . "Sobre o valor e o desvalor da obra de arte". *Estudos Avançados* 13 (37), p. 251–260, 1999.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim, e Otávio DONASCI. *Nova-mente*. Campos de Jordão: Festival de Inverno, 1981. <https://youtu.be/oVHAooA3aWs>.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim, Alberto GINASTERA, e J. A. Almeida PRADO. "A contemporaneidade da Música Latino-Americana". In: *XII Festival de Inverno de Campos de Jordão*. Encontros de Inverno. Campos de Jordão: Estado de São Paulo; Prefeitura de Campos de Jordão, 1981. <https://youtu.be/MkLIxLDNO4>.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim, e Carlos KATER. *Cadernos de Estudo. Educação Musical*. 6. Belo Horizonte: Atravez/EM-UFG/FEA, 1997. <http://carloskater.com/wp-content/uploads/CEEM-Vol6.pdf>.
- LATORRE, Maria Consiglia Raphaela Carrozzo. "Sonoridades múltiplas: práticas criativas e interações poético-estéticas para uma educação sonoro-musical na contemporaneidade". Doutorado, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2014. http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/8054/1/2014_tese_mcrclatorre.pdf.
- LIGETI, György. *Ligeti: Volumina (Nicholas Papadimitriou, Sauer Organ, Orgelpark)*. Suécia, 1961. <https://www.youtube.com/watch?v=G7bdwarV6SQ>.
- MARQUES, António. "O problema das outras mentes e o ponto de vista do cepticismo moderado de Wittgenstein". In: *O cepticismo e Montaigne*, por Rui Bertrand ROMÃO. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2003. http://pt.scribd.com/document_downloads/direct/87832172?extension=pdf&ft=1345425661<=1345429271&uahk=ib7OnWiDI3iD3a37X+yHDlf6XOs.
- MARTON, Scarlett. "A morte de Deus e a transvaloração dos valores". *Hipnós*. São Paulo, 1999.

- MARX, Karl. "Livro II". In: *O capital: Crítica da Economia Política*, traduzido por Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. Economistas. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1996. <http://www.google.com.br/search?q=fun%C3%A7%C3%A3o+e+objeto+l%C3%B3gica+moderna&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:pt-BR:official&client=firefox-a>.
- Mendonça, Daniel de. "Teorizando o agonismo: crítica a um modelo incompleto". *Sociedade e Estado* 25 (3), p. 479–97, 2010. doi:10.1590/S0102-69922010000300004.
- MOTTA, Nelson. *A primavera do dragão: a juventude de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2011.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1977.
- Nietzsche, Friedrich. "A gaia ciência [1881-1882]". In: *Obras incompletas*, organizado por Gerárd LEBRUN, traduzido por Rubens Rodrigues Torres Filho, 171–207. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- . *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Traduzido por Mario da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- PASCAL, Blaise. *Opúsculos*. Traduzido por Alberto Ferreira. Lisboa: Guimarães Editores, 1960.
- . *Pensamentos*. Traduzido por Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- Perl, Jed, e Rosalind Krauss. "The Critic's Sense & Sensibility". *The New York Review of Books*, julho 14, 2016. <http://www.nybooks.com/articles/2016/07/14/critics-sense-sensibility/>.
- PIGNATARI, Décio. *Informação, Linguagem, Comunicação*. São paulo: Perspectiva, 1969.
- PISMEL, Ana Paula. "Schenberg: em busca de um Novo Humanismo". Mestrado, São Paulo: Universidade de São Paulo - USP, 2013.
- Poggioli, Renato, Rosa Chacel, e Rodolfo Mata. *Teoría del arte de vanguardia*. 1. ed. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- POINCARÉ, Henri. *A ciência e a hipótese [1901]*. Brasília: Universidade de Brasília, 1985.
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. Pontos sobre o Brasil. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.
- SANTANA, Jussilene. "Martim Golçalves: uma escola de teatro contra a província". Doutorado, Salvador: Universidade Federal da Bahia - Artes Cênicas, 2011. <http://pct.capes.gov.br/teses/2012/28001010035P0/TES.PDF>.
- SCHENBERG, Mário. "Entrevista com Mario Schenberg". *Trans/Form/Ação*, 1980.
- . *Pensando a física*. São Paulo: Brasiliense, 1984. <https://pt.scribd.com/doc/56293599/mario-schemberg>.
- . *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1988.

- . *Arte e Ciência. Schenberg*. Organizado por Elza Maria AJZENBERG. Textos Críticos. São Paulo: Universidade de São Paulo; ECA; Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes, 2015.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Traduzido por Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2001.
- SGANZERLA, Rogério. *Informação H. J. Koellreutter*. Vídeo. Documentário, 2003.
http://www.youtube.com/watch?v=UsTmp_1hO0o.
- SILVA, Aila Regina da. "'Proibido tocar, Permitido dançar': Dança e mediação no museu de arte contemporânea". Mestrado, São Paulo: Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. USP, 2017.
- Silveira Junior, Walter Garcia da. "Clara Crocodilo" e "Nego Dito": dois perigosos marginais?". *Antíteses* 8 (15), p. 10, 2015. doi:10.5433/1984-3356.2015v8n15p10.
- SOUZA, Leandro Candido de. "Estética Noigandres: vanguardismo e antimimese no projeto concretista (1952-1964)". Doutorado, São Paulo: História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2013.
<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/12841/1/Leandro%20Candido%20de%20Souza.pdf>.
- TOURINHO, Irene. "Encontros com Koellreutter: sobre suas histórias e seus mundos". *Estudos Avançados* 13 (36), p. 209–223, 1999.
- Valle, Arthur. "O paralelo entre a pintura e a música no pensamento e na obra de Paul Klee". *Anais do II Colóquio de Psicologia da Arte, São Paulo: USP*, 2007.
<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c2a.pdf>.
- VEJA, Revista. "Os sobreviventes", junho 7, seq. Arte, 1972.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo, Brazil: Companhia das Letras, 1997.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. "O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações". *Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Arte. ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN*, 2014.
- VOVELLE, Michel. "A revolução Francesa e seu eco". *Estudos Avançados. São Paulo*, 1989.
- . *Ideologias e mentalidades*. Traduzido por Maria Julia Cottvasser. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- WARHOL, Andy. *Brillo box*. Caixas de papelão, 1964.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Traduzido por Luiz Henrique Lopes dos Santos. 2º ed. São Paulo: Edusp, 1993. Edição bilíngue.
- . *Investigações Filosóficas*. Organizado por Rev Trad: Emmanuel Carneiro Leão. Traduzido por Marcos G Montagnoli. Petrópolis: Vozes, 1996.