

Murilo Cavagnoli

O SONORO NA PARTILHA DO SENSÍVEL
E A POTÊNCIA POLÍTICA DA MÚSICA

Tese apresentada como requisito parcial
à obtenção de grau de Doutor em
Psicologia, Programa de Pós-
Graduação em Psicologia, Doutorado,
Centro de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Federal de
Santa Catarina.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Katia Maheirie.

Florianópolis
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor através do
Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

CAVAGNOLI, Murilo
O SONORO NA PARTILHA DO SENSÍVEL E A POTÊNCIA
POLÍTICA DA MÚSICA / Murilo CAVAGNOLI ; orientadora,
Katia MAHEIRIE, 2018.
230 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas,
Programa de Pós-Graduação em Psicologia,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

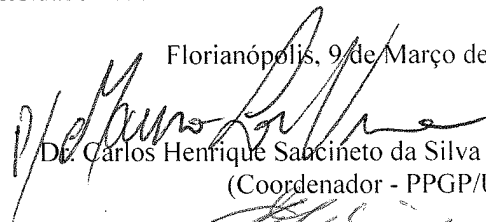
1. Psicologia. 2. Psicologia. 3. Subjetivação
política. 4. Música. 5. Partilha do Sensível. I.
MAHEIRIE, Katia. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Psicologia.
III. Título.

Murilo Cavagnoli

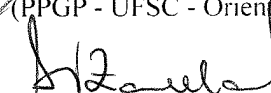
O sonoro na partilha do sensível e a potência política da música

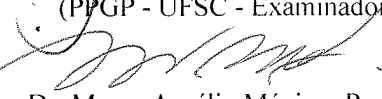
Tese aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

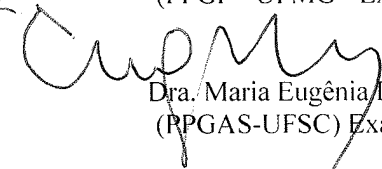
Florianópolis, 9 de Março de 2018.


Dr. Carlos Henrique Sabcineto da Silva Nunes
(Coordenador - PPGP/UFSC)


Dra. Kátia Maheirie
(PPGP - UFSC - Orientadora)


Dra. Andrea Vieira Zanella
(PPGP - UFSC - Examinadora)


Dr. Marco Aurélio Máximo Prado
(PPGP - UFMG - Examinador)


Dra. Maria Eugênia Dominguez
(PPGAS-UFSC) Examinadora)

Dra. Ana Lúcia Mandelli de Marsillac
(PPGP - UFSC - Suplente)

Dr. Frederico Viana Machado
(PPGCOL-UFRGS - Suplente)

À Sayonara Gabriela Jung,
Lede Saete Cavagnoli e
Katia Maheirie.

RESUMO

Esta tese propõe uma análise das potências da música à produção de processos de subjetivação política voltados a emancipação. Sua construção é embasada na metodologia da análise de cenas de dissenso, proposta por Rancière, integrada a uma leitura transversal e cartográfica que intersecciona contribuições do mesmo autor referentes à política, subjetivação política e emancipação, à discussões caras à etnomusicologia. Inicialmente, apresenta perspectiva que desdobra noções centrais ao pensamentos de Rancière sobre o processo político, discutindo os modos de partilha do sensível, o par polícia e política e as relações entre estética e política, expondo possíveis formas de constituição à processos de subjetivação política conectados a criação, circulação e recepção da música. A política da estética, referente aos dissensos promovidos pela experiência estética no regime estético das artes, é situada ao diálogo com questões etnomusicológicas, como as relações entre música e o plano extramusical no ordenamento sônico, a composição musical, seus desdobramentos em processos de desidentificação e a relevância da música na constituição de litígios políticos na partilha do sensível. Posteriormente, o escopo teórico oferecido é lançado ao encontro com cenas de dissenso. Três cenas, atravessadas pela criação musical e pela sua circulação no campo social, são apreendidas como plano concreto de experiências pelas quais a reflexão teórica pôde transitar, se ampliar e modificar. As cenas são situadas no interstício dos séculos XIX e XX, na América do Norte. O período foi considerado relevante pela profusão de práticas musicais emergentes e em convivência num mesmo contexto. O litígio político em torno dos estereótipos remanescentes da escravidão e a luta de compositores negros para romper com o lugar identitário a que estavam restritos ofereceu um rico campo político no qual a música tem lugar central. A primeira cena remete à exposição do dano inerente a condição do compositor negro, e se desenvolve em torno das posições de Anton Dvořák sobre as conexões entre a música de tradição negra norte americana e música erudita canônica. Duas outras cenas se dirigem ao trabalho do compositor Will Marion Cook e ao coletivo de artistas integrados à elaboração heterogenética de intersecções entre o nascente *jazz* e a música erudita, na configuração de uma “estética negra” musical, capaz de afastar-se dos estereótipos identitários que, ao associar a existência do negro à figura caricata do menestrel e das “*coon songs*”, negam a estes o lugar de compositor e criador. O trânsito por essas cenas permite demonstrar que a lógica policial da partilha do sensível, em suas

dimensões estéticas e simbólicas, se estende à constituição de um regime de sensorialidade consensual que atravessa a inteligibilidade da música. O trabalho de Will Marion Cook em *In Dahomey*, composição sujeita à análise musical e de seu contexto de produção, ofereceu a cena necessária à discussão das formas como o sonoro pode ser associado à constituição de sujeitos políticos. As expressões dissensuais que a música impulsionou emergiram como dobra música-vida, num trabalho de elaboração concomitante de sujeitos políticos e material sonoro. A potência política da música se conecta à expressão estética de uma identificação impossível, entre lugares. Em *In Dahomey*, a manutenção paradoxal da figura do menestrel e da “*coon song*” é que oferece ferramentas à desidentificação, à performance de uma demonstração do dano e de capacidades não contadas. O efeito estético resultante é produto da suspensão das relações consensuais entre razão e sensação, que nos encontros entre espectadores e obra impulsiona livre jogo e dispara acontecimentos nos quais o litígio sobre os lugares consensuais da partilha se faz possível. A conexão entre música e política se mostra amalgamada à relação entre criadores, música e espectadores, que emerge na experiência estética. A tese afirma a música como arte capaz de constituir dispositivos democráticos voltados a emancipação política, considerando a repartilha do sensível possível pela conexão do sonoro ao trabalho de desmontagem das identidades consensuais.

Palavras-chave: Subjetivação política; música; partilha do sensível.

ABSTRACT

This thesis proposes an analytical perspective of the music's potencies to the production of political subjectivation processes voted to emancipation. Its construction is based on the methodology of dissensus scenes, proposed by Rancière, and integrated to a transversal and cartographic reading that intersects contributions of the same author referring to politics, political subjectivation and emancipation, to discussions dear to ethnomusicology. First, it presents a theoretical perspective that unfolds central notions of Rancière's thoughts about the political process, discussing the ways of distributing the sensible, the police and politics and the relations between aesthetics and politics, aiming to expose the possible ways of constructing political subjectivation processes connected to creation, circulation and reception of music. The aesthetics of politics, referred to the dissensus promoted by the aesthetic experience on the aesthetic regimen of arts, is placed in dialogue with ethnomusicological situations, as the relations between music and extra musical in the sonic order, the musical composition and its unfoldings in misidentification processes and the relevancy of music on the constitution of political litigations in distributing the sensible. Posteriorly, the constituted theoretical field is launched towards dissensus scenes. Three scenes traversed by musical creation and its circulation on the social field, are apprehended as a concrete experience field by which the theoretical reflection can transit, amplify and modify itself. The scenes take place in the interstice between the XIX and XX centuries, in North America. The period was considered relevant due to the plethora of musical practices emerging and coexisting in the same context. The political litigation around the slavery's remaining stereotypes and the struggle of African American composers to break through their place of identity where they were restricted, offers a rich political field in which music has a central place. The first scene refers to the exposure of the inherent damage to the black composer's condition, and develops around Anton Dvořák's positions about the connections between the American traditional black music and classical canonical music. Two other scenes address the work of Will Marion Cook and the collective of artists embedded on the heterogenetic drafting of intersections between jazz and classical music, on the setting of a musical "black aesthetic", able to drive out its apprehension of the identity stereotypes that deny the composer and creative subject's place, by associating its existences to the figure of the minstrel and the "coon songs". Transit through these scenes allows demonstrating that the police logic of distributing the sensible, in its

symbolic and aesthetic dimensions, straddles to the constitution of a consensual sensoriality regimen that traverses the intelligibility of music. Will Marion Cook's 'in Dahomey', composition subjected to musical and production context assessment, offered the necessary scene to the discussion of ways on how the sound can be associated to the constitution of political subjects. The dissensual expressions that music boosted emerged as relation between music and life, in an concomitant elaboration effort to create political subjects and sonic material. The political potency of music connects to the aesthetic expression of a possible identification, between places. In 'In Dahomey', the paradoxal maintainability of the figure of the minstrel and the coon songs is the one that offers tools to misidentification, to the damage demonstration and untold capabilities performance. The aesthetic effect resultant is a product from the suspension of consensual relations between reason and sensation that boosts free game and starts happenings in which the litigations over the places of distribution make themselves possible, in the relation between creators, music and spectators. The thesis claims music as an art capable of producing democratic devices oriented to political emancipation, considering its necessary intersection on the effort to disassemble consensual identities.

Keywords: Political Subjectivation. Music; Distribution of the Sensible.

RÉSUMEN

La perspectiva de análisis que esta tesis propone, va desde las potencias de la música hasta la producción de procesos de subjetivación política con miras a la emancipación. La base metodológica de su construcción son los análisis de escenas de disenso propuestas por Rancière e integradas a una lectura transversal y cartográfica que intersecciona contribuciones del mismo autor referentes a la política a la subjetivación política y a la emancipación, discusiones estas, caras a la etnomusicología. Inicialmente, presenta una perspectiva teórica que desdobla nociones centrales de los pensamientos de Rancière sobre el proceso político, discutiendo los modos del reparto de lo sensible, de la policía y la política así como de las relaciones entre estética y política, con el fin de exponer las posibles formas de constitución de procesos de subjetivación política, conectados a la creación, circulación y recepción de la música. La política de la estética, referente a los disensos promovidos por la experiencia estética en el régimen estético de las artes, está situada en diálogo con cuestiones etnomusicológicas, como las relaciones entre música y extramusical en el ordenamiento sónico, la composición musical y sus desdoblamientos en procesos de desidentificación y la relevancia de la música en la constitución de litigios políticos en el reparto de lo sensible. Posteriormente, el plan teórico constituido es lanzado al encuentro con escenas de disenso. Tres escenas, atravesadas por la creación musical y por su circulación en el campo social, se convierten como un plan de experiencia concreta, por el cual la reflexión teórica puede transitar, ampliarse y modificarse. Las escenas se sitúan entre los siglos XIX y XX, en América del Norte. El período fue considerado relevante por la profusión de prácticas musicales emergentes y en convivencia en un mismo contexto. El litigio político en torno a los estereotipos remanentes de la esclavitud y la lucha de compositores negros por romper con el lugar identitario al que estaban restringidos, ofrece un rico campo político en el que la música adquiere lugar central. La primera escena remite a la exposición del daño inherente a la condición del compositor negro, y se desarrolla en torno de las posiciones del compositor Anton Dvořák, sobre las conexiones entre la música de tradición negra norteamericana y la música erudita canónica. Las otras dos escenas se dirigen al trabajo del compositor Will Marion Cook y al colectivo de artistas integrado a la elaboración heterogénea de intersecciones entre el jazz y la música erudita, en la configuración de una “estética negra” musical, capaz de alejar su aprehensión de los estereotipos identitarios que niegan el lugar de compositor y de sujeto creador, al asociar sus existencias a la figura

caricaturesca del menestrel y de las “coon songs”. El tránsito por esas escenas permite demostrar que la lógica policial del reparto de lo sensible, en sus dimensiones estéticas y simbólicas, se extiende a la constitución de un régimen de sensorialidad consensual que atraviesa la inteligibilidad de la música. El trabajo de Will Marion Cook en *In Dahomey*, composición sujeta a análisis musical y del contexto de producción, ofreció la escena necesaria para la discusión de las formas como el sonoro se puede asociar a la constitución de sujetos políticos. Las expresiones disensuales que la música impulsó, emergieron como una dobra música-vida, en un trabajo de elaboración concomitante de los sujetos políticos y el material sonoro. La potencia política de la música se conecta a la expresión estética de una identificación imposible, entre lugares. En *In Dahomey*, el mantenimiento paradójico de la figura del menestrel y la “coon song” es el que ofrece herramientas para una desidentificación, de la performance de una demostración del daño y de las capacidades no contadas. El efecto estético resultante es producto de la suspensión de las relaciones consensuadas entre razón y sensación, que impulsa libre juego y dispara acontecimientos en los cuales los litigios sobre los lugares del reparto, se hacen posibles, en la relación entre creadores, música y espectadores. La tesis afirma la música como el arte capaz de constituir dispositivos democráticos orientados a la emancipación política, considerando su necesaria intersección al trabajo de desmontaje de las identidades consensuales.

Keywords: Subjetivación Política; Música; Reparto de lo Sensible.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** – Divisão da fala em *Logos* e *Phoné* na *Arkhé* da partilha do sensível. Fonte: própria (2018). 45
- Figura 2** – Arranjo estético e simbólico da música em conexão à *arkhé* na comunidade estética. Fonte: própria (2018). 79
- Figura 3** – Cartaz de anúncio à uma apresentação da música “*all coons look alike to me*”, de Ernest Hogan, em 1900. Fonte: repositório da coleção digital da Biblioteca do Congresso Norte-americano. 182
- Figura 4** – Cartão postal de 1901 expondo a figura do negro a partir do estereótipo “coon”. Fonte: repositório da coleção digital da Biblioteca do Congresso Norte-americano. 183
- Figura 5** – Cartaz de divulgação de “*In Dahomey*”. Fonte: repositório da coleção digital da Biblioteca do Congresso Norte Americano. 199
- Figura 6** – Capa do fonograma da música “*Swing along*”. Fonte: repositório da coleção digital da Biblioteca do Congresso Norte Americano. 200

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	17
2 MÉTODO	25
2.1 Como compor o plano teórico e conceitual?	28
2.2 Composição e análise de cenas de dissenso	32
3 Logos, phoné e hierarquia: expressões sonoras das identidades na partilha do sensível.....	36
3.1 Polícia, política e desentendimento: litígios sobre a partilha do sensível consensual e a instauração de dispositivos democráticos ..	46
4 SUJEITOS E SENTIDOS ENTRE SOM E RUÍDO: o plano político do audível e a música na partilha.....	57
4.1 Som/ruído e música/não música: sujeitos, lugares, capacidades, identidades e o ordenamento do sonoro na comunidade estética	61
4.2 Música e desidentificação	81
5 O EXCEDENTE QUE SUSTENTA CENAS POLÍTICAS MUSICAIS: a aurora do século XX, o regime estético da artes e a comunidade sensível polêmica entre o clássico e o jazz	95
5.1 O erro de cálculo da partilha e o excesso impertinente da música negra	115
6 AS OPINIÕES RADICAIS DO DR. ANTON DVOŘÁK: captura de excessos, dissociação e a polícia dos títulos para compor	141
7 CENAS DE UMA MÚSICA POLÍTICA ENTRE LUGARES: os litígios sonoros provocados por Will Marion Cook	170
7.1 O dano da relação cópia/escravidão e a cena da Feira Mundial de Chicago	172
7.2 As potências políticas da composição: In Dahomey e “o dia da emancipação”	190

7.2.1	<i>O enredo e a performance cênica: removendo as marcas da máscara do menestrel</i>	192
7.2.2	<i>. Removendo as marcas da coon song: a composição e a experiência estética de “In Dahomey”</i>	201
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	212
9	REFERÊNCIAS	218

1 INTRODUÇÃO

A música tem presença nas mais diversas experiências que constituem comunidades humanas e vidas singulares. A etnomusicologia, já nos trabalhos clássicos de Merriam (1964) e Blacking (1974), nos oferece uma compreensão complexa das relações entre música e vida. Seus trabalhos demonstram que a percepção de uma dimensão particular do sonoro, extirpada da aleatoriedade do caos e situada sobre uma temporalidade própria, com forma, conteúdo e expressão apreendidas como música, é um universal. Contudo, a presença universal da música na história em nada tem a ver com qualquer possibilidade de se universalizarem os sentidos que nossas relações com ela produzem, nem a particularidade de suas funções e usos em sociedade. O ruído torna-se música de modo imanente e singular, em cada contexto, graças ao acabamento estético que nossas múltiplas formas de apropriação do sonoro, sempre situadas, oferecem.

Percebendo a intersecção concisa entre as formas de configuração de regularidades sonoras apreendidas como música e as condições históricas e contextuais inerentes a uma comunidade humana, Bastos (2014) define a música como “fato social total”. É a música arte que expressa semiologia própria quando estabilizam-se certos significados ao arranjo dos seus elementos constitutivos, diferenciados de forma particular do ruído e indissociáveis do silêncio, que também a compõe.

As relações por ela atravessadas possuem intensidades próprias e oferecem qualidades específicas às experiências das quais faz parte, incidindo sobre os sentidos que a realidade pode oferecer. Esta característica da relação entre sujeitos e música faz com que seja necessário compreendê-la para além de suas qualidades objetivamente sonoras, enquanto “sistema significante de relevância estratégica para a construção do real” (BASTOS; LAGROU, 1995, p. 2). Os sentidos da música emergem, portanto, no contato íntimo entre o sonoro propriamente dito e a condição histórica de quem a cria e executa, enlaçadas às teorias musicais dominantes que permitem sua apreensão e ao plano estético determinante à produção da percepção e juízo do ouvinte (recepção) (MOLINO, 1990).

A multiplicidade dos agenciamentos que desdobram sua existência a faz, como também ocorre com a arte disposta em suportes outros (artes plásticas, poesia, literatura, teatro, cinema), sujeita a variações, dependendo do regime de inteligibilidade da arte que se compartilha no senso comum de um tempo e lugar (RANCIÈRE, 1999). Na perspectiva de Rancière (1996a), há um arranjo estético e simbólico intrínseco a

realidade que compartilhamos, que oferece forma não apenas a música – como objeto da percepção – mas à própria percepção que se lança sobre ela. Em Rancière (1996a; 1999), encontro olhar dirigido aos modos de constituição do real e da subjetividade que considera a configuração de um *sensorium* comum, em uma comunidade estética, como determinante às possibilidades de pensar e sentir a relação consigo, com os outros e com as artes. Ou seja, numa comunidade humana situada, Rancière desvela a configuração da experiência de cada sujeito como idiossincrática ao arranjo estético e simbólico da própria realidade que nos circunscreve, formando um plano de experiência compartilhado, pulsante, sentido e pensado como comum por uma “comunidade estética” (RANCIÈRE, 2009a).

Por este caminho a estética é, na perspectiva de Rancière (2011c), transformada em categoria de análise irrestrita à arte. É a estética situada, de forma mais ampla, em torno da gênese e da transformação do que denomina por modos de partilha do sensível. Sua perspectiva remete a estética à *aesthesis*, enquanto regime próprio de configuração de uma experiência sensível compartilhada, que historicamente ganha consistência e dá contornos à inteligibilidades e sensorialidades conectadas a modos de subjetivação, implicadas na constituição de ordenamentos à comunidade, balizando o senso comum e concepções hegemônicas de sociedade e sujeito.

A partilha do sensível, noção central à seu pensamento, se refere ao sistema de evidências sensíveis que legitima o *sensorium* comum de uma comunidade. Este conceito é fundamental a esta tese, pois é através dele que ganham consistência as relações entre o par estética e política. Proponho um olhar que apreenda a música em relação aos modos de partilha do sensível possíveis em uma comunidade, visando as oportunidades que a arte da música oferece à reconfiguração política deste plano comum. Esta abordagem remete a partilha à configuração do plano estético comum que dá forma a percepção compartilhada, mas remete também a estabilização de certos sentidos ao comum de uma comunidade que, em detrimento de outros possíveis, acabam por circunscrevem o real (RANCIÈRE, 1996b). A delimitação dos sentidos e expressões da realidade, na partilha, opera não apenas na criação de um compartilhamento da experiência, mas também nas formas de divisão entre as vidas que nela habitam, a partir do momento em que se produzem consensos sobre diferenças de natureza entre uns e outros sujeitos, sobre suas funções, capacidades e qualidades, sobre os lugares que devem ocupar como governantes ou como governados.

A este movimento, de estabilização de um modo de partilha do sensível que nos desiguala, amparado pela manutenção de certos vetores estéticos e simbólicos tomados por naturais e percebidos por todos, Rancière (1996a) dá o nome de “polícia”. Já suas possíveis reconfigurações seriam possíveis graças a “política”, processo também emaranhado a partilha. A política, por sua vez, é catalisadora da desmontagem da lógica policial, em prol da emancipação atravessada a demonstração da igualdade perdida, rompida pelo hierarquia consensual. Polícia e política, como categorias particulares em suas funções no pensamento de Rancière, dizem respeito ao que, de forma mais ampla, caracteriza o “político”: processo ininterrupto de negociação, estabilização ou ruptura do arranjo entre sentidos e evidências sensíveis referentes as naturezas de cada vida e da materialidade que se dispõe na partilha do sensível.

A tensão entre política e política é o que permite modificações nos regimes de percepção compartilhados, mesmo que, para Rancière (2014b), a política seja rara e a polícia uma constante. A política é rara, pois sua existência depende da instauração de conflitos entre regimes de sensorialidade distintos presentes em uma mesma experiência, que impulsionem litígios frente às referências sensíveis consensualmente estabilizadas na partilha. A política é, portanto, invenção, inscrição no corpo social de uma experiência e de sujeitos outros àqueles já presentes, que força a constituição de pensamentos, ações e relações outras a partir de sua inclusão no universo comum já contado como realidade.

Se é intervenção sobre o visível, sobre o que se pode dizer e compreender e sobre o que se reconhece como comum no universo sensível compartilhado, tem a política uma inerente dimensão estética. Rancière (2011a) compreende-a como “estética da política”. É o trabalho de fabulação criadora do universo sensível que oferece possibilidades políticas de reconfiguração da partilha e de tratamento dos danos e desigualdades que a lógica policial produz e perpetua na experiência de alguns. Se há uma estética da política, que deve ser investida em favor da emancipação, Rancière (2011a) também reconhece uma potência política na arte, explorando o que compreende por “política da estética”. As transformações de uma comunidade podem se operar mediante revoluções na experiência sensível disparadas pelo trabalho ficcional da arte, quando seus produtos lançados ao mundo oferecem recortes do tempo, visibilidades a modos de ocupar os espaços, formas de relação e evidências de capacidades antes impensadas, heterogêneas às já dispostas no real consensual da partilha policial.

A atividade criadora, enquanto capacidade ficcional, pode servir à constituição de um arranjo material e simbólico situado como obra de arte que se dá a sentir a partir de uma experiência produzida em desconexão com as coordenadas corriqueiras da lógica policial. A arte pode sustentar conflitos entre regimes distintos de sensorialidade que coabitam um mesmo espaço e tempo, reconfigurando o próprio universo sensível no qual se definem objetos e sujeitos, produzindo assim desentendimentos sobre quem de fato são e o que de fato podem aqueles implicados neste plano comum litigioso, de dissenso.

A breve exposição inicial destas noções serve a situar uma perspectiva própria a esta tese sobre as relações entre estética e política. Na esteira do pensamento de Rancière, encontro condições para explorar a estética da política e para avançar em torno das possibilidades que as práticas criativas relacionadas a música oferecem à repartilha do sensível, à produção de litígios políticos que permitam demonstrar os danos próprios à lógica policial e gerar desentendimentos sobre os sentidos do comum que sustenta desigualdades. Denora (2004) propõe que pensem a música enquanto “tecnologia estética”, situando “o estético como “material vivo e dinâmico da vida social” (p. 5). Junto a Denora (2004), Frith (1996) nos oferece recursos relevantes para construir uma problemática em torno das relações música-política quando expõe a música não apenas como expressão de identidades já delineadas, mas como universo sonoro implicado em experiências capazes de oferecer recursos à ressignificação das identidades e a negociação dos sentidos das relações comunitárias.

Considerando estas contribuições, se tornam mais presentes as intrincadas relações que se estabelecem entre musical e “extramusical” (BLACKING, 1974) entre música e vida. Tomo de empréstimo ainda a proposta de Attali (1985), que afirma a composição musical como recurso à transformação da realidade, quando a criação lança ao mundo indícios sonoros de uma sociedade e de sujeitos por vir. Aqui, contribuições de teorias relacionadas aos estudos da música em sociedade são friccionadas ao olhar oferecido por Rancière, debruçado sobre as relações entre arte e política. Situada nesta encruzilhada, a pesquisa que conduziu a tese orientou-se pelo problema: nos encontros entre a “estética negra” e a música erudita canônica, quais as potências políticas da música à emancipação frente às identidades hierarquizadas e desigualadas que sustenta a partilha do sensível?

Para Attali, a música tem “força disruptiva” (p. 67), pois é nela que se atualiza e se faz ouvir a presença perturbadora do ruído: produto de vidas que, excluídas da posse dos meios de produção, são inaudíveis.

Rancière (1996a), retomando fundamentos da política clássica de Aristóteles (1997), expõe as formas como no ordenamento policial da partilha do sensível se instauram processos de divisão da comunidade em distintas partes, onde alguns são considerados capazes de governar e atribuir sentido ao universo comum compartilhado, enquanto outros são relegados à posição de governados, supostos incapazes de deliberar sobre a própria existência e sobre o plano comum. Estas divisões são situadas por Rancière como constituídas pela manutenção policial de uma certa hierarquia, que restringe a posse da palavra com sentido (*logos*) a grupos específicos. A atividade política teria, portanto, função de romper com a suposta naturalidade destas divisões, instituindo demonstrações da perversa inclusão de alguns na partilha como homens privados do pensamento.

Proponho aproximações entre a constituição da hierarquia policial na partilha do sensível – que separa homens do pensamento de animais ruidosos – e a configuração de inteligibilidades específicas da música, também capazes de separar uns dos outros pelo ordenamento do sonoro. As divisões entre “nós”, representantes de uma música séria e culta, e “outros” (BASTOS, 2014), simples reprodutores de uma música inadequada, relegada a condição de inaudibilidade, pois destoante dos cânones, pode ser problematizada desta forma. Pretende-se, assim, compreender a função policial que a ordenação do sonoro é capaz de assumir. Mas, particularmente, interessa desdobrar os movimentos ligados à criação, à constituição de sujeitos e processos de subjetivação política, que atravessam experiências oferecidas pela música e que promovam processos políticos de repartilha do sensível.

Em busca de acontecimentos¹ que iluminassem por vias diversas o problema de pesquisa, adentraram ao campo da investigação experiências

¹ Tomo de empréstimo a noção de acontecimento desenvolvida por Deleuze (1974), pois permitiu localizar mudanças de natureza efetuadas nas formas do plano comum referente ao real atual, em seus sentidos e expressões. O conceito de acontecimento é aqui situado como operador metodológico, importante na identificação de desestabilizações no ordenamento das identidades que caracteriza cenas de dissenso. Acontecimento, em Deleuze, é uma noção complexa e que atravessa boa parte de seu pensamento. É compreendido por Deleuze não apenas como diferença entre estados de coisas gerada por um novo encontro, mas como produtor de diferenças no próprio sujeito indissociáveis de variações no arranjo de forças que estabiliza a realidade. Compõe-se um acontecimento pela mistura de corpos e pela produção de sentidos que recompõe tanto passado como futuro, em um

concretas, historicamente situadas e perpassadas pela criação, circulação e recepção da música, nas quais fossem identificáveis litígios dirigidos ao ordenamento policial. Com base na estratégia metodológica das “cenas de dissenso”, proposta e posta em prática em uma série de trabalhos de Rancière (2009e; 2014c), adentraremos a um universo onde questões raciais, desigualdades fundadas no engessamento de identidades próprias ao recorte policial da partilha e projetos políticos emancipatórios conectados à arte, se encontram interseccionados a música, em meio à hibridização da música erudita com uma “estética musical negra” ainda em construção no final do século XVIII e início do século XIX. Uma perspectiva teórica vai se desenhando à medida que o teórico vai se conectando ao material humano, concreto, oferecido por “acontecimentos singulares” (RANCIÈRE, 2011b)

O desenvolvimento da discussão nos levará, orientada por este fio condutor, a explorar cenas ligadas a trajetória de dois compositores: Anton Dvořák e Will Marion Cook. Suas vidas, apesar de entrecruzadas, protagonizam distintos acontecimentos nos quais a música e a o plano político constitutivo da partilha do sensível se conectam. Tais cenas permitirão evidenciar a complexidade do jogo litigioso entre a produção do sonoro e a constituição de um plano estético, simbólico e político. A criação musical e a emergência de formas e conteúdos dispostos enquanto objetos estético-sonoros, veremos, se faz sobreposta à hegemonia de um regime de sensorialidade hierarquizado, que situa de antemão diferenças entre som e ruído e enclausura música e identidades à apreensão de formas consensuais. O trabalho de desmontagem e abertura destes “códigos”, como compreende Attali (1983; 1985), mobiliza o alargamento dos recursos de composição musical, mas também ultrapassa, como proponho, a dimensão estritamente sonora, oferecendo planos de audibilidade do próprio universo sensível que devêm junto aos sujeitos que produzem música e a música, por vias não consensuais.

A divisão invisível entre uma música arte/erudita e uma música popular/folclórica, explorada e criticada por Blacking (1974), Frith (1996) e Bastos (2014), se ligará às hierarquias desdobradas em *episteme/hexis, logos/phoné* na partilha (RANCIÈRE, 1996a). Ligar-se-á, ainda, aos movimentos criadores incidentes sobre o ordenamento sônico, que fundam experimentações musicais a substituição de sujeitos

momento presente que opera uma cisão entre antes e depois, lançando a subjetividade em um devir-outro, afetada pela exterioridade que a faz diferir por meio da disjunção, e não da continuidade. Uma de suas obras onde este conceito é explorado com rigor, é “Lógica dos Sentidos” (DELEUZE, 1974).

políticos e a litígios em torno das desigualdades raciais, econômicas e sociais, ao reconhecimento consensual e excludente de capacidades e incapacidades para tecer sentidos ao mundo comum. Tocam tais questões as vidas de compositores eruditos consagrados e de compositores negros que, na virada do século XIX para o século XX, nos Estados Unidos da América, transitam entre o *jazz* e a música clássica (HOBSBAWN, 19849; BANFIELD, 2003; PERESS, 2004; ROSS, 2009). Este trânsito produz perturbações, e estas perturbações serão nosso objeto de análise.

A opção por este período específico e pelas fricções possíveis entre o *jazz* e o erudito é deliberada. Tal recorte foi motivado pela familiaridade com o universo do *jazz*, apreendido como objeto de análise na dissertação de mestrado “*Jazz e improvisação musical: relações estéticas e processos de criação*” (CAVAGNOLI, 2012) e pelo fácil acesso a um grande acervo de composições, partituras, registros fotográficos e jornalísticos do período, oferecido, com livre acesso, pelo arquivo digital da Biblioteca Nacional do Congresso Norte Americano. O recorte proposto de modo algum propõe a ausência de litígios políticos atravessados pela música em outros contextos e momentos históricos. A circunscrição a tal conjunto de obras, sujeitos e acontecimentos, se refere unicamente à constatação da qualidade do material disponível para a composição das cenas de dissenso, em sua complexidade e multiplicidade de atores.

A análise sustentada por cenas de dissenso, desta forma, não se resume a um olhar centrado em eventos isolados. Um cena, como propõe Rancière (2014c), se constrói à medida que um mundo consensual é cindido pela introdução de existências polêmicas em litígio às hierarquias que compõe o senso comum. A constituição de sujeitos políticos, capazes de evidenciar pensamentos e expressões que questionem as divisões próprias ao ordenamento policial da partilha, depende de investimentos contínuos em tencionar lógicas desiguais, em favor da demonstração do dano vivenciado por alguns. Em Rancière (2012a), se esclarece a relação entre a política e a constituição estética de ficções, enquanto expressões da realidade pautadas por referências distintas das amarras consensuais. Por isso, por mais que os efeitos políticos de uma cena aparentemente existam em função de uma performance específica que mobiliza mudanças nas formas de pensar e agir, se deve considerar a construção de um plano comum anterior, que oferece condições de possibilidades para desentendimentos políticos. As cenas de dissenso, portanto, são emaranhadas à processual constituição de um senso comum outro que delinea ligações entre palavra e percepção até então impensáveis e invisíveis (RANCIÈRE, 2009e). Esta trama exige uma investigação

cuidadosa do contexto em que tal experiências emergem, pois apenas assim sua força disruptiva e transformadora pode ser apreendida.

No capítulo seguinte a esta introdução, são apresentadas as ferramentas metodológicas que conduziram a pesquisa. Posteriormente, no capítulo três, se formulam discussões voltadas ao processo político de constituição da partilha do sensível, ao ordenamento consensual operado pelo “sistema policial” (RANCIÈRE, 1998) e as possibilidades de repartilha do sensível, considerando a política da estética e a estética da política (RANCIÈRE, 2012a). No quarto capítulo, a perspectiva do político apresentada será interseccionada à análises voltadas à música, traçando relações entre a produção de consensos, dissensos políticos e ordenamento sônico (BLACKING, 1974). Veremos como a música, na partilha do sensível, ocupa posição ambivalente, já esboçada por Rancière (2002). A música pode servir a reiterar consensos e desigualdades, como também pode tornar-se parte de dispositivos políticos democráticos voltados a emancipação. Mostrou-se aí fundamental compreender a constituição de uma partição em torno da percepção de diferenças qualitativas entre som e ruído, as implicações dessa divisão à sustentação de um modo policial de partilha do sensível e sua conexão com formas de ser, pensar e agir apreendidas pela coletividade como capazes ou não à produção musical valorizada em uma comunidade.

Os capítulos cinco, seis e sete são voltados à intersecção da perspectiva teórica proposta às cenas de dissenso, a situando em diálogo com a experiência de nossos interlocutores. Uma análise do contexto da música erudita e da “música negra” norte americana é oferecida no capítulo cinco. Nela já se evidenciam uma série de desigualdades produzidas pela sustentação de hierarquias estendidas tanto sobre a partilha do sensível quanto sobre a inteligibilidade da música, de seus compositores e de suas capacidades. Os capítulos seis e sete oferecem cenas protagonizadas por Anton Dvořák e Will Marion Cook, que dispõe as condições necessárias para o desenvolvimento da tese, apresentada nas considerações finais.

2 MÉTODO

Esta pesquisa se desenvolveu a partir do cruzamento de questões que integram a busca de um olhar sobre a realidade como inexoravelmente emaranhada a constituição de seu próprio “ordenamento sônico” (BLACKING, 1974). O desenho metodológico que será descrito procurou por formas de conectar o trabalho de pesquisa a indelével presença da música no plano estético, simbólico e político que configura a partilha do sensível (RANCIÈRE, 1999). Por isso, elementos que poderiam consistir em si como objetos distintos (a música, a estética, a política, a subjetivação, a atividade criadora da composição musical) se encontrarão aqui enlaçados por acontecimentos e reflexões teóricas que mobilizam visibilidades ao jogo das relações entre arte e vida. Compreendo-os como situados numa rede movediça marcada pela multiplicidade das conexões possíveis e por transformações geradas em encontros, numa lógica de produção constante. Em busca de sintonia com esta perspectiva, privilegio recursos que permitam evidenciar aproximações estabelecidas pela conjunção “e”, ligada a agregação, ao invés de definir formas puras em estratos divididos, resultantes de um pensamento outro, que se orienta pelo “ou” (DELEUZE; GUATTARI, 2007a). Desse modo, a investigação buscou acessar sentidos, expressões e efeitos políticos que a música, apreendida em meio a sua produção, circulação e recepção, faz emergir, à medida que perpassa a constituição de um *sensorium* comum (RANCIÈRE, 2012a), universo sensível compartilhado por vidas que empreendem movimentos de significação de si, do outro e da realidade, sempre em relação e situados.

Espinosa reitera em sua ética que a potência para a produção de afecções, para a criação de ideias e corpos inéditos reside nas possibilidades que acontecimentos singulares são capazes de erigir. Na proposição 9 da ética, o filósofo afirma: “a ideia de uma coisa singular, existe em ato, é um modo singular de pensar, e um modo distinto dos demais” (ESPINOSA, 2008, p. 113). Singular, pois o pensamento para Espinosa não reside no invólucro de uma única vida, e sim é efeito das afecções que apenas as relações entre muitas vidas podem produzir. A ideia, o conceito ou a forma são modos finitos do pensamento e da extensão, sujeitos a variações infinitas quando dispostos a friccionar-se à realidade da qual emanam junto a outros conteúdos e expressões. Busco, então, na composição de um método, inspirado pela proposição espinosista, por maneiras de produzir tais afecções, estratégias para fazer as teorias atuarem na relação com a música e com as marcas que imprime o audível no mundo, perseguindo seus efeitos políticos. Proponho a

leitura do percurso metodológico aqui exposto como a de um decalque posterior do caminho que ao início era ainda mapa aberto, não pré-determinado, mesmo que o transito em meio ao percurso estivesse sempre orientado por algumas pistas sobre o próprio caminhar.

A concepção do ato de pesquisar que amparou esta investigação a fez ver como sempre atravessada pela atividade criadora (ZANELLA; SAIS, 2008 e GROOF; MAHEIRIE; ZANELLA, 2010). Criar envolve, na investigação, movimento contínuo de constituição mutua do pesquisador e de seu objeto. É processo heterogenético impulsionado por encontros com uma realidade que se mostra cada vez mais adensada por lentes teóricas e metodológicas. Tais encontros permitiram a emergência de uma trama movente, aberta a muitos caminhos, a experiências e a incertezas próprias a negociação de sentidos, que enriqueceram os contornos do real apreensível e ofereceram muitas novas possibilidades ao pensamento. Zanella e Sais (2008) propõem a produção de conhecimento enquanto atividade “sempre e necessariamente marcado pelas tensões e os jogos de poder que caracterizam as relações em diferentes contextos sociais e que caracterizam a realidade como essencialmente polissêmica, plural e complexa” (p. 680).

Apoiadas sobre este eixo, outras contribuições metodológicas ofereceram vias para que o caminho pudesse ser descoberto e ao mesmo tempo percorrido. No percurso foi imprescindível o amparo da perspectiva rizomática que a cartografia oferece (PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2009, e PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2014), da leitura transversal (PRADO FILHO, 1998) e de uma estratégia de análise voltada à acontecimentos políticos, definida por Rancière (2009e, 2014c) como “cenar de dissenso”.

A investigação da música situada em diálogo com a constituição política do campo social constitui, por si só, desafio. O clássico trabalho etnomusicológico de Merriam (1964), já reconhece a interdisciplinaridade necessária: “a música pode e deve ser estudada de muitos pontos de vista, pois seus aspectos incluem o histórico, o social, o estrutural, o cultural, o funcional, o físico, o psicológico, o estético, o simbólico, entre outros”² (p. 31). Blacking (1974), posteriormente, diria ser apenas possível uma compreensão apropriada da música em sociedades humanas se fosse ela remetida constantemente às dimensões extramusicais. São, para Blacking (1974), as amarras ao extramusical que permitem ao som configurar-se

² “*Music can and must be studied from many standpoints, for its aspects include the historical, social, structural, cultural, functional, physical, psychological, aesthetic, symbolic, and others*”.

música com sentido para determinado grupo e momento histórico. A multiplicidade do objeto investigado tornou imperativo acessá-lo por frentes distintas, numa busca rigorosa, mas não engessada, que esforçou-se para conjugar estratégias distintas na abordagem de seus indícios.

Por isso, foi preciso garantir a coexistência de dois movimentos complementares, sempre em diálogo: um dedicado à compreensão das formas pelas quais as conexões entre música, política e modos de partilha do sensível ganham expressão no desenvolvimento teórico dos trabalhos de Rancière, da etnomusicologia e de alguns interlocutores importantes como Deleuze e Attali; outro voltado à experimentação do campo ofertado pelos registros históricos de cenas em que se produzem dissensos, nas quais uma “estética negra” (WILSON, 1996; BANFIELD, 2003) – composta pelo *blues*, pelo *ragtime*, pelo *jazz* e demais sonoridades afro americanas, conectadas às tradições europeias – vai tomando forma e empreendendo transformações no efervescente cenário da música erudita situado na virada do século XIX para o século XX. Nestas cenas, especial atenção foi dirigida ao que Rancière (2011b) define por “acontecimentos simbólicos”. São situações, eventos ou séries de eventos, por meio dos quais se fazem evidentes regimes de percepção e pensamento que definem um modo de ordenamento da partilha do sensível, que delimitam vetores estéticos e simbólicos e hierarquizam vidas em uma comunidade estética. Por outro lado, podem ainda tais acontecimentos simbólicos tomarem forma em movimento contrário, quando são as cenas implicadas em dissensos mobilizados por ações e criações que rompem com o ordenamento estático e abrem a partilha do sensível consensual ao encontro com existências que a excedem, a perturbam e transformam.

Entendo que situar com concisão o plano teórico explorado e, ao mesmo passo, o imbricar em um diálogo com composições musicais, fragmentos sonoros, movimentos de resistência e criação e acontecimentos atravessados pela performance musical contextualizada, permitiu que emergissem novos agenciamentos, tecendo variações pelas quais os sentidos já dados sofreram torções. O processo de análise de acontecimentos perpassados pela música e de obras musicais foi proposto aqui como uma paisagem enquadrada sob a forma de cenas, um campo de expressão variável que passa pelas trajetórias de alguns nomes específicos como os dos compositores Anton Dvořák e Will Marion Cook, até a exploração do cenário musical que se desenvolve em torno de suas produções e discursos, dos desentendimentos políticos e das relações entre criação musical e emancipação. Por dentre os meandros desta paisagem composta por algumas cenas é que puderam circular

personagens conceituais. Foi um certo ritmo se estabilizando, compondo territórios perceptíveis e disponíveis à gênese de pensamentos e ideias, “tomando em contraponto todas as relações com uma paisagem virtual” (DELEUZE; GUATTARI, 2007d, p. 126-127) ainda por vir.

As qualidades expressivas de materialidades distintas entram em relações variáveis ou constantes umas com as outras (é o que fazem as matérias de expressão), para constituir não mais placas que marcam um território, mas motivos ou contrapontos que exprimem a relação do território com impulsos interiores ou circunstâncias exteriores, mesmo que estes não estejam dados (DELEUZE; GUATTARI, 2007d, p. 126).

Considero, como o fazem Zanella e Sais (2008) e Zanella (2014), a curiosidade, a criação e o desejo pela produção de novos mundos como motores da investigação científica. Inquietações e ruídos, como aqueles que irrompem do universo sônico próprio à “estética negra”, servem de ferramenta na busca pela constituição do inédito, tanto na pesquisa quanto na arte. Não poderia deixar de citar a feliz colocação de Zanella (2014), que compõe metáfora explorando relações que de fato são bem concretas quando o tema é o sonoro e a prática de pesquisa:

Ruídos, aliás, assim como insignificâncias, são geralmente negligenciados em pesquisas balizadas pela escuta dos acordes maiores, mais fortes, das melodias e ritmos conhecidos. Mas esses ruídos podem ser potentes indícios de alguma diferença, da emergência de um novo ou de algo até então obscuro, negado, esquecido (ZANELLA, 2014, p. 177-178).

Busco, amparado por estas pistas, conciliar o rigor metodológico que permite uma compreensão teórica sólida o suficiente para desvelar a complexidade que perpassa as relações entre música e política, e ao mesmo tempo ultrapassar a frieza na qual o rigor teórico nos situa, empreendendo agenciamentos constantes entre plano teórico e cenas de dissenso.

2.1 Como compor o plano teórico e conceitual?

Proponho neste item uma forma de leitura da bibliografia em questão. A partir do trabalho de Kleber Prado Filho (1998), um caminho inicial se revela. O autor afirma que, em estudos teóricos, uma forma concisa de tratamento dos textos é imprescindível. No caso das obras referentes a etnomusicologia e obras de Rancière, foi preciso selecionar os textos para compor a fundamentação e definir o percurso e a forma de leitura. Ambos constituem produções elaboradas sob lógica não linear, nas quais conceitos transitam por campos diversos ganhando em consistência, apresentando variadas conexões e singulares expressões a cada investida dirigida a objetos distintos e a cada nova publicação.

Seria um erro, por exemplo, ler o conceito de identidade na etnomusicologia da mesma forma quando aparece nos trabalhos mais clássicos de Merriam (1964) e Blacking (1974), ou nos trabalhos posteriores de Frith (1987; 1996), Attali (1985) e Denora (2000). Até mesmo a definição de música vai se transformando num campo em que os desentendimentos são enriquecedores e tornam os conceitos mais complexos a cada nova apropriação. No caso da obra de Rancière a mesma problemática se apresenta. Seu conceito de política, por exemplo, quando apresentado em suas primeiras obras, como “A noite dos proletários” (1988), difere consideravelmente em densidade das elaborações mais recentes nas quais o autor passa a explorar, cada vez com mais vigor, as conexões entre estética, política e subjetivação, em diálogos com diferentes práticas artísticas. São obras, portanto, que se fazem e refazem a cada conexão, engendrando expressões conceituais elaboradas em função de condições específicas, transitando por universos onde o pensamento se transforma e pode gerar enunciados outros. Igualmente equivocado ainda seria tratar as contribuições da musicologia e da etnomusicologia como advindas de um único campo homogêneo, pois suas produções são extremamente diversas e em alguns pontos até mesmo dissonante (BASTOS, 1994)

Prado Filho (1998), encontrando problemas parecidos na sua investigação sobre Foucault, propõe que se faça uma “leitura transversal” (p. 20). Sua estratégia consiste em tomar as obras por seus movimentos, engendrando cortes (que não representam fragmentação), explorando o modo como as ideias e definições se relacionam com múltiplos objetos e como posicionamentos distintos em obras distintas resultam em diferentes leituras.

Consciente da proposta de Prado Filho (1998), optei pela seleção de obras que passaram a ser consideradas uma bibliografia básica, tendo como critério para a escolha das obras de Rancière a disponibilidade dos textos em português, espanhol ou inglês. Como o conjunto do trabalho de

Rancière toca insistentemente a política, a estética e a produção de processos de subjetivação política perpassados pela arte, as publicações de acessadas e dispostas nas referências bibliográficas desta tese foram consideradas todas como bibliografia básica ao trabalho de pesquisa. A perspectiva de uma leitura transversal culminou em apreensão direcionada destes textos, atenta às questões que compõe o problema de pesquisa da tese e ao adensamento dos conceitos ao longo da trajetória de seu pensamento.

A mesma estratégia conduziu a incursão ao campo da etnomusicologia. Por constituir área distinta da trajetória experimentada durante a formação em psicologia, a investigação deste campo partiu de leitura exploratória. Esta é definida por Lima e Mito (2007) como uma incursão inicial ao escopo bibliográfico, que visa apreender a constituição histórica do campo, seus debates polêmicos, permitir o domínio da terminologia específica e a apropriação dos principais pressupostos teóricos. Os trabalhos de Bastos (1994; 1995; 2004) foram neste sentido imprescindível, tanto pelas ferramentas que eles próprios ofereceram, quanto por abrir portas ao contato com obras fundamentais como as de Merriam (1964), Blacking (1974), Frith (1987; 1996), Molino (1990), Attali (1985 1990; 1993) Denora (2000) e Reily (2016).

Seguindo ainda a proposta de Prado Filho (1998), foi possível definir também uma bibliografia complementar, composta por obras elaboradas por Deleuze e por Deleuze e Guattari direcionadas à música e por uma série de artigos e capítulos de livros voltados à relação entre música e política. Os textos situados como complementares transitam, via de regra, em torno de questões dispostas pela bibliografia básica. Por fim, adentram ao escopo escritos (em geral artigos) que funcionam como bibliografia de apoio, “composta por textos de comentaristas, críticos e trabalhos outros” (PRADO FILHO, 1988, p. 24), que permitiram refinar o olhar sobre o debate intelectual que emerge em meio a múltiplas leituras das teorias em jogo.

Outra problemática metodológica ainda faz ver algumas complicações: como compreender as conexões entre os diferentes trabalhos de cada autor e o desenvolvimento dos conceitos em função das distintas problematizações que apresentam? Como captar a incessante mutação de suas proposições durante o percurso das obras? Em busca de soluções a este segundo impasse, recorri ao trabalho de Deleuze e Guattari (2007a) que oferece forma à perspectiva cartográfica para encontrar meios de apreensão que impedissem uma leitura fragmentada. Sua proposta permitiu escapar de uma lógica binária, arborescente, limitada por um desenvolvimento linear. Justamente em oposição a tal lógica

binária, Deleuze e Guattari (2007) desenvolvem a noção de rizoma. Acredito que a composição do pensamento expressa no conceito de rizoma foi importante operador metodológico na leitura dos textos e no traçado de agenciamentos entre proposições distintas.

“No modelo arborescente [...] a árvore sintagmática, começando num ponto S, procede por dicotomias. Isto quer dizer que este pensamento nunca compreendeu a multiplicidade: ele necessita de uma forte unidade principal [...] que suporta as raízes secundárias” (DELEUZE; GUATTARI, 2007a, p. 13). Já em um pensamento rizomático não existem pontos de entrada fixos e nem pontos de saída definidos de antemão. Ao contrário da árvore-raiz, “um método do tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros” (DELEUZE; GUATTARI, 2007a, p. 16). Um rizoma, então, procede por conexões e agenciamentos, de maneira que cada nova entrada na rede teórica em construção implica necessariamente em reorganização da disposição anterior, provocando movimentos que visam muito mais captar a processualidade do que fixar identidades de sentido.

Situo noção como operador metodológico acolhendo como guia os cinco princípios do rizoma, enunciados por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (2007a). Dentre eles encontramos o princípio da conexão, da heterogeneidade e da multiplicidade, que na perspectiva cartográfica proposta por Passos, Kastrup e Escóssia (2009), se desdobram numa concepção da realidade como tecido constituído por materialidades e semióticas heterogêneas, transversalizada por instituições, por condições de possibilidade históricas, saberes, práticas, relações e desejos dispostos em arranjos provisórios com certa estabilidade mas sujeitos à variações. Estes princípios afirmam a constituição de modos de ser e a configuração do campo social procedendo por conexões e agenciamentos, pois cada nova entrada no arranjo em questão, implica necessariamente uma reorganização da disposição anterior, em movimentos processuais.

O quarto princípio é designado como “princípio de ruptura a-significante”. Este é um operador importante, pois permite compreender como um rizoma pode ser rompido, como ligações entre certos enunciados, já territorializadas, podem ser refeitas na composição do traçados de um texto quando, por exemplo, a escrita encontra em um objeto inédito afecções potentes o suficiente para fazer os sentidos escaparem do previsível, do esperado. Assim, parece coerente que encontremos, nos textos, definições que quando agenciadas a outras matéria de expressão (oferecidas principalmente pelas cenas de dissenso) dão vazão a outros devires, novos sentidos, fugas que direcionam os

sistemas pré-formados para direções inusitadas. O olhar que se dirigiu aos textos buscou captar suas errâncias, captar o que conduz o pensamento ao ainda não pensado.

Há aqui um processo de subjetivação que incide sobre o pesquisador, pois o próprio texto é heterogêneo, assim como o são as possibilidades de apreensão (LINS, 2007). A subjetivação processual pode se remeter a figura do espectador proposta por Rancière (2012a). O “espectador emancipado” é aquele que compõe na relação com o produto da composição alheia, que não é mais simples receptor capturado pela representação. É Espectador que dispensa o didático e o pedagógico, nega a posição de passividade, e modifica o apresentado quando implicado no livre jogo entre pensamento e sensação (RANCIÈRE, 2012a).

O quinto princípio do rizoma é que ofereceu forma ao conjunto da proposta metodológica: o “princípio da cartografia”. Deleuze e Guattari (2007a) nos alertam que “um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda” (p. 21). Por isso, busquei a demarcação não de conceitos, simplesmente, mas das relações entre conceitos conectados a problemáticas e a objetos que geraram tensões e novas questões. A leitura praticada foi conduzida não como decalque ou fotografia, em que as conexões entre um elemento e outro apareceriam fixas. Pelo contrário, a leitura foi exercida como montagem de um mapa sem fronteiras rígidas, sempre inacabado. “O mapa é aberto, é conectável em todas suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE E GUATTARI, 2007a, p. 22). Seguindo estes princípios, a tarefa de delinear um campo teórico próprio e útil à análise do problema de pesquisa se dirigiu ao coengendramento, a produção de um saber-na-experiência própria da pesquisa.

2.2 Composição e análise de cenas de dissenso

O processo de construção da tese, como subentende-se no item anterior, foi mobilizado principalmente pela relação entre plano teórico e experiências concretas, situadas em contextos históricos específicos e atravessadas pela criação e circulação da música. O impulso a esta proposta foi encontrado na perspectiva de análise desenvolvida e utilizada por Rancière a partir de “a noite dos proletários” (1988). Retrospectivamente, Rancière (2009e; 2014c) descreve a estratégia metodológica que na obra de 1988 fez possível investigar movimentos coletivos constitutivos de pensamento próprio e de experiência estética

singular aos operários franceses do século XVIII. Sua forma de tratamento dos registros históricos, segundo o próprio autor, permitiu identificar a configuração estética e simbólica de um excesso em relação as identidades consensuais elaborado por estes trabalhadores, possibilitando ainda adentrar à análise dos efeitos políticos mobilizados pela subjetivação política (RANCIÈRE, 2009e).

A busca por redefinições do político, do estético, da igualdade e da democracia, desde então central à obra de Rancière, é atravessada por postura metodológica na qual vozes múltiplas são situadas em posição de igualdade, dispondo o pensamento do autor à intersecção com distintos discursos teóricos e cotidianos, provenientes de fontes diversas. Suas investigações, quando tocam o plano dos acontecimentos, são dedicadas a gerar formas de visibilidade aos efeitos políticos de cenas perpassadas pela arte e/ou por movimentos coletivos, historicamente situados. Interessam, em geral, tanto os acontecimentos implicados na composição e manutenção de consensos na partilha do sensível, quanto as reconfigurações dissensuais impulsionadas pela política da estética e pela estética da política (RANCIÈRE, 2012a). O diálogo constante com o empírico enriquece reflexões e orienta a proposta de desvelar as maneiras como arte e política podem entrecruzar-se e assim fazer variar o senso comum por meio da atividade ficcional (RANCIÈRE, 2014c).

Esta estratégia metodológica oferece contribuições valiosas, pois resulta em liberdade para que se explore o alcance de conceitos, forçando um trânsito pelo plano teórico que, no encontro com a materialidade da vida, é sempre atualizado. Estendendo a amplitude do método a cada obra, Rancière desenvolve caminho singular, que resulta em análises centradas no que concebe como “cenas de dissenso” (2009e; 2014c). Cenas de dissenso caracterizam situações polêmicas, situadas no devir de relações marcadas pela tensão entre distintas formas de ser, ver, falar, perceber e expressar perspectivas do real constitutivas da experiência sensível de uma comunidade. Nelas se atravessam lógicas policiais e dispositivos democráticos voltados à emancipação.

Em Rancière (2009e; 2014c), a ideia de cena não circunscreve o olhar a eventos isolados. Ao contrário, uma cena expressa a montagem particular e processual da composição de um sensível e de um inteligível conectados e “excedentes” (RANCIÈRE, 2014c). O excesso presente nas cenas de dissenso é resultado de experiências coletivas que transbordam às identidades já contadas à medida que se objetivam em uma comunidade fazendo ver existências concretas, emaranhadas a conteúdos e expressões antes impossíveis de se identificar.

O que constitui a dimensão litigiosa das cenas de dissenso é a forma como provocam a coexistência de dois universos sensíveis em conflito, um deles configurado enquanto continuidade do ordenamento policial consensual, e outro sempre precário, em construção na atividade coletiva de sujeitos políticos. Esclarece Rancière (2009e): “o ponto principal não é o que explicam nem expressam, é a maneira pela qual organizam uma cena ou criam um senso comum”³ (p. 117).

Interessa, sobremaneira, como tais cenas evidenciam um senso comum dissensual, de que formas intervêm sobre as percepções das posições de quem fala amparado por títulos para governar e de quem ocupa o lugar ruidoso de governado. Importa a maneira como produzem desentendimentos políticos ao tornar perceptíveis lógicas democráticas e igualitárias que desmentem a suposta diferença de natureza entre uns e outros seres humanos (RANCIÈRE, 2014d).

A constituição de tais cenas, portanto, não se descola de uma série de atos que a precedem ou que delas resultam. Há um movimento processual e complexo, anterior nas cenas à emergência de qualquer “acontecimento singular” (RANCIÈRE, 2011b), que oferece densidade à configuração de sujeitos políticos capazes de protagonizar atos políticos. Caracteriza a cena um acontecimento, mas há, no intervalo da evidente mudança de sentido e expressão que nele se objetiva, um trabalho de desmontagem das lógicas identitárias consensuais antes reguladoras do visível e do dizível, marcado por um “conflito ontológico” (RANCIÈRE, 2009d), um trabalho concomitante sobre si e sobre o coletivo.

No percurso de uma cena dissensual, Rancière (2014c) percebe o investimento necessário à produção de sujeitos políticos. Este trabalho sobre si e sobre o coletivo inclui desde o reconhecimento de um dano ligado a verificação da divisão desigual entre partes e se estende “ao mais concreto – as formulações e as experiências de grupo como tal – passando pela mediação do encontro com o outro”⁴ (RANCIÈRE, 2014c, p. 51). Portanto, a investigação amparada em cenas de dissenso não pode deixar de incursionar ao contexto e às relações que constituem condição de possibilidade à sua existência como acontecimento concreto.

É a partir do desenho metodológico proposto que se organiza a exposição da tese. Nos capítulos três e quatro, a leitura transversal (PRADO FILHO, 1998), associada à proposta de Lins (2007) de uma

³ “*The main point is not what explain nor express, it is the way in which they stage a scene or they create a commonsense*”.

⁴ “*A lo más concreto – las formulaciones y las experiencias del grupo como tal-, pasando por la mediación del encuentro con el otro*”

leitura rizomática, conduzem à apresentação do escopo teórico, construído nos entrecruzamentos possíveis do trabalho de Rancière a contribuições diversas referentes à relação música-política. O capítulo cinco expõe o contexto histórico sobre o qual se desenvolvem as cenas de dissenso (RANCIÈRE, 2009e; 2014c), que impulsionarão o diálogo entre a proposta teórica e acontecimentos concretos. Já nos capítulos seis e sete, distintas cenas serão propostas como centrais ao desenvolvimento de análises: no capítulo seis, os discursos de Dvořák sobre as contribuições da música negra norte americana e seus impactos no pensamento consensual permitirão o desenvolvimento de reflexões sobre os regimes de identificação da arte (RANCIÈRE, 2009; 2012a; 2014c), sobre a política da estética e as estratégias de manutenção de consensos do regime consensual de partilha do sensível; no capítulo sete, será a vida e a obra de Will Marion Cook (CARTER, 2008) que oferecerá experiências para mover reflexões sobre as potências políticas da música. Especialmente no segundo item do capítulo sete, espaço considerável será dedicado a análise musical da obra “*In Dahomey*”, de Will Marion Cook, com base na edição completa de suas partituras, roteiros e enredo, organizada por Thomas Riis (1996).

3 Logos, *phoné* e hierarquia: expressões sonoras das identidades na partilha do sensível

A exposição aqui proposta tocará o processo político que atravessa a constituição do campo social, o situando entre dois movimentos indissociáveis: o primeiro deles expressa a trama inerente à consolidação de consensos implicados na manutenção de hierarquias, identidades e desigualdades. O outro se refere a possível emergência de processos de “subjetivação política”, que impulsionam desentendimentos e dissensos dirigidos ao reordenamento das lógicas consensuais e à emancipação (RANCIÈRE, 1996b). Este jogo diz respeito ao político, e será apreendido como amalgamado ao arranjo de uma experiência sensível compartilhada, enquanto dimensão estética e simbólica atravessada à produção de qualquer comunidade, quando entendida concomitantemente por “comunidade de sentido” e “comunidade sensível” (RANCIÈRE, 2009a).

Investigo, portanto, o plano político constitutivo de uma comunidade, que Rancière compreende por Partilha do Sensível (1999). A noção de “Partilha do sensível” e o conseqüente reposicionamento dos sentidos da própria política e da estética operados por este conceito, permitirão abordar posteriormente as múltiplas formas por meio das quais o sonoro se intersecciona a transformação do campo social, considerando as possibilidades ambíguas da música seja para reiterar consensos ou para tencionar hierarquias e desigualdades e, quiçá, para servir de suporte à gênese de variações na disposição hierárquica da própria comunidade, operadas em meio a processos de “subjetivação política” (RANCIÈRE, 1996a; 2014a).

Na leitura de Rancière (1996a), encontramos premissa que explicita as possíveis reconfigurações políticas da partilha: em uma comunidade não há *arkhé* (princípio, ordem primordial ou hierarquia) instituída que não seja delineada como arranjo produzido entre discursos, práticas e performances determinantes à percepção da própria comunidade e ao reconhecimento das posições e capacidades ocupadas nela por distintos sujeitos circunscritos a identidades (RANCIÈRE, 1996a). Sob o prisma da filosofia pré-socrática, *arkhé* designaria permanência ou substância primeira, princípio determinante ao modo de aparição de qualquer ser, sendo condição a sua existência e ainda evidência de essência transcendente e dele constitutiva, fixa, inerte, em função da qual cada corpo ganha forma e expressão (SPINELLI, 2003).

Revisitando os discursos de Platão (1987) e Aristóteles (1997) sobre a política e a democracia, Rancière (1996a) opera uma prolífera

virada na compreensão do papel fundador de tal princípio. Seu pensamento, por um lado, mantêm o sentido tradicional do termo *arkhé* quanto a sua função no ordenamento do campo social:

Sabemos que *arkhé*, nos dicionários gregos, tem dois significados: começo e mandamento. Argumentarei, da minha parte, que a *arkhé* como conceito é a identidade destes dois sentidos, a identidade primeira do começo e do mandamento. A forma simples ‘arcaica’ da *arkhé* é o nascimento que ordena, a naturalidade da relação de autoridade e submissão (RANCIÈRE, 2011a, p. 45)⁵.

Contudo, Rancière propõe deslocar a perspectiva sob a qual é compreendida a gênese e a manutenção da *arkhé* na partilha. Em sua leitura, a composição e o ordenamento simbólico das diferenças entre sujeitos em sociedade é sim sustentado por uma *Arkhé*, mas tal *arkhé*, em vez de natural, é produzida. Particularmente, em “o desentendimento” (RANCIÈRE, 1996a), a análise desta noção é direcionada a demonstrar formas através das quais a produção de certo regime de sensorialidade compartilhada forja a existência de títulos para governar a polis. Tais títulos, ao mesmo passo em que forjam critérios a divisões do comum, legitimam em sua disposição a percepção das diferenças, oferecendo evidências que permitem identificar com precisão, e assim separar, sujeitos (a priori iguais) em expressões distintas de formas de vida desiguais, situando homens políticos de um lado e homens sem qualidades de outro.

A mudança de perspectiva aí operada é crucial, pois a partir de então a análise do político, amparada agora na recursa de uma essência à comunidade, abre caminho para a abordagem do campo social como configuração contingente e variável, que não carrega qualquer lei universal ou propriedade que demarcaria *ethos*⁶ genuíno às formações

⁵ “Sabemos que *arjé*, en los diccionarios griegos, tiene dos significados: comienzo y mandamiento. Argumentaré, por mi parte, que el *arjé* como concepto es la identidad de estos dos sentidos, la identidad de principio del comienzo y del mandamiento. La forma simple ‘arcaica’, del *arjé* es el nacimiento que ordena, la naturalidad de la relación de autoridad y sumisión”.

⁶ “Utilizo o termo “*ethos*” acolhendo aceção etimológica amparada no senso comum, distante da apropriação conceitual feita pelas filosofias que se dedicam a ética. *Ethos* remete, no sentido que procuramos, não a construção

subjetivas imanentes a sua composição. Uma comunidade, em Rancière (1999; 2011a), passa assim a ser encarada (sob a contingência ontológica deste princípio ausente), como disposição provisória de um mundo comum, sustentada por determinado modo de “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 1999).

Partilha do sensível, desta forma, se torna conceito chave à compreensão das relações entre o estético e o político, expondo as operações implicadas na instauração e manutenção de uma “comunidade estética”, que contém “certo corte de espaço e tempo que une práticas, formas de visibilidade e padrões de inteligibilidade” (RANCIÈRE, 2009a, p. 31). A mirada ontológica resultante da inversão proposta por Rancière (1996a), à compreensão da gênese da *arkhé*, expõe uma concepção de mundo em que o real é produção, assentado sob um plano estético erigido caso a caso. Apreendida por este enfoque, a partilha do sensível expressa operação dupla e paradoxal, pois designa a produção de um arranjo no qual estético e simbólico se sobrepõe configurando registro perceptivo homogeneizado e compartilhado, mas também distribuição desigual das possibilidades de governar e ser governado.

Já o “sensível” remete a produção do desejo, do corpo, a gênese de significações à matéria, à subjetividade, situando a percepção sobre o prisma de uma *aesthesis* impessoal, um regime de sensorialidade comum e compartilhado (RANCIÈRE, 1999). Como disposição imanente do real, a configuração sensível da partilha diz respeito ao plano estético povoado por elementos diversos e em constantes rearranjos, em meio ao qual a mesma materialidade pode oferecer expressões e sentidos vários, por sujeitar-se a diferentes conexões. O sensível, assim compreendido, funciona como eixo central ao que arrisco nomear por uma ontologia sem essência e metaestável, constituída por Rancière (1999; 1996c; 2012a).

Quando conectada a ideia de comunidade, a partilha do sensível permite a compreensão da agregação social enquanto “comunidade sensível” (RANCIÈRE, 2011a), na qual sujeitos se reconhecem em posições identitárias, desiguais mas amalgamadas: “quanto à noção de comunidade, eu a emprego em um sentido genérico, no sentido de reunião humana em geral, e me pergunto através de que regras funciona e se pensa

de relações éticas, mas simplesmente a marca de um suposto lugar próprio ao ser, uma morada (também expressa no uso do termo latino “*morus*”). Esta diferenciação entre o sentido do senso comum (lugar ou morada) do uso na filosofia (ética) é importante, pois determinará, adiante, certa compreensão que defenderemos do que Rancière define como “regime ético das imagens” no conjunto de “regimes de identificação das artes”.

essa reunião humana. [...] Para mim, não é um conceito normativo”⁷ (RANCIÈRE, 2012d, p. 106). Desdobrados em seus sentidos, comunidade, partilha do sensível e *arkhé*, se integram como operadores conceituais de uma perspectiva singular do campo social. (RANCIÈRE, 1996a; 1996b)

Neste plano comum, assim como distintos recortes estéticos precisos separam grupos pela percepção consensual de suas diferenças de natureza, a distribuição desigual de determinados atributos axiológicos (forjados em sua própria constituição) separa, no plano semiótico, o entendimento de diferenças entre palavra com sentido e ruído, que apesar de originados ambos enquanto fonação, são apreendidos como expressões sonoras distintas de um *sensorium* comum a todos, mas desigual. Som e ruído são propriedades, respectivamente, dos homens de bem e daqueles que não possuem capacidades adequadas para compor as diretrizes que dão formas a vida coletiva.

Deste modo, a noção de comunidade, como afirma Rancière (2012d), não é uma noção normativa, mas sim descritiva da disposição variável de um plano comum no qual seu próprio arranjo torna-se totalizador de formas de percepção que compartilham o entendimento da existência de distintas experiências sensíveis, apreendidas consensualmente como dessemelhantes em seu valor e em suas capacidades (*axios*) (RANCIÈRE, 1996a). No plano simbólico, as desigualdades demarcadas por traços estéticos, que denotam expressões próprias a cada lugar, são reiteradas à medida que o valor de um enunciado é também apreendido, a priori, de forma desigual, em função de sua conexão com a capacidade ou incapacidade de deliberar sobre o bem comum inerente a posição na *arkhé* daquele que fala. Chamarei de sobrecodificação axiológica o conjunto de operações semióticas que duplica o arranjo estético hierárquico da partilha no plano discursivo, que desiguala a veracidade dos discursos ao cindir a equivalência primeira entre palavra e palavra. A palavra enunciada de uma posição desprovida de títulos para governar é assim relegada à condição de ruído, pois o código semiótico que emite é de antemão sobrecodificado pela capacidade significante de um sujeito outro. Tal movimento impõe sobre o signo (supostamente comum) o sentido que é próprio apenas à experiência de alguns, portadores do *logos* em função da *arkhé*,

⁷ “Respecto a la noción de comunidad, la empleo de hecho en un sentido genérico, en el sentido de reunión humana en general, y me pregunto bajo qué reglas funciona y se piensa esa reunión humana. [...] Para mí, no se trata de un concepto normativo”.

transformado em emissário das verdades consensuais. A diferença entre palavra e ruído, na partilha, entre discurso com sentido e mera queixa infundada, é produto desta sobrecodificação. A diferença entre palavra e ruído é disposta por posição exclusiva, reiterando o arranjo estético e sustentando posições discursivas a partir das quais as desigualdades são reconhecidas por todos, legitimadas pela percepção de muitos situados como falantes da mesma língua⁸, e compreendidas em suas evidências, mais ou menos capazes de determinar o sentido daquilo que é próprio e caro a comunidade.

Contudo, a sobrecodificação axiológica, valorativa, falha à medida que se depara com o paradoxo da igualdade: Sem uma igual capacidade dos desiguais pela partilha para compreender os sentidos e expressões das diferenças forjadas em comunidade, não haveriam formas de legitimação da desigualdade:

Para obedecer a uma ordem, são necessárias pelo menos duas coisas: deve-se compreender a ordem e deve-se compreender que é preciso obedecer-lhe. E, para fazer isso, é preciso você já ser o igual daquele que manda. É essa igualdade que corrói toda ordem natural. Sem dúvida os inferiores obedecem na quase totalidade dos casos. Resta que por aí a ordem social é remetida à sua contingência última. A desigualdade só é, em última instância, possível pela igualdade (RANCIÈRE, 1996a, p. 31).

A dimensão performativa variável da linguagem e a conseqüente percepção compartilhada de distintas expressões sensíveis desta, desdobradas sobre a superfície da *arkhé*, é capaz de sustentar a apreensão coletiva de condições desiguais ao uso da palavra. A consolidação da partilha, portanto, repousa sobre uma cisão no âmbito das possibilidades de falar e das condições sobre as quais emerge o que se pode ouvir como verdadeiro quando enuncia-se o comum por meio da palavra de sujeitos identificados em posições distintas.

É retornando a Aristóteles que Rancière (1996a) encontra o fundamento desta cisão consensual que nos divide, justamente por reunir

⁸ “Falantes da mesma língua” não significa aqui a compreensão da linguagem pautada pelo domínio de um mesmo idioma. O pressuposto da igualdade é ainda anterior, sustentado pela simples condição humana de possuir o *logos* (ARISTÓTELES, 1997; RANCIÈRE, 1996a).

sujeito e palavra. Em sua “Política”, Aristóteles (1997) distingue a posse da palavra (*logos*) como propriedade única do ser humano, que alça-nos a condição de “*bios*”, vida portadora da vocação comunitária e ativa do político:

O homem, mais do que uma abelha ou um animal gregário, é um ser vivo político em sentido pleno. A natureza, como dizemos, não faz nada ao desbarato: só o homem, dentre todos os animais, possui a palavra. Assim, enquanto a voz [*phoné*] indica prazer ou sofrimento, sendo também, neste sentido, atributo dos outros animais (cuja natureza também atinge sensação de dor ou de prazer e é capaz de as indicar), o discurso [*logos*], por outro lado, serve para tornar claro o útil e o prejudicial, e, por conseguinte, o justo e o injusto. É que, perante os outros animais, o homem tem as suas peculiaridades: só ele sente o bem e o mal, o justo e o injusto, e é a comunidade destes sentimentos que produz a família e a cidade (ARISTÓTELES, 1997, p. 37).

Nesta passagem de Aristóteles, utilizada por Rancière (1996a, 2014b) como motor à reflexão, se demarca condição única e exclusiva do humano. Condição referente à aptidão para produzir no mundo suas próprias marcas ao deliberar sobre a coisa que, em acordo comum, compõe a *polis*, ao invés de apenas manifestar passivamente o efeito das marcas que os múltiplos encontros com o mundo produz. Contudo, se a análise de Rancière (1996a, 2014b) encontra aí espaço para emancipação e atividade, também explicita fundamentos à divisão aparentemente inominável entre os próprios humanos quando agregados na partilha do sensível: a posse da palavra (*phoné*) como simples compreensão (*doxa*) é separada da posse de uma palavra outra (*logos – episteme*).

A comunidade, portanto, dispõe enquanto partilha um sistema de evidências que codifica em sentidos coletivos a distribuição desigual, uma *aesthesis* compartilhada que define, na lógica policial, a fundação do consenso, referente “a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes e a gestão das populações, a distribuição dos lugares e das funções” (RANCIÈRE, 1996b, p. 327). É a diferença erigida entre palavra e palavra (como *logos* ou como *phoné*), entretecida à disposição estética imanente à comunidade, que sustenta o eixo semiótico e simbólico da partilha consensual. Explorando o mesmo enunciado

aristotélico, Rancière (1996b) demonstra que junto à operação estética de distribuição dos corpos, há um arranjo transversal de “sistemas de legitimação desta distribuição” (p. 327).

Na própria trajetória de definição da noção de comunidade (RANCIÈRE, 2005; 2009a; 2011a) se esclarece o que poderia significar tal sistema de legitimação. São empregados os termos “comunidade de percepção” (2005); “comunidade de sentido” (2009a), “comunidade estética” (2011a) e “senso comum” (2011a), numa perspectiva de complementaridade. Tal complementariedade opera um arranjo entre o inteligível e o sensível que garante concisão a partilha, no qual o trabalho da sensação e o trabalho do pensamento se cruzam fundando uma terceira via da relação com o objetividade, em que razão e afetividade, percepção e pensamento se entrelaçam oferecendo sentidos compartilhados. A produção de uma partilha do sensível consensual torna-se então comunidade estética fundada sobre um sentir e um significar em comum (RANCIÈRE, 2011a, p. 176). Comunidade de sentido e comunidade estética, portanto, podem ser tomadas como noções que dizem respeito a esta sobreposição de formas, conteúdos e expressões emaranhadas por um sensível comum e dividido.

Destaca-se neste movimento a extensão do valor do sujeito na *arkhé* (*axiai*) ao modo de valoração da voz, como *logos* ou *phoné*, implicada na qualificação dos seres que enunciam a partir de cada posição, situados em sua expressão estética como *zoé* ou *bios*. Retornando a Aristóteles (1997), podemos dispor tais termos em função da demarcação de duas possibilidades à vida: uma que toca a política, *Bios*, é vida com qualidades para deliberar sobre o justo e o injusto, sobre o útil e o nocivo. É *Bios* quem possui o *logos*, capaz de atribuir sentido à vida comum, compartilhada por todos. Já *phoné* é propriedade inerente a *Zoé*, vida animal. A voz do povo, sujeito sem *episteme*, é contada num processo de inclusão excludente em que o ruído não é retirado do plano comum. Ao contrário, o ruído é entidade presente, mas determinada pela percepção imanente da ausência de qualidades nas vidas que o emitem (RANCIÈRE, 1996a). A *phoné* presente na comunidade é evidência da destituição simbólica e estética da potência política de certas vidas, capturadas de antemão.

Situei, até então, as dimensões estética e simbólica do ordenamento consensual da partilha. Ainda, a configuração da comunidade sensível e sua estabilização desigual depende de um último componente, associado à constatação axiológica de diferenças entre corpos, pela correspondência entre lugar/função na comunidade e capacidades das inteligências associadas a cada lugar. Em Abbagnano

(1974), encontramos a definição do termo grego *axios* literalmente como “valor”. Já a expressão axiologia diria sobre “uma teoria dos valores”, dispersa em meio a uma série de perspectivas filosóficas. Quando antes optei por apresentar a relação entre palavra e partilha do sensível como amparada por uma sobrecodificação axiológica, é à montagem de conexões entre capacidade e reconhecimento das distintas posições (*phoné* e *logos*) determinadas pelo arranjo entre palavra e *axiai* (valores) que me referia. A partilha do sensível constituiria, desta forma, suas próprias evidências de uma axiologia sustentada pela *arkhé* comunitária, que repercute sobre o sentido possível de diferentes enunciados advindos de vidas axiologicamente distintas e sobre a *aesthesis* compartilhada.

Este último ponto liga os demais elementos na construção de um plano político de desigualdades entre sujeito e sujeito (RANCIÈRE, 2014b). Tais *axiai* reiteram consensos entre percepção e expressão sonora, entre corpo e palavra possível, numa configuração comunitária em que o exercício do poder é determinado pela sua ordenação aritmética (quem mais ou menos pode incidir sobre o sentido daquilo que é comum a todos) e geométrica (de quais posições exerce-se o poder). A disposição de tais lugares é expressão objetivada de um cálculo forjado pela construção de uma ficção resultante da atividade axiológica da própria comunidade. O plano estético alimentado pela axiologia própria da partilha, mantém distintas partes unificadas como integrantes de uma mesma comunidade, mas desniveladas em sua capacidade política pela codificação de uma *aesthesis* que investe na correspondência entre corpo, lugar, capacidade, poder e valor.

O arranjo da partilha sustenta, desse modo, a percepção e o reconhecimento compartilhado da existência sensível de distintos títulos para governar. Novamente recorrendo a política clássica, mas desta vez lançando o olhar aos textos oferecidos pelo livro três da República de Platão (1987), expõe Rancière (2014b): “Platão faz um recenciamento sistemático dos títulos (axiomática) que permitem governar e dos títulos correlativos que autorizam a ser governado” (p. 140). Tais títulos remeteriam a uma autoridade baseada em essências, fundada na diferença de natureza percebida por Platão na evidência da qualidade superior daqueles que nascem em condições melhores (poder dos fortes sobre os fracos), e na qualidade superior da inteligência que autoriza o governo (daqueles que não sabem por aqueles que sabem).

Com Aristóteles (1997) a natureza da *arkhé*, já proposta por Platão, é reiterada, quando são situados tais títulos à conexão com três distintas existências humanas presentes em uma comunidade: “pois vejamos essas *axiai*, esses títulos da comunidade, de mais perto. Aristóteles enumera

três: a riqueza dos poucos (*oligoi*); a virtude ou a excelência (*areté*) que dá seu nome os melhores (*aristoi*); e a liberdade (a *eleutéria*) que pertence ao povo (*demos*)” (RANCIÈRE, 1996a, p. 22). A perspectiva aristotélica se esforçaria para justificar a qualidade política como atributo mais presente em homens situados em posições restritas, seja sua distinção expressa como direito por possuir mais (divisão aritmética da comunidade personificada na oligarquia), ou por ser melhor (divisão valorativa geométrica enquanto propriedade da aristocracia). Como terceiro título, pertencente ao povo (*demos*), encontraríamos a liberdade.

É nesta tentativa de afirmação das propriedades deste terceiro lugar político na democracia, que Rancière (1996a) identifica o que qualifica como “o erro fundamental na contagem” (p. 22). Na distribuição dos títulos para governar entre as três partes, fica fadado o povo a compor-se como capaz de deliberar sobre o comum através de uma única qualidade, a liberdade. No entanto, a liberdade como inerente ao povo é propriedade vazia, pois oligarquia e aristocracia também a possuem como pré-condição a sua própria existência na partilha, somada aos demais títulos que compõe a evidência sensível de sua diferença de natureza em relação ao *demos*. Igualdade e liberdade são contados como pressupostos que pertencem a todos em comunidade. A propriedade política do povo é, por isso, propriedade vazia, título negativo, propriedade litigiosa que pode ser questionada no campo da política, à medida que se busca igualdade real na deliberação sobre o comum (RANCIÈRE, 1996a, p. 24).

Povo (*demos*), portanto, é signo que carrega a marca de um dano, exposto na incapacidade de governar a si e aos outros, que expressa o paradoxo da política. A animalidade da *phoné* passa a ser reconhecida então como presente no dizer que emana deste “qualquer um” sem qualidades próprias. Funda-se assim comunidade consensualmente desigual, sustentada por uma demonstração da igualdade impossível “[...] sob o modo orgânico e funcional, o modo de identidade de ser, de fazer e de dizer”⁹ (RANCIÈRE, 2012d, p. 68). A expressão daqueles relegados a condição de povo é também relegada a margem da enunciação propriamente humana. A cisão da voz em *logos* e *phoné*, repousa assim sob uma última categoria: “o escravo é aquele que participa da comunidade da linguagem apenas sob a forma de compreensão (*aesthesis*), não da posse (*hexis*)” (RANCIÈRE, 1996a, p. 32). Compreender aqui significa a capacidade de assumir o lugar identitário daquele que deve relegar-se a condição de comandado compreendendo a

⁹ “[...] bajo el modo orgánico y funcional, el modo de la identidad del ser, del hacer y del decir”.

natureza de uma posição inferior, despossuída de títulos afirmativos. Tal *aesthesis*, que liga identidade e incapacidade, é produto da relação com o *logos* de um outro, que possui *hexis*, propriedade particular para nomear e assim sobrecodifica a experiência alheia na partilha.

Em função desta série de determinantes produzidos pela manutenção de um modo consensual de partilha do sensível, disposta sobre a naturalização de uma *arkhé*, se desdobra o complexo enlace estético e simbólico que reitera a percepção das diferenças e desigualdades sustentadas em comunidade pela via do consenso. Som e ruído, portanto, não são diferenciados meramente por uma percepção natural dos seres humanos em comunidade, mas sim são expressões do enlace entre uma vida, suas qualidades de ser e as possibilidades de enunciar em relação às demais vidas:

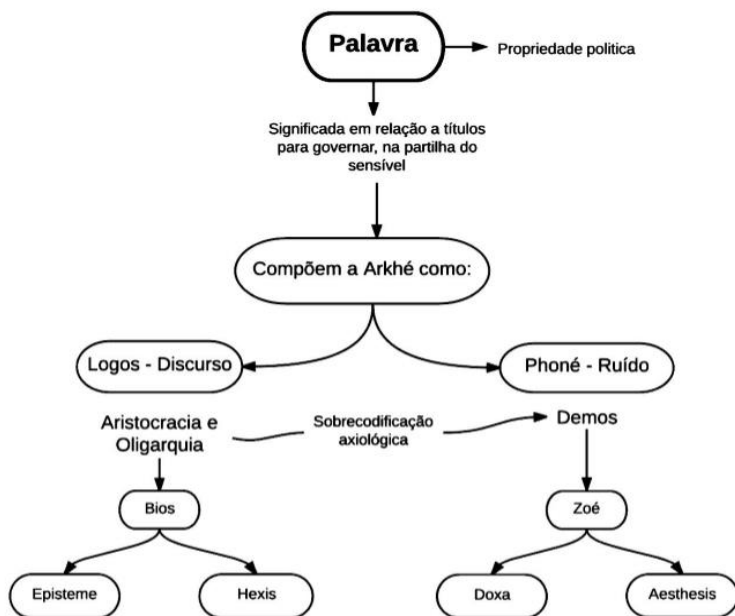


Figura 1 – Divisão da fala em *Logos* e *Phoné* na *Arkhé* da partilha do sensível. Fonte: própria (2018).

Sob a divisão consensual dos títulos para governar e da implícita separação sensível entre homens de pensamento e animais ruidosos, um traço aparentemente ordinário e intrínseco a uma formação social se

evidenciaria, assim, na propensão a instaurar e manter, àqueles que a compõe, certo arranjo capaz de dispor, de antemão, preceptos e inteligibilidades evidentes a um universo sensível homogêneo, legitimado e reconhecido por todos que o experimentam de modo consensual. “[...] O consenso é um certo regime do sensível. É o regime em que as partes já estão pressupostamente dadas, sua comunidade constituída, e o cálculo de sua palavra idêntica à sua performance linguística” (RANCIÈRE, 1996a, p. 105).

Tais coordenadas se mostram intangíveis à medida que oferecem a cada um e a todos evidências sensíveis específicas. Esta apreensão de um mundo consensual compartilhado, afastado das negociações de sentido, de desentendimentos e resistências expressa a ausência da política, e deve ser lida como decalque provisório de um *momentum* sempre parcial, que emperra a passagem de realidades outras, justamente por não deixar emergirem tensões referentes a própria constituição do real. A lógica do consenso, por sobre o véu da estabilidade, disfarça a existência de um dano idiossincrático a sua manutenção. No acordo entre sentido e sentido, em que cada um tem lugar naturalizado no plano comum de uma comunidade, se perde “o múltiplo proliferante” (RANCIÈRE, 2014a, p. 113) que faz transbordar o real em formas inéditas expressas por acontecimentos que dispõem ao olhar “sujeitos excedentários” (RANCIÈRE, 2014a, p. 153), ainda não contados na distribuição sensível.

3.1 Polícia, política e desentendimento: litígios sobre a partilha do sensível consensual e a instauração de dispositivos democráticos

Na leitura que aqui vai tomando forma, uma comunidade desdobra-se sobre a sustentação de modos de subjetivação atravessados pela partilha do sensível. A experiência sensível consensual, como vimos, entrelaça identidade e palavra, presença demarcada e diferença entre sujeito e sujeito em um “dispositivo de subjetivação” (RANCIÈRE, 1996a). Assim se ligam maneiras de perceber os corpos em certa disposição simbólica (RANCIÈRE, 2009a, p. 31). Contudo, o tecido sensível e simbólico, aparentemente imóvel em uma comunidade estética, se encontra sujeito a transformações pautadas por processos políticos dirigidos pela verificação da igualdade rompida e pela demonstração do dano próprio a *arkhé* que sustenta a partilha consensual (RANCIÈRE, 2012a; 2014a;). É à compreensão destes movimentos que agora nos dirigimos.

Tais transformações no arranjo da partilha do sensível ganham visibilidade à medida que, em Rancière (1996a), dois operadores

fundamentais a análise de consensos e dissensos, a “polícia” e a “política”, integram o processo político de configuração e reconfiguração da comunidade. O primeiro, a polícia, é constitutivo e perpetuador dos consensos. A polícia é modo de partilha do sensível que “só conta partes reais, grupos efetivos definidos por diferenças de nascimento, de funções, de lugares e capacidades que constituem o campo social, e exclui todo e qualquer suplemento. O segundo, política, conta ‘a mais’ uma parte dos sem parte” (RANCIÈRE, 2014b, p. 146), se refere àquilo que excede a partilha policial.

No ordenamento policial há incidência e manutenção de um equipamento coletivo de subjetivação, hegemônico e marcador de posições identitárias. As subjetividades, na partilha do sensível policial, portanto, se constituem a partir da cisão hierárquica que trabalha para dar “a cada um a parcela que lhe cabe segundo a evidência do que ele é” (RANCIÈRE, 1996a, p. 40). Há uma correspondência produzida entre identidades distintas que afirmam seres humanos também distintos. As evidências desta ficção sustentam a percepção de posições e qualidades respectivas, apreendidas como inerentes a tais identidades. O termo polícia então designa “a própria instituição da comunidade como desigual a si mesma, como diferente no todo da população ou da soma de suas partes”¹⁰ (RANCIÈRE, 2011, p. 46) Na ordenação policial não há lugar vazio, pois cada sujeito nela é reconhecido e se reconhece colado a uma identificação fixada em função das demais identidades. As possibilidades de habitar este espaço compartilhado, assim como as oportunidades de dizer sobre o bem comum, são, portanto, diferenciadas a priori e amparadas por uma hierarquia. Desta maneira, a lógica policial deve ser lida como expressão conceitual de uma multiplicidade de práticas, pensamentos, afetos, desejos, divisões instituídas nas fronteiras de grupos distintos, que impede a constituição de pensabilidades outras, de experiências e formas de agregação das coletividades ainda não contadas como possíveis na partilha.

Rancière expõe, por esta via, “as sociedades pensando sob o modelo orgânico e funcional, o modo de identidade do ser, do fazer e do dizer”¹¹ (2012d, p. 68-9), legitimadas pelas evidências estéticas situadas em função de títulos para governar e em função da cisão operada no âmago da palavra entre *logos* e *phoné*. “Tal é a relação primordial da

¹⁰ “[...] *la propia institución de la comunidad como desigual a sí misma, como diferente en todo de la población o de la suma de sus partes*”.

¹¹ “*Las sociedades pensadas bajo el modo orgánico y funcional, el modo de la identidad del ser, del hacer e del decir*”.

auctoritas com a letra. O autor [criador, invenção, líder] é quem sabe discernir o ruído do sentido do mundo.” (RANCIÈRE, 2014b, p. 47).

Demonstra tal movimento a correlações antes exposta entre *logos/bios* e *phoné/zoé* (RANCIÈRE, 1996a; 1996b; 1998; 1999), fundadora de existências desiguais. “Em resumo, a lei consensual é também uma lei da identidade, é a lei do estado que só quer conhecer grupos e indivíduos reais, identidades presentificadas na contagem da comunidade, de seus direitos, riquezas e opiniões”¹² (RANCIÈRE, 2011, p. 50). A unicidade e conformação das identidades, capturadas pela partilha policial significa, portanto, a ausência da política.

Todavia, a partilha consensual pode ser destituída do *status* de realidade última desde que tencionada por formas polêmicas de subjetivação democrática, através das quais o conjunto de identificações restritivas que a salvaguardam se reconfigura (RANCIÈRE, 1996b). Tais possíveis reconfigurações dizem respeito à política e aos processos de subjetivação política, emergentes quando, no âmago da partilha, se delineiam expressões de coletividades criativas excedentes, capazes de deslegitimar a lógica consensual. Em “o dissenso” (1996b), se enuncia definição aparentemente simples da política, mas que reverbera por demarcar seu caráter necessariamente performático. Explica Rancière (1996b): “proponho reservar a palavra política ao conjunto de atividades que vem perturbar a ordem da polícia pela inscrição de uma pressuposição que lhe é inteiramente heterogênea. Essa pressuposição é a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante” (p. 372). A perturbação política da partilha só ganha consistência amparada na “atividade”, na demonstração polêmica dos danos que se perpetuam à medida que a divisão é desigual.

Polícia e política são noções que operam enquanto ferramentas teóricas capazes de clarear o interstício de tais fronteiras, os jogos de manutenção ou não das referências identitárias, a emergência possível do processo compreendido por Rancière (2014b) como “desidentificação” e seus efeitos sobre o plano político. Se identidade é *ethos* policial construído – mas alçado ao *status* de essência – a desidentificação é atividade de desmontagem política das coordenadas identitárias, pela via da heterologia e da heterogênese. A igualdade torna-se, em tal perspectiva, um universal político (o único presente na obra de Rancière),

¹² “*En resumen, la ley consensual también es una ley de identidad, es la ley del Estado que solo quiere conocer grupos e individuos reales, identidades presentificables en la cuenta de la comunidad, de sus derechos, riquezas y opiniones*”.

pois a desidentificação é possível mediante a verificação da capacidade de qualquer um, enquanto *bios* político (Aristóteles, 1997), para apropriar-se do *logos* e constituir expressões de formas de ser que habitem os intervalos entre os lugares já contados. No entanto, não deve a igualdade, na atividade que se pretende política, ser conjurada enquanto princípio já presente na partilha policial. “A igualdade existe e tem efeitos universais, na medida em que é atualizada. Ela não é um valor que se invoca, mas um universal que deve ser pressuposto, verificado e demonstrado em cada caso (RANCIÈRE, 2014b, p. 71).

Reivindicar a igualdade como *axiai* já distribuído equitativamente e, por este caminho, investir em pô-la a funcionar, constituiria equívoco, pois, como antes evidenciamos, a liberdade do povo e a igualdade na ordenação democrática são títulos negativos, propriedades impróprias do demos. É, inversamente, a recusa da igualdade ilusória da *arkhé*, conseqüente do erro de cálculo da democracia e da sobrecodificação axiológica de *phoné* por *logos*, que impulsiona qualquer possível litígio em torno da ordenação dos corpos. Portanto, emancipação é entendida por Rancière como atrelada a desidentificação (RANCIÈRE, 2014b). A emancipação liga-se à verificação política da igualdade e “a afirmação da igualdade teria, em seu trabalho, um poder que já é sempre autônomo de reconfiguração de lugares e de sujeitos que seria independente das relações de força que a preexistem”¹³ (RANCIÈRE, 2014c, p. 169).

A subjetivação política assim expõe experiência comunitária singular, caracterizada por investimento na produção de capacidades, praticas, discursos e corpos inéditos, que possam ocupar os intervalos da partilha policial, construindo demonstrações de igualdade contingentes ao próprio processo de subjetivação que dá consistência a sujeitos ainda não contados, mediante uma identificação impossível (RANCIÈRE, 2014b; 2014c). A identificação impossível é mobilizada quando há desidentificação, recusa do lugar compulsório na *arkhé*, concomitante a movimento em direção ao outro, mas distinto da imitação. É impossível identificação pois é excedente em relação aos lugares identitários já consensuais no arranjo policial.

A subjetivação política se instaura assim apenas enquanto “dispositivo ternário da democracia” (RANCIÈRE, 1996a, p. 105), caracterizando enlace particular entre atividades direcionadas a desidentificação/à identificação impossível, demonstração de um sensível

¹³ “La afirmación de la igualdad tendría, en su trabajo, como un poder que ya es siempre autónomo de reconfiguración de lugares y de sujetos que sería independiente de las relaciones de fuerza que le preexisten”.

outro e desentendimento-litígio sobre o sentido do próprio comum no encontro entre realidades distintas. Há um verdadeiro trabalho coletivo na montagem de um dispositivo democrático, pois democracia não denota aqui um regime de gestão da coletividade (RANCIÈRE, 2014a). Ao contrário, é democracia “[...] o nome de uma interrupção singular dessa ordem da distribuição dos corpos em comunidade que nos propusemos conceituar sob o conceito ampliado de política” (RANCIÈRE, 1996a, p. 102). Os três elementos constituintes do dispositivo democrático (desidentificação/identificação impossível, demonstração e desentendimento), expressam espécie de catalizador à subjetivação política, sendo que quase nunca se encontram ordenados em sequência, mas, em geral, sobrepostos um ao outro na configuração de cenas de dissenso.

O primeiro dos três aspectos, a desidentificação associada à identificação impossível, diz respeito à ação de decomposição do confinamento consensual às identidades, impulsionado pela criação, pela mobilização de uma potência estrangeira tanto ao eu quanto ao outro. Quando, em “A noite dos proletários”, Rancière (1998) se depara com a existência de sujeitos não contados na partilha do sensível, mas evidentes nas figuras de sapateiros-poetas, marceneiros-músicos e operários-filósofos, encontra algo singular. Tais figuras expressam a constituição heterogênea de possíveis sujeitos políticos, pois não são estes nem proletários nem burgueses, existem sem lugar próprio (ou em lugares impróprios), mas se fazem presentes. A composição destes corpos nos quais trabalho se emaranha a ócio, destitui a validade do sentido atribuído consensualmente ao proletário, mas também não os coloca na condição identitária do burguês. Esta impossível captura carrega em si potência política ao igualar a condição das distintas inteligências na compreensão e percepção das evidências sensíveis que se fazem então imanentes.

Há aí um arquétipo objetivo da desidentificação. Na experiência destes sujeitos nômades em relação às suas identidades compulsórias, o que se faz “não se trata de raspar as imagens para que o verdadeiro apareça, mas fazer com que se mexam para que outras figuras possam ser compostas e decompostas” (RANCIÈRE, 1988, p. 23). A ação aí encontrada é misto de atividade e passividade que na partilha não se nomeia ou se captura de imediato, pois arquiteta lugar inédito, que alcança a indeterminação.

Igualmente, o segundo aspecto do dispositivo democrático é fundamental. Faz-se imprescindível a introdução “no campo da experiência, de um visível que modifica o regime do visível” (RANCIÈRE, 1996a, p. 102). Passa a subjetivação política, portanto, pela

inclusão de uma objetividade outra no plano da partilha do sensível, conectada a uma transformação nas subjetividades. É preciso que se engendre uma performance deste lugar inédito, na qual o povo que se ocupa em demonstrar as evidências deste visível, não mais pode ser apreendido facilmente como *doxa-zoé*, como ruído. Tais sujeitos políticos não expressam simples desvio casual do lugar correto até então designado a seus corpos, que poderiam ser facilmente reconduzidos à posição apropriada na partilha policial pela reafirmação de seu sentido anterior, definido por um *logos* que é propriedade alheia.

O que emerge através da introdução deste sensível outro é a suspensão do efeito representativo imediato que a expressão anterior deste corpo e discurso continha a priori. O efeito estético que se espera é a interrupção das coordenadas habituais e das significações. Em jogo com a interrupção do *sensorium* comum, emergem novas formas sensíveis nas quais não se antevê certo corpo de experiência consensual. O trabalho de constituição do visível, neste caso, expõe a aparição de uma coletividade cujo nome da a perceber formas de ser, lugares a ocupar e capacidades que, para serem significadas, precisam ser negociados, em posição de igualdade, em torno de um litígio sobre o sentido anterior. Este movimento expressa a dimensão estética da política.

A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Ela rompe a evidência sensível da ordem “natural” que destina os indivíduos e grupos ao comando ou a obediência à vida pública ou a vida privada, voltando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer (RANCIÈRE, 2012a, p. 59-60).

Cabe destacar que a verificação do dano, a desidentificação/identificação impossível, a expressão estética e o litígio associado à produção de sentido sobre as divisões, reverbera como desentendimento político desde que a percepção de todo este movimento não fique restrita ao indivíduo. Por tratar-se a partilha de operação estética, seu reordenamento necessita um investimento no tensionamento do plano comum que é compartilhado em função dela. O litígio da política não remete dessa maneira apenas a quem sou, mas a quem sou entre os demais e como os demais identificam este corpo e este discurso em jogo com identificações próprias. Sem que se desfaçam as naturalizações que diferenciam consensualmente na partilha do sensível as hierarquias da

arkhé, não há desentendimento. O desentendimento, chave para a emergência de movimentos ligados à subjetivação política, não pode ser compreendido como mal entendido, como desconhecimento ou como necessária ampliação dos significados de objetos comuns já existentes por uma razão suplementar (RANCIÈRE, 1996a).

O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa sobre o nome de brancura (RANCIÈRE, 1996a, p. 11).

O desentendimento, como acontecimento mais complexo que mero mal entendido, diz sobre a insuficiência das amarras antes instituídas entre pensamento e palavra para denotar o mundo comum que se apresenta novo na própria situação litigiosa, em meio a contemplação de evidências sensíveis até então inexistentes para as partes que constituem relação. Segundo Rancière (2012d), “uma subjetivação cria o comum desfazendo-o [...], cria o comum inserindo no comum o que não era comum, declarando como atores do comum aqueles e aquelas que eram simplesmente pessoas privadas. A comunidade que se abre é uma comunidade dissensual que coloca um mundo comum outro”¹⁴ (p. 160). O litígio que emerge é resultado da coexistência de universos sensível distintos, em encontro no qual a antes consensual não verdade na expressão daqueles que não possuem o *logos* (por serem apreendido enquanto *zoé/doxa*) poderia apresentar-se de outro modo, como verdade outra referente à realidade também outra.

A necessária inclusão de um terceiro ponto entrelaçado a subjetivação política, apresentado por Rancière (1996a) como inerente ao processo político, fica evidente se considerarmos o movimento ligado a gênese de desentendimentos: é preciso que se constituam performances, cenas, expressões estéticas pautadas nas evidências de modos de ser, pensar e agir inéditos, que embaralhem as fronteiras anteriores. Denúncia do dano, desidentificação, identificação impossível e demonstração

¹⁴ “Una subjetivación crea lo común deshaciéndolo [...], crea lo comum poniendo en lo común lo que no era común, declarando como actores de lo común a aquellos e aquellas que eran simplemente personas privadas. La comunidad que se abre es una comunidad dissensual que coloca un mundo común en otro”.

dramatúrgica e argumentativa que atualizem os regimes de pensabilidades e as possibilidades de ser e fazer, são assim questões entrecruzadas por ações e discursos, que operam desmontagens e dão base a possíveis reordenamentos implicados tanto em uma dimensão estética quanto à significação.

Desta forma, um ato político destoa de uma afirmação ativa do recorte do sensível que atribui ao seu corpo e a sua capacidade de pensar e fazer um lugar, sustentado sobre uma única determinação. O sujeito político é aquele que transita no entre, que vivencia a identificação impossível com um único estrato da sociedade, mas que ao mesmo tempo não se conjuga a outro estrato já formado. O movimento de emancipação, proposto pelo autor, incita justamente o contrário ao pensamento da sua própria classe. O sujeito político é aquele que “produz uma instância e uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo da experiência dado, cuja identificação¹⁵ caminha a par com a reconfiguração da experiência” (RANCIÈRE, 1996, p. 47).

O sujeito político aparece em posição complexa, como sujeito “*in-between*” (RANCIÈRE, 2014b, p. 72), existência entre lugares, que não mais pode ser sobrecodificada a priori, que escapa da axiologia restritiva da *arkhé*. Por apresentar um mundo comum até então inominável, ganha tal sujeito a condição de nomeá-lo, assumindo a propriedade até então imprópria do *Logos* num universo sensível emergente. Marcam tal lugar a heterologia – constituição discursiva e estética de uma palavra produzida no encontro com o outro – e a heterogênese, enquanto condição existencial arrancada das naturalizações apressadas, singular, que suporta suas próprias evidências, expostas à comunidade estética. A subjetivação política “é um cruzamento de identidades baseado num cruzamento de nomes: de nomes que ligam o nome de um grupo ou de uma classe ao nome do que ficou de fora, do que não foi tido em conta, isto é, que ligam um ser a um não-ser ou a um ser-por-*vir*” (RANCIÈRE, 2014b, p. 72).

É o sujeito político objetivação de uma “existência suspensiva” (RANCIÈRE, 2014b), sem lugar adequado na distribuição consensual dos corpos. A produção de propriedade inédita, excluída até então da experiência de uma das partes e impossível para as demais, junto a sua concomitante expressão no plano comum das capacidades não contadas, desestabiliza pela sua presença a ordenação linear entre propriedades e nomes próprios. Uma existência suspensiva, entre lugares, não se descola

¹⁵ No contexto da citação, identificação não remete a identidade, mas sim a visibilidade desta instância e desta capacidade.

de suas demonstrações, pois sujeito e evidência sensível são produções concomitantes na gênese da subjetivação política.

O fundamento da política situa-se, então, na verificação da “pura contingência da ordem social. Há política simplesmente porque nenhuma ordem social está fundada na natureza, porque nenhuma lei divina ordena as sociedades humanas” (RANCIÈRE, 1996a, p. 29). Este ponto de vista é pertinente pois retira a política de uma disposição antropológica essencialista e a converte num acontecimento ubíquo, que pode ou não emergir. A emergência de um pensamento próprio, e tão importante quando, visível a outros é condição radical à sua existência. Esta necessidade, inerente a política, de traçar um plano de composição inédito do sensível, leva Rancière (1998; 1999; 2005; 2007; 2009a; 2009b; 2009c; 2012; 2014b), paulatinamente, em uma série de obras, a afirmar cada vez com mais concisão a ligação necessária entre a estética e a política. Se a política é atividade dissensual que perturba os modos policiais de partilha do sensível (RANCIÈRE, 1996b), e precisa, para existir, de uma demonstração (discursiva e performática) (RANCIÈRE, 1999, 2014a; 2014b), ficam evidentes suas relações com o estético. Da mesma forma que o autor elabora tal delimitação das relações entre o par política/estética, ainda propõe que, sob a mesma lógica, os movimentos de objetivação da arte podem, sob certas condições, levar a reconfigurações na partilha do sensível, defendendo a existência de uma “política da estética”.

Uma das questões chave à compreensão das relações entre estética e política propostas por Rancière se volta então à produção de ficções: as diversas intervenções da arte podem ser cenários para gerar cenas de dissenso, pela capacidade que possuem de embaralhar as fronteiras entre o real e a ficção. Em “A partilha do sensível” (1999), Rancière afirma que a ficção não deve ser entendida como sinônimo de falsidade, pois fingir, mais do que propor engodos, se trata da coordenação entre atos, arranjos entre signos, entre linguagem e matéria. O mundo precisa do trabalho da ficção para ser produzido, e tanto política quanto arte constroem seus arranjos ficcionais específicos e ressignificam a realidade.

A ficção artística e a ação política sulcam, fraturam e multiplicam este real de um modo polêmico. O trabalho da política que inventa sujeitos novos e introduz objetos novos e outras percepções dos dados comuns é também um trabalho ficcional. Por isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma

relação entre duas maneiras de produzir ficções. As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior. Mas tampouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletivas. Contribuem para desenvolver uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível. Forjam contra o consenso outras formas de ‘senso comum’, formas de um senso comum polêmico (RANCIÈRE, 2012a, p. 74-75).

A potência política da arte residiria, então, no trabalho da ficção, que quando dispõe sobre o suporte da arte um mundo outro, intervém embaralhando e reconfigurando as coordenadas do representável:

A ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realizado dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação (RANCIÈRE, 2012a, p. 64).

Em “O espectador emancipado” (2012b), o real passa a ser definido como uma configuração permeada pela capacidade ficcional, pois sobre a igualdade primeira funda-se uma *arkhé* em uma série de negociações que perpassam o plano político de produção de formas e conteúdos dispostos no arranjo sensível de uma comunidade. “É a ficção dominante, a ficção consensual” (RANCIÈRE, 2012a) capaz de afirmar-se como expressão do real, o que faz com que tanto uma dimensão estética da política, como aquilo que sustenta como política da estética, tenham como mote, na operação de transformações nos modos de partilha do sensível, a produção de ficções outras.

O trabalho da arte, é também trabalho de ficção, de instauração de um visível em litígio com o visível assentado fora da obra. A obra de arte pode ocupar o lugar de constitutiva de um sensível heterogêneo. O que Rancière conceitua como “política da estética” existe no momento em que se atualizam objetivações que “inauguram no espaço social um comum diferente” (RANCIÈRE, 2009b).

Por esta via, se sustenta a defesa de uma política possível na atividade criadora da arte. Se a política, então, não tem suas bases assentadas na *mimesis*, na identidade, Rancière (2012b) vai elaborar e expor formas como a arte pode ser política, tendo a produção do inédito e a capacidade ficcional como princípios. A arte política também deve escapar da *mimesis*, pois, se fosse o trabalho da arte apenas cópia das expressões já constituídas do real, evidenciaria um recorte do sensível já consensual, não possibilitando a emergência de novos olhares e novas apresentações.

4 SUJEITOS E SENTIDOS ENTRE SOM E RUÍDO: o plano político do audível e a música na partilha

Considerando as relações entre partilha do sensível, estética e política no engendramento de dispositivos democráticos de verificação da igualdade, pretendo agora empreender aproximação entre tais constructos teóricos e a atividade criadora da música. Considero a música, neste capítulo, enquanto arte de composição do sonoro no tempo (FRITH, 1996), que costura audibilidades em meio a intervalos entre som e silêncio, altura e duração. Arranjam-se seus componentes em blocos sonoros, que se lançam à escutas múltiplas, dispersas em um suporte social, espaço político inerente a constituição do *sensorium* comum próprio a partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009a). A criação musical traça conexões audíveis entre som e sentido, mediadas pelo trabalho da composição (FERRAZ, 2015), constituindo objetividades apreensíveis à medida em que oferece, à percepção de qualquer um, articulações entre elementos antes aleatórios e heterogêneos, situados na obra acabada como conjunto de sons ordenados sobre um pulso.

Este esboço de uma definição inicial se ampliará a medida que reflexões provenientes da etnomusicologia e a intersecção entre estética e política proposta por Rancière adentrarem ao diálogo. Tal bloco sonoro audível, que, como afirma Ferraz (2015), emerge enquanto presença estética capaz de incidir sobre os sentidos da experiência compartilhada em uma comunidade, é intrinsecamente constituído por aquilo que Blacking (1974) e Molino (1990) compreendem como dimensão “extramusical” da música. A criação, circulação e consumo da música, a relação entre compositores e espectadores, serão encaradas como expressões de uma atividade sempre relacional e complexa, que pode ser abordada por perspectivas distintas, seja em sua dimensão estrutural, pela significação do som na cultura, ou considerando as funções da música no campo social. Como afirma Piedade (2012), “o papel da música nas sociedades humanas é central, havendo a necessidade de dialogar com outros domínios, das artes, discurso, cosmologia, religião, filosofia e política, para se dar conta da compreensão desta significação estratégica” (p. 84).

Trabalhos como o de Tia Denora (2004) nos revelam questões importantes para avançar em torno do tema. Sua obra elabora uma crítica contundente aos escritos da musicologia mais ortodoxos, que expõe contrapontos produzidos entre identidade e diferença na análise da música centrada no sonoro exclusivamente. A crítica de Denora aponta a necessidade de se estudar a música não como um efeito ou uma

objetivação que evidenciaria apenas a representação das condições sociais envolvidas em sua produção. Nas palavras da autora:

A análise musical, tradicionalmente concebida como um exercício que nos diz sobre a “música em si”, é insuficiente como meio para compreender o efeito musical, para descrever a força semiótica da música na vida social. Para esta tarefa, precisamos de novas maneiras de perceber a música, maneiras que sejam abertamente interdisciplinares, que unam as tarefas até então separadas de estudiosos da música e de cientistas sociais¹⁶ (DENORA, 2004, p. 23).

Seu trabalho ainda interessa à medida que situa o estético-sonoro enquanto “material ativo e dinâmico na vida social” (DENORA, 2004, p. 24). A produção estética da música não seria um elemento apenas para revelar certa configuração sensível já arranjada por uma comunidade. Ao contrário, permite constituir agregados sensíveis que ressignificam os sentidos da experiência coletiva, ao invadir o ordenamento sônico, que aqui considero próprio a partilha do sensível policial.

A questão, de certo modo, aparece já no trabalho de Simon Frith (1987): “a pergunta que devemos fazer não é o que a música popular revela sobre ‘o povo’, mas como ela o constitui” (p. 137). Dessa maneira, tanto no trabalho de Frith como na produção mais recente de Denora, a música é compreendida como objetividade que se transforma (em sua dimensão estrutural) através da manipulação do material sonoro por sujeitos e grupos dispostos a constituir suas singularidades e expressá-las. É a criação musical transformadora de realidades.

Molino (1990) situa a apreensão da música em sociedade como intrinsecamente conectada a três dimensões conjugadas, que devem ser analisadas em sua imanência, sem que uma ou outra predomine na negociação do sentido e das possibilidades de ressignificação da realidade compartilhada que oferece uma obra musical. Estas dimensões, entrelaçadas, se constituiriam no jogo entre a atividade criadora da

¹⁶ “*The music analysis, traditionally conceived as an exercise that ‘tells’ us about the ‘music itself’, is insufficient as a means for understanding musical affect, for describing music’s semiotic force in social life. For that task we shall need new ways of attending to music, ones that are overtly interdisciplinary, that conjoin the hitherto separate tasks of music scholars and social scientists*”.

composição, o objeto estético sonoro que daí emerge e se dispõe a escuta, e a condição ativa daquele que experimenta a posição de ouvinte (MOLINO, 1990). Como em uma trama, os três elementos, imanentes, oferecem possibilidades ao entendimento da música enquanto “fato social total” (MOLINO, 1990, p. 118).

Os componentes acústicos dispostos e organizados em intervalos de som e silêncio, do pulso, do ritmo, da melodia e da harmonia, portanto, só recebem significação e são apreendidos em sua dimensão poética e estética à medida que se cruzam com o contexto histórico e político do compositor, com os determinantes consensuais responsáveis pelo predomínio de certa sintagmática da composição e por regras de combinação, conjugados a um regime de percepção e pensamento também consensual que gera condições a escuta e a qualificação estética dos objetos sonoros. Isso não significa, como demonstra Attali (1985), que a emergência de novas formas e conteúdos na música não ultrapasse consensos, assumindo, em situações específicas que relacionarei a sua potência política, caráter revelador de configurações sociais em gênese, ainda por vir. É seu entre lugar, por vezes produtor de diferenças que rompem com as lógicas policiais da partilha, e por vezes repetidor de consensos e identidades, que pode assim afirmar-se.

Em incessante movimento, pois quando audível existe materializada apenas enquanto onda sonora, é a música capaz de evidenciar universo próprio e singular, mas não por isso descolado do real já constituído (MERRIAN, 1964; BLACKING, 1974). Considero, por isso, que sua dimensão expressiva, ou seja, a condição para que signifique algo para alguém que compõe ou executa e para aquele que ouve, é sempre situada em interstícios: intervalos de transito entre eu, o outro e uma “comunidade estética” (RANCIÈRE, 2014a); entre dentro e fora da própria música – como se fosse a música uma dobra que expõe infinitas fronteiras porosas entre a própria música (organização particular do som e do silêncio que emana do mundo) e mundo (contexto que oferece materiais à composição e também condições à significação do som dele extirpado e novamente objetivado como música em um arranjo singular).

Em função de sua participação incontestável na produção do real instaurado enquanto partilha do sensível e na gênese de individuações que em conexão com ela emergem, habita a música lugar dúbio e curioso. Tal ambiguidade, própria a seus usos, funções e efeitos, se desdobrará nesta exposição em diálogo com a identidade e a desidentificação (RANCIÈRE, 2014b), com as múltiplas formas dentre as quais a composição musical pode incidir sobre a percepção e os sentidos da própria partilha.

Qualquer abordagem das relações entre música e política precisa ser conduzida com cautela, pois, como afirma Rancière (2012a), a política tem invariavelmente uma dimensão estética, mas nem toda a obra de arte, simplesmente por organizar-se como composição entre elementos heterogêneos, é política. Assumindo este enunciado como pressuposto, se evita adentrar ao diálogo entre música e política de forma ingênua, sustentando defesa cega que afirme a música historicamente servindo, inexoravelmente, como ferramenta estética à emancipação. É mister, então, cartografar as experiências amalgamadas à música, neste território movediço disposto entre a política e a política.

Somente se situada como ferramenta à operação de recortes heterogêneos de espaços e temporalidades específicas (RANCIÈRE, 2009d), quando faz audível um deslocamento no regime de sensibilidade consensual em função de um reposicionamento das diretrizes ordinárias que balizam o pensamento e as formas de estar junto em comunidade, que pode a música impulsionar processos de subjetivação política em conjunção à experiência estética oferecida pela arte. Quanto a isso, nos recorda Rancière (2012c):

A arte não é política, em primeiro lugar, pelas mensagens e sentimentos que transmite acerca da ordem do mundo. Não é política, tampouco, pela maneira com que representa as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. É política pela distância mesma que toma a respeito de suas funções, pela classe de tempo e espaço que institui, pela maneira como recorta este tempo e povoa este espaço¹⁷ (p. 33).

É quando a arte atua como catalizadora à alguma configuração singular do “dispositivo ternário da democracia” (RANCIÈRE, 1996a), que emerge a “política da estética” (RANCIÈRE, 2009b; 2011a; 2012a; 2012c; 2014b). Uma obra de arte toca a política quando evidencia em seu arranjo mundo destoante do ordinário, tornado real por se dispor à percepção coletiva e oferecer, mediante sua apresentação, indícios de um

¹⁷ “*El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempo y espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio*”.

conflito entre distintos regimes de sensorialidade. Conflito este que não teria consistência a não ser na situação polêmica engendrara pela inserção da obra na comunidade sensível (RANCIÈRE, 2012a).

Em “O Desentendimento” (RANCIÈRE, 1996a), se mostram relações entre o ordenamento hierarquizado da partilha do sensível e a experiência sensorial que permite a apreensão de sua dimensão sonora, mesmo que a música não entre em questão na obra. Uma comunidade consensual evidencia operações de diferenciação entre sons/sentidos de uma mesma palavra por meio de cisão qualitativa, estética e simbólica, que determina o logos como propriedade restrita a alguns e que, concomitantemente, articula a inclusão/exclusão do “ruído” enquanto expressão de uma parte sem qualidades e, por isso, sobrecodificada pelo logos e pela episteme. Buscar-se-á, por entre horizonte que aí se abre, recursos para aproximar as discussões anteriores – referentes à constituição de uma partilha do sensível, sob a qual se demarcam diferenças de natureza e capacidades em função da *arkhé* – a uma análise da produção de consensos e dissensos, que servem, respectivamente, a delimitar ou extrapolar possibilidades de expressar, na composição musical, um sonoro apreendido como música ou não música, como som ou ruído.

4.1 Som/ruído e música/não música: sujeitos, lugares, capacidades, identidades e o ordenamento do sonoro na comunidade estética

Proponho que a cisão da *arkhé* comunitária (RANCIÈRE, 1996a), além de separar palavra e palavra, opera o reconhecimento de diferenças de natureza junto a formas específicas de percepção do valor estético daquilo que, de posições distintas, se produz enquanto música, ao forjar concomitantemente conexões entre objetivações musicais e identidades, determinadas em suas qualidades por títulos para governar. Dissociam-se capacidades na partilha policial, mas, ainda, se pode dizer, se dissocia a expressão sonora de qualquer um em dois blocos, quando a *arkhé* sobrepõe a apreensão da música ao ordenamento de desigualdades entre “nós” e “outros” (BASTOS, 2014), entre expressões musicais ligadas a identidades de sujeitos capazes e sujeitos incapazes de compor (RANCIÈRE, 1996a; MERRIAN, 1964; BLACKING, 1974), entre erudito e folclórico-exótico (MOLINO, 1990), entre inteligência e sensibilidade pura, desprovida de entendimento (MENZES BASTOS, 2014). Os pares *bios-zoé*, *logos-phoné*, *episteme-doxa*, *hexis-aesthesis*, tomados da política aristotélica por Rancière (1996a) para evidenciar os danos produzidos pela democracia consensual, são importantes

ferramentas conceituais às quais recorro para desdobrar as formas como, dentre a multiplicidade de um universo sônico infinito, são arranjadas disposições estéticas e simbólicas capazes de qualificar conexões entre *logos*-música e *phoné*-não música e entre música e identidade.

Tal divisão no núcleo da experiência sensível pode nos dizer sobre a forma como são sobrecodificadas, na partilha, as intervenções humanas constitutivas das dimensões material e relacional da música. A incidência da criação musical sobre as evidências da própria partilha do sensível e a possibilidade que oferece ao litígio em torno dela, em meio a demonstrações de igualdade perpassadas pela expressão do sonoro no campo social, dirão sobre o jogo entre som, ruído, sentidos, identidades, desidentificações e desentendimentos. Particularmente, se faz fundamental a análise dos efeitos que o enlace político entre estético e simbólico produz, à medida que uma demarcação das identidades consensuais sobrepõe-se instaurando o valor que tem a música objetivada por compositores e espectadores em posições específicas na partilha. Ser ou não ser ouvido não é, portanto, apenas condição circunscrita às propriedades do objeto sonoro dissociado do plano político que compõe a partilha.

Cabe explicitar que recorrer ao par *logos/phoné* – som/ruído não significa pretender, de modo algum, afirmar a palavra e a música como iguais. A aproximação só é possível e coerente pois a cisão demonstrada por Rancière, na partilha, trata de operação que constitui universo sensível consensual, não remetendo exclusivamente a palavra. A partição simbólica se sustenta quando amalgamada a configuração concomitante do plano estético que constitui regimes de percepção, dando forma e solidificando conexões entre simbólico e evidências sensíveis de identidades sobrepostas ao reconhecimento consensual de sujeitos e respectivas capacidades distintas. Trata-se, portanto, de uma equivalência entre operações constitutivas da partilha, que tocam a palavra e a música, o sensível e o inteligível, mas que não igualam palavra e música.

Bastos (2014) nos mostra como a música tem fonologia e gramática próprias, distintas da linguagem oral, mas também significantes. A música é social tanto por sua forma quanto por seu conteúdo, o que exige que não negligenciemos sua semântica específica. Esta linguagem particular, no entanto, deve ser apreendida em relação ao campo social no qual circula (BLACKING, 1974), como produto da atividade humana que institui negociações de sentido resultantes em uma gramática musical mais ou menos consensual (considerando as posições naturalizadas como capazes ou incapazes de a instituir), mas também como produtora de formas inéditas de expressão e do próprio contexto da

escuta, pois é “totalidade sociocultural” (BASTOS, 2014, p. 65). Ainda segundo Bastos (2014), é preciso falar em “músicas”, e não em uma única música, pois sua percepção habita o interstício entre a linguagem musical (com sua gramática particular) e o jogo próprio à atividade criadora, que incessantemente ressignifica forma, conteúdo e expressão:

O problema da Semântica Musical resume-se na possibilidade da evidenciação das transformações operadas pelo nativo entre expressão e conteúdo, Blacking (1977: 108) se referia a este como o problema por excelência da descrição etnomusicológica. Dispor que a música (“som”) não “envia” senão “ela mesma” (“som”) é lutar contra toda evidência empírica, universalmente verificável. Afinal, a música extrai a sua universalidade a partir do fato de, ocorrendo em todas as sociedades humanas, ser específica com relação a cada uma destas (BASTOS, 2014, p. 68).

Tal afirmação é corroborada pela perspectiva de Molino (1990), que, tomado como referência às reflexões de Bastos (2014), compreende que pode-se apenas apreender a música em sua multiplicidade, contextualizada, sem que se negligenciem nem forma, nem conteúdo audível, nem seus sentidos. A apreensão da música como sistema semiológico, ou seja, como objetividade capaz de articular conjuntos de sons significantes, depende das conexões que se fazem entre o sonoro, enquanto onda vibratória que percorre o ar, e movimentos ativos tanto daquele que compõe quanto daquele que escuta, situados sobre um campo de percepção compartilhada por convenção, ou, como diria Rancière (1996a), pela sustentação de um regime de percepção compartilhado, que consolida acordos entre sentido e sentido. “O objeto sonoro em si não é nada mais do que ar vibrando, e sem um interpretante apto a dizer que ele é um som, ele permanece como ar vibrando” (FERRAZ, 1997, p. 69). Portanto, tem a música expressão simbólica e efeito estético, mas difere da palavra, pois como afirma Molino (1990), é ela capaz de constituir uma relação de comunicação entre compositor, mundo e ouvinte, sem sustentar referentes diretos e concisos como aqueles próprios a linguagem oral.

Sua percepção é produzida por uma série de convenções e conexões com elementos extramusicais, que atuam ordenando o balizamento do que pode-se nomear, sentir e pensar como musical, incluindo o em uma comunidade estética como fato social total. O sentido

da música e até mesmo as divisões entre música e ruído, se desdobram em meio à constituição do *sensorium* comum. Produzem-se, assim, consensos entre sentido e sentido, entre percepção, sensação e pensamento, na relação compositor-objeto estético-ouvinte. “Para a música, o sentido inclui não apenas o que é dito sobre ela, mas também a maneira como é usada. Isso oferece um aspecto posicional: os elementos musicais tem sentido somente quando são modificados ou retransmitidos por símbolos adjacentes a eles no tempo e espaço de sua configuração”¹⁸ (MOLINO, 1990, p. 120).

As relações entre o sonoro e a configuração de um mundo comum, constituído enquanto plano estético, simbólico e político, se tornam vetores fundamentais à gênese de sentidos e às possíveis transformações que pode a música operar sobre consensos, sobre os determinantes de sua própria apreensão e sobre aqueles que a produzem e a ouvem.

Contribuindo a tal discussão, Merrian, ainda em 1964, demonstra como a constituição do sonoro apreendido como música em cada sociedade se encontra entrelaçado ao reconhecimento de uma série de estabilizações discursivas historicamente produzidas e a posições identitárias imbricadas à possibilidades de compor e ser ouvido. A solidificação de sentidos referentes a formas harmônicas, melódicas e rítmicas, aos espaços de performance, às condições adequadas da escuta, temas e argumentos que situam a composição em consonância com sentidos e afetos, são apreendidas por Merrian (1964) como componentes de um grupo de “conceitos” compartilhados em uma comunidade que delimita práticas e performances da música. Dentre tais conceitos, Merrian destaca alguns referentes ao plano simbólico construídos para demarcar a diferença entre música e não música, como fundamentais: “um dos mais importantes destes conceitos é a distinção, implícita ou real, entre a música de um lado, e o ruído, ou não-música, de outro; Esta é a base da compreensão da música em qualquer sociedade. É lógico assumir que, se nem uma distinção pode ser feita, não é possível haver música”¹⁹ (MERRIAN, 1964, p. 63).

¹⁸ “For music, meaning includes 'not only what is said about it but also how it is used. And it has a positional aspect: the musical element has meaning only when modified or relayed by those symbols adjacent to it in time and space in a configuration”.

¹⁹ “One of the most important of such concepts is the distinction, implied or real, made between music on the one hand, and noise, or non-music, on the other; this is basic to the understanding of music in any society. It is logical

É fundamental, portanto, compreender a constituição de uma partilha em torno da percepção de som e ruído, e, mais do que isso, é necessário analisar implicações dessa divisão à sustentação de um modo policial de partilha do sensível e sua conexão com formas de ser, pensar e agir apreendidas pela coletividade como capazes ou não à produção musical válida em uma comunidade. Além da divisão entre som e ruído (particularmente relevante à compreensão da formação do ordenamento sônico na partilha), é mister compreender a hierarquização de gêneros musicais (WOLFF, 2014), a distinção produzida historicamente entre música escrita e tradição oral (SOUZA, 2012), a distinção “nós-outros” operada pela própria etnomusicologia em seus primórdios (MERRIAN, 1964; BLACKING, 1974), e, ainda, suas conexões com uma série de questões igualmente relevantes amalgamadas a criação e escuta: seus significados transitórios, as relações sociais que envolve ou produz, as articulações entre música e processos identitários, entre música e política (DENORA, 2000; REILY, 2016).

Na acepção de Molino (1990), a música tem presença polimorfa na realidade, não se restringindo tal presença ao sonoro. Inclui-se, em sua definição, uma tripartição característica que permite sua apreensão como “fato musical total”, que envolve: a produção de um objeto acústico, situados nesse processo o trabalho da composição e o contexto histórico do compositor; o próprio objeto sonoro que se mostra enquanto música, capaz de dispor-se a uma rede de relações na comunidade humana; e a atividade estética implicada na recepção, também ativa e produtiva, de circunscrita pelas condições históricas. É o enlace destes elementos que permite o trânsito da música por distintas esferas do campo social, como objetividade produzida e percebida no e através da constituição do próprio contexto, impossível de se significar quando desligada de seus componentes extramusicais, heterogêneos:

Não existe algo como a música universal, uma reserva ou um grande denominador comum das músicas de todas as épocas e países. A música, assim como outros fatos sociais, aparece como a descrevemos a partir do seu espaço e tempo, para abordarmos elementos heterogêneos (e sob nosso

to assume that if no distinction can be made there can be no such thing as music”.

ponto de vista, elementos não-musicais)²⁰
(MOLINO, 1990, p. 114).

É a música, portanto, integrante de experiência constitutiva da partilha, situada em função a certo arranjo sensível, emaranhada a consensos e possíveis dissensos e aos desdobramentos de sua presença no ordenamento ou reordenamento do universo sônico de uma comunidade. É ainda a música sujeita a variações impensáveis, a atualização de virtualidades, desde que disposta sua matéria como suporte ao trabalho de invenção próprio à uma atividade ficcional, dirigida a composição de expressões que invistam na heterogênese e na heterologia (RANCIÈRE, 2014a). Por mais que haja captura, há na arte potência para fazer ver, fazer falar e fazer sentir:

A arte é sempre nascente, adota suportes e modos de produção os mais inusitados, a todo momento. A invenção não se basta em um ou outro discurso, nem se basta em técnicas adquiridas de antemão. Técnica e poética nascem juntas. Embora a técnica seja disciplinar ela nasce em um caminho móvel em que as disciplinas não existem (FERRAZ, 2015, p. 155).

No entanto, apesar do ânimo e do impulso à relação entre música e emancipação que nos oferece a perspectiva de Ferraz (2015), cabe lembrar, junto a Rancière (2009), que quando tratamos da “estética da política” e apreendemos a arte por este viés, nem sempre há política, apesar de sempre haver música. O fazer da música tem possibilidades de radicalmente idênticas a qualquer outra arte ou atividade para tocar a política, pois sua potência para produzir desentendimentos é variável em função das conexões que traça com movimentos de desidentificação e performances litigiosas capazes de situá-la como dispositivo democrático. Tal ressalva, que insisto neste capítulo em demarcar, remete a duas questões fundamentais: a composição de objetividades sensíveis que conjugam elementos heterogêneos não tem, por si só, potência intrínseca para expor um sensível que produz litígio em relação ao sensível consensual, simplesmente por existir audível (RANCIÈRE,

²⁰ “*There is no such thing as a universal music, a pool or largest common denominator of the music’s of all ages and all countries. Music, like many other social facts, seems as we draw back from it in space and time to take on heterogeneous – and in our view non-musical elements*”.

2012a); e, ainda, não há fórmula universal que caracterize a arte como política, sendo a política construção caso a caso, contingente e precária, que põe em jogo as referências ordinárias capazes de demarcar regimes de percepção e entendimento do real, junto aos sujeitos que a fazem ganhar consistência (RANCIÈRE, 2009e).

Não há, também, universalidade na música referente à instauração do plano sonoro que habita a experiência compartilhada em um campo social e historicamente situado. Isto fica evidente tanto na perspectiva de Molino (1990), quanto nas considerações mais distantes de Merrian (1964) e Blacking (1974), ou nos trabalhos contemporâneos de Bastos (2014). Investigações produzidas sob um viés etnomusicológico, como as oferecidas por Merrian (1964), Blacking (1974), Frith (1987; 1996), Molino (1990) e Rondon (2016), vem nesta direção problematizando a constituição de consensos em torno da divisão som/ruído.

Nas perspectivas citadas, se expressa acordo sobre a forma como são historicamente produzidas, por uma *episteme* particular, as diferenciações instauradas entre “música arte”, oriunda da tradição europeia, e “música folclórica”. São situadas sob o segundo signo (música folclórica) quaisquer sistemas musicais orais e exteriores ao consenso gramatical ocidental, que se encontrem distantes, estranhos as formas canônicas da música arte. Tal divisão, entre música arte e outra “música qualquer”, se presta a serviço da lógica policial, destituindo de valor (*axios*), na partilha do sensível, a produção de alguns sujeitos também qualificados como vida sem valor.

Por outro lado, sustento que a intervenção criativa sobre as condições de enunciação da música, enquanto tensionamento e hibridização de sistemas de composição e expressão que tem valor de *logos* (e que por isso subjagam as demais formas a condição de *phoné*), assim como o investimento estético e simbólico na constituição de um lugar de compositor, em litígio com os consensos instaurados na ordenação da partilha do sensível, podem tocar o plano político referente a identificação de capacidades e incapacidades de distintos grupos e promover reordenamento da partilha do sensível. Neste sentido, uma questão específica lançada por Blacking (1974) torna-se problemática necessária à se abordar nesta investigação:

Devemos nos perguntar por que, aparentemente, as habilidades musicais gerais devem ser restritas a alguns escolhidos em sociedades que supostamente deveriam ser mais avançadas. Pode o desenvolvimento cultural representar um avanço

real na sensibilidade humana e na habilidade técnica, ou isto caracteriza precisamente uma diversão para as elites e uma arma para a exploração de classe? A maioria deve ser ‘não-musical’ para que alguns possam ser mais musicais?²¹ (p. 4).

A pergunta lançada é provocadora, e de imediato faz pensar nos desdobramentos do sonoro em meio a configuração de ordenamento específico do real, próprio da partilha policial, que produz e mantém adequação entre sujeitos, ocupações, capacidades e sensibilidades coerentes com os limites arranjados à cada lugar. Prospera, assim, uma partição do comum que mantém desagregadas distintas formas de experiência, em meio a qual cada um tem “a parte que lhe cabe” (ARISTÓTELES, 1977, p. 51). Mais do que isso, tem cada um o modo de sentir e pensar que consensualmente lhe corresponde. Quanto a este ponto, algumas palavras de Rancière (2013) sintetizam bem o pareamento entre identidades e aparelho sensorial operado pela partilha do sensível consensual: “as classes sociais tem os gostos que correspondem as suas maneiras de ser”²² (RANCIÈRE, 2013, p. 16).

Assim como Blacking (1974), Merriam (1964) também critica a cisão entre música arte (pura) e música menor ou folclórica, que historicamente vem definindo a boa e a má música por meio dos sentidos enunciados e da experiência sentida de um lugar epistemológico produzido, sobreposto aos demais enquanto determinante axiológico da expressão musical. O etnomusicólogo percebe, em tal divisão, equívoco sustentado por leituras acrílicas e etnocêntricas. Como afirma Merriam (1964), “a música comunica dentro de determinada comunidade musical”²³ (p. 10) e, acrescento, é essa comunidade ordenada em função de um arranjo estético produzido, mantenedor da percepção compartilhada das diferenças de natureza que de imediato captura e

²¹ “*We must ask why apparently general musical abilities should be restricted to a chosen few in societies supposed to be culturally more advanced. Does cultural development represent a real advance in human sensitivity and technical ability, or is it chiefly a diversion for elites and a weapon of class exploitation? Must the majority be made “unmusical” so that a few may become more ‘musical’?*”.

²² “*Las clases sociales tienen los gustos que corresponden a sus maneras de ser*”.

²³ “*Music communicates within a given music community*”.

subordina a produção de alguns à posição de adequada e a de outros como inadequada (RANCIÈRE, 2014a).

A constituição do campo social expressa, portanto, palco conflituoso de uma produção consensual ou dissensual/litigiosa sobre qual som, dentre um universo ruidoso, pode ser apreendido enquanto música. Por consequência, temos aí também cenário de negociação de sentidos sobre as identidades conectadas a distintas formas de expressão sonora:

As divisões atualmente reconhecidas entre Música Arte e Música Popular são inadequadas e enganosas como ferramentas conceituais. Elas não são significativas nem precisas enquanto indicadores das diferenças musicais. No máximo, elas meramente definem os interesses e atividades de diferentes grupos sociais [...] Precisamos compreender quais sons e quais tipos de comportamento diferentes sociedades escolheram para chamar de musicais²⁴ (BLACKING, 1974, p. 5).

O que chama atenção, considerando as contribuições de Blacking (1974) e Merrian (1964), é a forma como se suporta a configuração de um *sensorium* comum consensual, que delimita e demarca aquilo que se edifica em certa sociedade enquanto conjunto de coordenadas direcionais à identificação e diferenciação do plano sonoro. Adensando o argumento, a significativa contribuição de Bastos (2014) a este debate expõe a soberania do que compreende-se como música clássica ou erudita, enquanto um determinante tanto da forma, dos meios de expressão e dos espaços adequados de performance e escuta. Em sua análise, a ordenação de um privilégio, no ocidente, à uma música considerada distinta e superior, “deve ser visto como algo socialmente construído” (BASTOS, 2014, p. 82).

Contribuem ainda a esta cisão, entre boa e má música, entre música e não música, uma série de determinantes históricos, dentre os quais cabe

²⁴ “Currently recognized divisions between Art Music and Folk Music are inadequate and misleading as conceptual tools. They are neither meaningful nor accurate as indices of musical differences; at best, they merely define the interests and activities of different social groups. [...] We need to know what sounds and what kinds of behavior different societies have chosen to call musical”.

apresentar, de forma breve, alguns. Se destaca o desenvolvimento contínuo da notação musical, que ganha configurações mais aproximadas da atual durante o período medieval, resultando em desdobramentos deveras significativos (SOUZA, 2012). Não adentraremos aqui a uma análise da consolidação do sistema notacional, que escapa ao nosso foco. No entanto, cabe dizer que tal desenvolvimento técnico tem efeitos importantes, pois resulta na preservação objetiva da criação musical e na diferenciação entre tradição oral e escrita, movimentando processo no qual “a composição foi substituindo gradualmente a prática da improvisação” (SOUZA, 2012, p. 48). Enquanto a improvisação implica reorganização constante do sonoro, situando em um mesmo plano criação e performance (TIRRO, 1974), em diálogo com seu contexto de produção e com a percepção dos espectadores, a consolidação e difusão de sistemas de notação musical e a posterior organização de estratégias de transcrição, vão aos poucos valorizando o trabalho intelectual e racional. Este percurso, repleto de inegáveis avanços a música, ao mesmo tempo acaba por dissociar o musical do extramusical, do contexto da transformação do objeto sonoro no presente, quando conduzida por múltiplos performers situados:

A criação e o desenvolvimento da notação musical oferece a ilustração mais clara possível deste processo construtivo – *homo faber et symbolicus* – que atua na música. A transcrição direta através da memória e as práticas do coletivo dão lugar a transcrição ‘dissociada’, ‘uma transcrição que, em certo sentido, é independente do transcritor, uma comunicação independente do comunicador’ (Boulding 1961: 65). A escrita e a notação musical são duas formas paralelas dessa transcrição dissociada que transformaram profundamente as condições das trocas linguísticas e musicais. A partir deste ponto, foi possível trabalhar com e sobre a transcrição dissociada, em vez de trabalhar diretamente no contexto e sobre a influência das práticas prescritas pela tradição cultural²⁵ (MOLINO, 1990, p. 120).

²⁵ “The creation and development of musical notation offer the clearest possible illustration of this constructive process – *homo faber et symbolicus* – that operates in music. Direct transcription through memory and the practices of the collectivity gives way to ‘dissociated’ transcription, ‘a

Tais transformações, compreendidas por Molino (1990) como imbricadas a uma dissociação da música, agora purificada de seu contexto imediato de produção e circulação, contribuem a instauração de um “*sensorium* comum” (RANCIÈRE, 1996a), capaz de persistir como consensual no ordenamento da partilha. Mais do que sistematizar a música, o movimento destacado por Molino (1990), ligado ainda a outros determinantes que discutiremos em breve, atua como produtor de regimes de percepção e pensamento compartilhados que constituem divisores empiricamente verificáveis da suposta diferença de natureza entre música e não-música.

Junto a este processo, se pode dizer que se aprofunda o abismo, como antes expomos em diálogo com Blacking (1974), entre sujeitos musicais e sujeitos não musicais; entre aqueles com qualidades ou não para produzir música de acordo com as convenções consensuais que a determinam em uma comunidade sensível e os que não possuem tais qualidades. A constituição de uma racionalidade própria ultrapassa, assim, a sustentação de convenções e regras ligadas a composição, significando também “produção de percepção, instituições, regras e hábitos incorporados a este ordenamento da música, que se torna a música generalizada”²⁶ (MOLINO, 1990, p. 121).

Os consensos persistentes na música ocidental, nas palavras de Bastos (2014), são regulados por um “sistema imaginado” (p. 85), que é erigido pela gradual progressão de referências técnicas e estéticas impressas na partilha por “grandes indivíduos” (p. 85). Tal “ficção consensual” (RANCIÈRE, 2012a), ainda, almeja (e conquista) universalidade, marcando diferenças entre uma música adequada e outra não adequada. A não adequada é aquela produzida no cruzamento da vida cotidiana com recursos espúrios, não canônicos e orais: “este par distintivo aplica-se particularmente às relações de contraste da Música Ocidental com uma genérica “música dos 'outros'”, “exóticas”

transcript which is in some sense independent of the transcriber, a communication independent of the communicator’ (Boulding 1961: 65). Writing and musical notation are the two parallel forms of this dissociated transcript that profoundly transformed the conditions of linguistic and musical exchanges. Henceforth it was possible to work with and on the dissociated transcript instead of working directly within the framework and under the control of the practices prescribed by cultural tradition”.

²⁶ “Production of perception, institutions, rules and habits are incorporated in the framework of the music, which becomes generalised music”.

(“primitivas” ou “orientais”) ou, mesmo, populares ou folclóricas” (BASTOS, 2014, p. 85).

A gramática musical, suas diretrizes consensuais à composição e a tendência à universalização de uma forma e conteúdo específicos, incluídos aí os temas que poderiam ser tratados como nobres e adequados enquanto conteúdo e expressão, vão dando forma a uma *episteme*, a um *logos* próprio à música pura e erudita. A consistência do conjunto de diretrizes à composição, e mesmo à escuta, vai adquirindo, lentamente, “caráter normativo e poético” (MOLINO, 1990, p. 134), se consideramos o poético como ligado ao termo aristotélico *poiesis*, relacionado a *téchne* como principal determinante na operação de “composição de um agregado sensível” (ONETO, 2007, p. 201).

Tal movimento é perceptível também quando verificam-se as maneiras através das quais passa a circular a música pelo campo social, em conexão aos discursos produzidos sobre ela. Molino (1990) ressalta que a formação de um pensamento ligado a distinção música/ não-música, na sociedade europeia e norte americana do século XIX, passa por teorias e sistematizações organizadas e dispostas em manuais didáticos voltados a composição. A corroboração de uma *episteme* particular oferece ainda mais densidade a este processo. A soberania da racionalização e a exaltação da técnica se tornam hegemônicos, constituindo o conhecimento dos cânones capazes de dirigir a composição a mais relevante e condição determinante para que se autorize alguém a julgar a criação de outro como propriamente som ou ruído:

Naquele período, foi aceito que um “amador” – ou, para usar o vocabulário do tempo, um “curioso” – não podia entender a música (ou desenho, ou pintura), a menos que ele também fosse um “perito” – isto é, digamos, a menos que ele soubesse como produzir uma obra, sendo essa a única maneira de julgá-lo objetivamente. Essa é a significação fundamental das regras – academicismo ou classicismo – na música ou na literatura. Mesmo no contexto da teoria dos afetos, o importante não é senti-los: o problema (poético) que se estabelece é saber como os produzir.²⁷ (MOLINO, 1990, p. 134).

²⁷ “At that period it was accepted that an 'amateur' – or, to use the vocabulary of the time, a 'curioso' – could not understand music (or drawing, or painting) unless he was also a 'connoisseur' – that is to say, unless he knew how to

Junto ao processual movimento de constituição de um *logos-episteme* próprio à boa música, a etnomusicologia e a musicologia em seus primórdios contribuem, talvez sem intenção, à instauração de consensos excludentes, enquanto utilizam a *episteme* e a identidade consensual europeia colada a uma posição estética da recepção e a uma avaliação axiológica específica para qualificar a produção de qualquer expressão musical gerada em conexão com outras estruturas composicionais, contextos e intenções. Segundo Bastos (2014), esta tornou-se a principal tarefa da “musicologia comparada no começo do século XX” (p. 64), o que conduziu a uma separação ainda mais acirrada entre uma música produzida por “nós”, detentores dos valores e do equipamento intelectual e perceptivo apropriados, e outra música produzida por “outros”, considerados primitivos, intuitivos e espontâneos.

A disciplina, em seus primeiros passos, expõe uma tentativa de universalização da linguagem musical ocidental, em detrimento das demais formas de produção da música. A crença, fundada na ficção consensual europeia, de uma música monumental e superior, serve de diretriz e compõe conjunto de critérios, historicamente variáveis mas sempre presentes, para a apreensão e análise de toda música produzida “pelo outro”. “A ‘música em análise’ é a instância primordial de imaginação de um determinado tipo de ocidentalidade: aquela que exclui todas as ‘outras culturas’ – inclusive a antiguidade Greco-Romana, e instala a Europa como o concerto das nações” (BASTOS, 2014, p. 82).

A exposição do percurso “evolutivo”, arranjado cronologicamente em historiografias da música, corrobora tal divisão até a contemporaneidade, propondo recorte claro, no qual a *episteme* ocidental é que teria permitido a conquista de um *logos* aventado pela música erudita e pura, oposta a *doxa* que emana como expressão do *phoné* primitivo e menos capaz. Nas obras históricas consultadas (GRIFFITHS, 1987; MASSIN, 1987; ROSS, 2009; SOUSA, 2012), o percurso de transformações da música moderna é situado por narrativas que conferem centralidade às mudanças e transições conquistadas pela evolução do pensamento ocidental, especificamente ancorado nas conquistas europeias.

produce a work, that being the only way to judge it objectively. That is the fundamental signification of rules – academicism or classicism – in music or in literature. Even in the context of the theory of affects, the important thing is not to feel them: the (poietic) problem one sets oneself is knowing how to produce them”.

Os indícios até aqui destacados, nos oferecem breve recorte do jogo ao mesmo tempo político, estético e simbólico que constitui a instauração de um acordo entre sensação e pensamento, homogeneizado enquanto modo de partilha do sensível, referente a qualificação do sonoro no contexto ocidental. “Há evidências concisas de uma distribuição das habilidades de escutar e tocar”²⁸ (BLACKING, 1974, p. 40), em comum acordo com a percepção da desigualdade das inteligências folclóricas e eruditas. Tal cisão é constitutiva de intersecções entre a produção de uma ordem reflexiva à música e a operação de um arranjo ao mesmo tempo estético e simbólico (diga-se político), que sobrecodifica o sonoro e sustenta o lugar da música em uma partilha do sensível policial. Conquista a música, desta forma, universo circunscrito e com *status* de atividade ligada cada vez mais à racionalização e ao intelecto (BLACKING, 1974; MOLINO, 1990; BASTOS, 2014).

Mais do que mera sistematização, os efeitos desta separação incidem sobre a percepção da natureza distinta de distintas identidades quando compõe música: “torna-se evidente que a distinção erudito/popular não diz de fato respeito a natureza do objeto da arte, nem a como é produzido, mas se refere a diferentes modos de percepção”²⁹ (FRITH, 1996, p. 84). É, portanto, a distinção som/ruído capaz de sustentar a constituição de uma cisão no cerne da comunidade sensível que dirige a percepção consensual das artes à validação das diferenças de natureza justificadas pela *arkhé*, entrecruzando a produção sonora de qualquer um a percepção de identidades respectivas ligadas a tal produção. Percepção esta forjada pela própria partilha, na qual o aparelho sensorial, as capacidades e os lugares possíveis à distintas partes se distribuem em conjunção às qualidades de sua produção.

Faz-se, por tal via, movimento de retirada da música de um território exclusivamente sensível. A dimensão sensível da música, como prescreve o *logos* aristocrático, deve ser então controlada pela reflexividade, sendo a sensação “compreendida nos termos de uma sociabilidade natural, animal-humana.” (BASTOS, 2014, p. 86). A criação musical, assim como sua escuta qualificada, ganham o suporte axiológico de um pensamento e de um discurso racional e reflexivo, sustentando inteligibilidade ancorada no domínio da *téchne* e da *poiesis*, enquanto *ethos* disciplinado, lugar do “conhecedor”, capaz de submeter o

²⁸ “[...] of a distribution of listening and performing ability [...]”.

²⁹ “It becomes apparent that the high/low distinction doesn't really concern the nature of the art object, or how it is produced, but refers to different modes of perception”.

material sensível ao trabalho do intelecto. Se desdobra assim uma *episteme* própria a música do “nós”, sustentada pela posse (*hexis*) de um conjunto de qualidades inerentes à identificação, na partilha, daqueles que dela se ocupam. Como afirma Rancière (1996a), “sobre a posse das qualidades necessárias para compreender, paira o véu de uma divisão implícita: é um designador da divisão sensível que opera, sem ter de contextualizá-la, a distinção aristotélica entre os que tem apenas a *aesthesis* e os que tem a *hexis*” (p. 56-57).

Aos “outros”, resta a simples *aesthesis*, sensação desprovida de capacidade para nomear por conta própria ou compreender com autonomia, para assumir papel de agência constitutiva que intervém sobre a realidade em condições de igualdade junto aos que possuem *episteme* e *hexis* própria ao *logos*. “O ponto central da distinção alta/baixa música é aquele entre contemplação e ‘desprezo’, entre apreciação intelectual e sensorial, entre escuta difícil e fácil”³⁰ (FRITH, 1996, p. 114). Se expressam aí marcas de uma distância incomensurável entre sujeito e sujeito, entre vidas desigualladas, alçada tal distância também a percepção e inteligibilidade da música, à produção e compreensão do sonoro no cerne da partilha.

O objeto musical, na Europa dos primeiros anos deste século, foi um sistema considerado tanto racional quanto natural; era a dupla existência dissociada de música ouvida e música escrita (a partitura); e era um conjunto de condições técnicas (instrumentação), sociais (o concerto) e psicológicas (expectativas musicais, o que Schaeffer chama “intenções de escuta”³¹ (FRITH, 1996, p. 116).

Veremos em breve como esta série de determinantes à divisão de um campo de experiências musicais pautadas pela reflexividade acaba por incidir também sobre a compreensão da natureza de qualquer sujeito que

³⁰ “The crucial high/low distinction is that between contemplation and ‘wallowing’, between intellectual and sensual appreciation, between hard and easy listening”.

³¹ “The musical datum in the Europe of the early years of this century was a system regarded as both rational and natural; it was the dissociated dual existence of heard music and written music (the score); and it was a set of technical (instrumentation), social (the concert) and psychological conditions (musical expectations, what Schaeffer ‘listening intentions’”.

deseje assumir e ter reconhecida pelos demais a condição de compositor. Tornar-se audível, como produtor de uma música capaz de se perceber distante do ruído pela escuta convencional, ao ponto de ressignificar os cânones da própria música e os sentidos consensuais que carrega a identidade forjada àquele que compõe, se torna trabalho iminente político, pois exige a criação de desentendimentos sobre a forma como tal partilha se sustenta. Som e ruído, música e não música, parecem assim agenciar-se com concisão a distribuição simbólica e estética dos atributos ou títulos que qualificam a diferença, naturalizada na partilha, entre *Bios* e *Zoé*. A conexão aqui traçada entre o trabalho de Rancière e a etnomusicologia, apenas corrobora por vias distintas a inseparabilidade entre musical e extramusical sustentada pelos argumentos de Merriam (1964), Blacking (1974), Frith, (1986), Molino (1990) e Denora (2000).

A constituição sensível e simbólica da partilha, portanto, se emaranha à consolidação de uma representação consensual da música como atividade humana racional e naturalizada. A cisão no plano das inteligências marca existência dual de uma música feita por “nós” e da música dos outros, conectando as expressões sonoras do “nós” e dos outros a distintas identidades. A identidade deste “nós” orbita série de demarcações consensuais antes expostas, e por isso contém atributos e qualidades exclusivas: virtudes técnicas instrumentais (ligadas a forma adequada de execução), aptidões e ciência das diretrizes à composição³², domínio das formas de recepção (ligadas ao discernimento dos espaços adequados de execução e ao direcionamento da escuta) e conhecimento de aspectos psicológicos (o pensamento e aos afetos adequados àqueles

³² “Quanto a tais diretrizes, a obra “Fundamentos da composição musical”, de Arnold Schoenberg (1990), é exemplo significativo. O objetivo do texto, expressamente didático, é fornecer porta de entrada e fundamentos necessários à composição em consonância com a reflexividade musical erudita hegemônica na primeira metade do século XX. Dentre as exigências assinaladas por Schoenberg como imprescindíveis a um bom compositor, se destacam o necessário conhecimento de técnicas, métodos e formas de estruturação e construção tradicionais da música anterior ao século XX e o domínio da literatura dirigida a música. No prefácio à edição inglesa de 1965, Gerald Strang, compositor norte americano e aluno de Schoenberg, ressalta “o tratamento detalhado dos problemas técnicos com que se defrontam os iniciantes [...]” pois “somente o conhecimento dessa gama de alternativas é que possibilitará ao aluno adquirir a liberdade suficiente, a fim de se defrontar com os problemas particulares que cada obra apresenta” (p. 18).

que compõe e ouvem a música pura e dos efeitos da obra sobre o espectador).

Junto às demais operações promotoras da racionalização da música, constitutivas do recorte sonoro-identitário, é importante destacarmos o lugar central ocupado pela análise musical, que emerge como método e recurso à sistematização de estruturas, formas e conteúdo da música na musicologia (MOLINO, 1990). Música, técnica e inteligência se aproximam de modo cada vez mais estreito durante o passar do século XIX. É neste período, segundo Molino (1990), que empreende-se busca rigorosa, junto a consolidação de métodos próprios, por formas de sistematização da consistência e da especificidade da música enquanto domínio semiótico particular. Contudo, o que de fato existe, segundo Molino (1990), “são domínios simbólicos, diferentemente articulados em diferentes sociedades, mas sempre constituindo um conjunto reconhecido pela coletividade”³³ (p. 136).

A análise musicológica, portanto, tem papel fundamental na constituição de consensos em torno da dimensão estética, poética e simbólica da música ocidental, constituindo posições à compositores, performers, músicas e espectadores. “Os princípios da análise das obras são próximos – se não idênticos – às regras que governam a produção”³⁴ (MOLINO, 1990, p. 136). Não apenas a análise musical interpreta e compreende a produção já exposta por compositores considerados canônicos corroborando seu lugar de referência, mas também serve de fórmula indicativa à criação e até mesmo a escuta, direcionando formas de percepção da música e constituindo *logos* partilhado que sobrecodifica e determina as qualidades do sonoro. Por isso, há que se considerar que “a teoria moderna não é (ou não é apenas) descritiva, mas, em certa medida, é também prescritiva” (KERMAN, 1987, p. 94).

O que se procurou demonstrar nos parágrafos anteriores é que, sob a égide da constituição de um plano sensível comum, se sustenta a fabricação de linhas de divisão entre os que sabem e os que ocupam posição de copiadores ou executores. Cabe lembrar a maneira como na partilha são situados aqueles que comandam e os que tem disposição natural a compreender e obedecer: “o escravo é muito precisamente, aquele que tem a capacidade de compreender um *logos* sem ter a capacidade do *logos*” (RANCIÈRE, 1996a, p. 32). A condição existencial

³³ “[...] are symbolic domains, differently articulated in different societies but each time constituting a set that is recognised by the collectivity”.

³⁴ “The principles of analysis of the work are close to – if not identical with – the rules governing production”.

de um sujeito que ganha forma e função sobre esta cisão fundamental, operada entre *logos* e *phoné*, mas não resumida ao âmbito da linguagem, se repete no plano das capacidades para compor expressão própria da realidade na fabulação sonora que pode reordenar os sentidos do senso comum.

A ruptura da igualdade entre nós e outros, entre sonoro e sonoro, música e música, desiguala ainda em outros planos, fazendo evidente a diferença construída entre homens do pensamento e aqueles que são meros animais ruidosos. É o “outro” *zoé* folclórica, relegado a *aesthesis*, pura sensação, que só compreende passivamente a produção de quem compõe o real com presteza poética (*hexis* e *técne*) e assim tem títulos para avaliar o mundo comum a partir de uma potência reflexiva própria e não compartilhável com os demais (*axiai*).

A naturalização aqui operada relembra aquela exposta pela teoria dos três metais na república platônica (PLATÃO, 2000). Em sua república, deveriam os homens com alma de ouro, capazes da *técne* e da *poiesis*, também serem logicamente capazes de reger a coisa comum que governa os interesses da cidade. Supõe Platão uma diferença primeira entre estes e aqueles que tem o bronze como metal componente de suas almas. As almas de bronze são habitantes do corpo dos artesãos, aptos ao trabalho manual e ao reconhecimento do ordenamento que os dispõe na partilha em posições inferiores. *Doxa* e *episteme* remetem, por sua vez, respectivamente, “a fantasmagoria do imitador e a clarividência do fabricante”³⁵ (RANCIÈRE, 2013, p. 58).

É importante que estejamos atentos ao entrelaçamento que edifica as evidências sensíveis constitutivas da operação de manutenção policial da partilha. A diferença axiológica entre *doxa* e *episteme* se sustenta, de fato, não por meio da enunciação apenas, da linguagem isolada, como se a significação atribuída aos corpos e relações fosse único determinante do sentido da realidade. O que ocorre, no processo que constitui a *arkhé*, é sobreposição, arranjo no qual não há dissociação entre o estético, os efeitos políticos da constituição deste plano enquanto partilha do sensível e os sentidos que podem, em cada configuração, serem apreendidos como evidentes. Portanto, o reconhecimento de diferenças de natureza entre a criação e a cópia, proveniente cada uma de grupo, lugar e sujeito diferenciado pela própria partilha, cruza capacidades e identidades consensualmente apreendidas em consensos que agenciam elementos distintos. O critério para tal distinção acaba por fundamentar-se no *logos*

³⁵ “A la fantasmagoría del imitador y a la clarividencia del fabricante”.

pertencente a apenas uma das posições, mas não depende apenas deste *logos* para persistir.

Dados até aqui os fundamentos necessários, proponho agora que retomemos o gráfico apresentado no primeiro capítulo, desta vez reconfigurado em torno das conexões traçadas com a música. Considera-se nesta ampliação da primeira leitura as expressões estéticas do sonoro na partilha consensual, incluindo as divisões entre música e não música e suas implicações políticas. Sua reorganização tem o intuito de aproximar a produção estética e simbólica de lugares, funções e capacidades relacionadas a títulos para governar, às divisões entre som e ruído no plano da composição, objetivação e escuta que circunscrevem, no universo audível, a música em certa conexão às identidades.

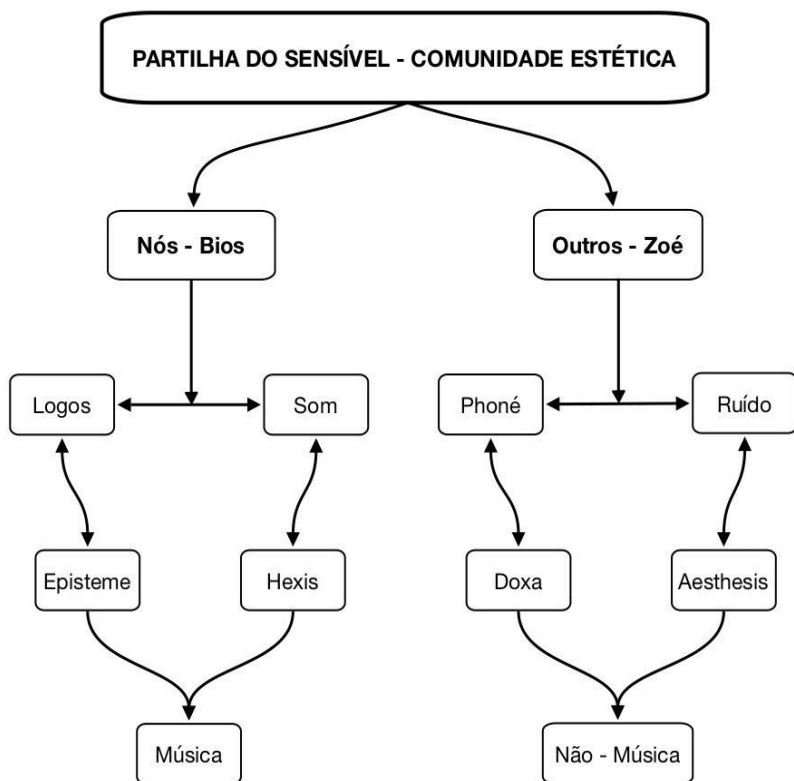


Figura 2 – Arranjo estético e simbólico da música em conexão à *arkhé* na comunidade estética. Fonte: própria (2018).

A representação que acima se dispõe, por restringir o amplo espectro político e estético da partilha ao plano axiológico dos títulos para governar, tem função explicativa de um aspecto isolado, mas essencial à compreensão da partição engendrada por corte concomitante entre *logos/phoné* e som/ruído. Concomitante, pois pensamento e sensação não habitam a partilha dissociados. Ambos ganham estabilidade em meio a constituição de uma ficção dominante.

A circunscrição de um conjunto de premissas heterogêneas, mas agenciadas na composição de um *sensorium* comum, baliza a apreensão daquilo tomado enquanto belo, significado pelo suporte do crivo axiológico que constitui pensabilidades e audibilidades distintas. Pensamento e objetividade portanto se entrecruzam a sensação e percepção, oferecendo forma e conteúdo a um mundo repleto em diferenças possíveis de se verificar pela apreensão das evidências sensíveis que caracterizam posições identitárias. Nas palavras de Rancière (2009b), “ideias sempre são realidades materiais, assumindo os corpos, dando-lhes um mapa do visível e orientações para o movimento”³⁶ (p. 114). A configuração de um senso comum, partilhado mas ao mesmo tempo partido em diferentes posições ligadas a identidades, é portanto operação que conecta estético e simbólico, num ordenamento sempre singular de discursos, práticas e formas de percepção. O que se compartilha, na partilha do sensível político, são modos de inteligibilidade construídos. O que se distribui, são incapacidades e impossibilidades próprias a alguns, distantes da inteligibilidade consensual que as determinam (RANCIÈRE, 2009b, p. 117).

No entanto, não há essencialismos que sustentem a disposição de um plano comum assim arranjado. É sempre possível a emergência de processos de subjetivação política, que se configurem a partir da produção de um sensível que não tome como referência as contingências anteriores. Produzir tensões sobre as marcações, regras, discursos e cânones que separam o som do ruído pode assim servir como impulso ao dispositivo ternário da democracia, à medida em que a evidência sensível de um sonoro outro, capaz de redefinir os critérios axiológicos que qualificam a cisão música/não-música, reverbera sobre a verdade que define a natureza daqueles que podem produzi-la e sobre a verdade da *episteme* que se declara única apta a nomeá-la. O ordenamento sensível de uma comunidade, que faz emergir uma percepção e um entendimento

³⁶ “Ideas always are material realities, taking over bodies, giving them a map of the visible and orientations for moving”.

compartilhados do som como música ou não música, sugiro, deve ser considerado em diálogo com a compreensão consensual ou dissensual-política das capacidades e incapacidades daqueles que se dispõem à posição de compositores e *performers*.

A problemática exposta por Rancière (1996a), referente à cisão da voz em som e ruído (*logos* e *phoné*), que circunscreve o valor das enunciações de distintos sujeitos em comunidade por submetê-las a uma *aesthesis* dos títulos para governar, pode assim, se estender a análise do par som/ruído na distribuição consensual das capacidades para ocupar lugares de expressão da música válidos na partilha. Sob a mesma lógica, a desestabilização das identidades consensuais pode se produzir, ao servir-se tal movimento da constituição de uma estética outra, de performances inéditas e experiências coletivas entretecidas a música, embaralhando as fronteiras entre música e não música pela expressão de objetividades sonoras, por consequência, ainda presumo, embaralhando fronteiras entre identidades.

O reordenamento dos consensos relacionados ao sonoro (música e não música/som e ruído) solicita o investimento na repartilha do sensível que sustenta tais divisões. A conexão entre música e política solicita a criação, a constituição de um universo sônico que atue como parte integrante de um dispositivo sensível no qual se conjugam formas, conteúdos e expressões ainda não contadas, capazes de evidenciar um real que tencione os sentidos estáveis referentes a música e, por consequência, as certezas em torno das capacidades e títulos que fundamentam sua objetivação e sua apreensão. É em torno das formas como a música escapa da captura consensual e investe no reordenamento das posições identitárias na partilha do sensível, que seguiremos refletindo.

4.2 Música e desidentificação

Após transitar pela análise da constituição de um sonoro consensual na partilha do sensível e explorar a posição dual que ocupa a música associada a gênese, manutenção ou transformação de seu arranjo estético, investigo agora quais processos vinculados a criação musical podem resultar em desentendimentos, associados a dimensão estética da política. Esta última incursão ao plano teórico visa sustentar o diálogo entre a política da estética e as particularidades que oferece a música à possíveis movimentos de repartilha do sensível. Ao expor a dimensão política da estética, Rancière (2012c) afirma a arte como dispositivo: “de fato, a arte não é conceito comum que unifica as diferentes artes. É o dispositivo que as faz visíveis. Pintura não é somente o nome de uma arte.

É o nome de um dispositivo de exposição, de uma forma de visibilidade da arte”³⁷ (RANCIÈRE, 2012c, p. 32). O trabalho criador disposto a transformar as formas de objetivação do sonoro, e mesmo as formas de reconhecimento de um ordenamento sônico na partilha, nos remete à busca pelos meios dentre os quais a música pode compor-se um dispositivo de dissenso e de audibilidade da parcela não contada na partilha.

A instauração de litígios, quando na música, estética e política se atravessam em expressões de um sonoro fronteiro, permitem adentrar ao campo de negociação das identidades, em função não apenas do som arranjado pela composição, mas sim enquanto efeito de dispositivos democráticos perpassados pela arte que configurem audibilidades outras. As variações sobre os sentidos e percepções estabilizados em comunidade podem ser maneiras de tencionar fronteiras entre arte e não arte, entre aqueles que podem à produzir e aqueles que não tem as competências necessárias, inserindo no universo sensível homogeneizado diretrizes outras a balizar o que pode ou não constituir o ordenamento sônico de uma comunidade. O reordenamento do sonoro é pensado, portanto, enquanto trabalho político voltado a emancipação. Quando a expressão da arte se liga à constituição de visibilidade e audibilidades à vidas relegadas a margem, a produção estética não engendra apenas modos outros de criação musical, mas também permite o desentendimento sobre quem são e o que podem aqueles que tencionam os cânones consensuais.

O trabalho ficcional é desta forma ligado à política na medida em que permite consolidar lógicas dissensuais nas quais o visível/audível não pode ser nomeado a priori nem suas qualidades pressupostas pela palavra alheia (RANCIÈRE, 2012a). Rancière (1996a, 2009e) qualifica a política como um “regime impossível”, pois um ato político não emerge se marcado ou aprisionado pelas coordenadas sensíveis anteriores. Isso significa que a emergência de uma cena de desentendimento político é sempre efeito de uma contingência. Contingência, em sua obra, diz respeito a inserção, no sensível, de um conjunto de evidências que forcem a constituição de pensamentos e percepções até então impossíveis à comunidade estética. A ideia de contingência fica clara quando Rancière (2009e) associa o efeito político da arte a uma impossibilidade de captura por discursos e percepções predisposto da objetividade presentificada na

³⁷ “*De hecho, el arte no es el concepto común que unifica las diferentes artes. Es el dispositivo que las hace visibles. Y “pintura” no es solamente el nombre una arte. Es el nombre de un dispositivo de exposición, de una forma de visibilidad del arte*”.

obra: “a ‘contingência’ da política significa que sua existência dispensa todas as formas de necessidade e legitimação baseadas em alguma predisposição para o exercício do poder e na distribuição preliminar das posições baseadas nelas”³⁸ (RANCIÈRE, 2009e, p. 120). Tanto estética da política quanto política da estética precisam, portanto, investir na construção de algum mundo comum outro, ficcionando o real e tencionando as fronteiras do perceptível.

A atividade ficcional da arte se embrenha desta maneira a constituição política de um “nós” enquanto expressão de uma coletividade que, pela sua apresentação estética, se afasta das identificações e redesenha suas próprias formas de enunciação através da construção de recortes singulares da experiência comum, dispondo, sobre a insígnia da igualdade, a existência de sujeitos outros. “Há uma política da estética no sentido de que novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção de afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível” (RANCIÈRE, 2012, p. 63).

No capítulo anterior, ficaram evidentes desdobramentos excludentes de um trabalho reflexivo sobre o música, sustentado pela hegemonia da racionalidade europeia. Apesar de a análise musical e perspectivas etnocêntricas de escuta terem contribuído à gênese de cisões entre som e ruído e para a construção de uma axiologia simbólica particular, reverberante na partilha sobre as identidades, a etnomusicologia vem empreendendo severa crítica a este movimento. Como afirma Bastos (1994), na etnomusicologia contemporânea se propõe ultrapassar dicotomias de uma tradição acadêmica que situava, de um lado, homem como ser social e, de outro, a música como objeto sonoro autônomo. Esclarece Piedade (2012): o trabalho de Bastos persegue uma etnomusicologia que “recompõe esta plenitude e se torna uma Musicologia ‘com homem’, ou uma Antropologia ‘com música’” (p. 84). A cisão nós-outros, que tem alimentado a divisão música/não música produzida por um etnocentrismo monológico, também passa a ser questionada, de forma que a preocupação etnomusicológica torna palpável uma intersecção entre suas premissas teóricas e as perspectivas de uma música política pautada sobre a leitura de Rancière.

As definições da etnomusicologia e da música, como em qualquer outro campo consolidado do saber, são diversas e distintas, variando a

³⁸ “*The ‘contingency’ of politics means that its existence dismisses all the forms of necessity and legitimization based on a pre-disposition to the exercise of power and a preliminary distribution of positions based on it*”.

medida que novas ferramentas conceituais e condições históricas passam a se interseccionar ao campo de estudos. Em comum nas obras que aqui nos orientam, repercute o desejo de romper dicotomias e sustentar a dimensão transformadora da relação entre “musical” e “extramusical” (BLACKING, 1974). Mudanças no ordenamento sônico, podem ser assim apreendidas em seu efeito político sobre os modos de partilha do sensível.

É emblemática, neste sentido, a mudança de direção adotada por Merriam para abordar a música em função de seu papel na constituição da sociedade: em “*The anthropology of Music*”, de 1964, o autor afirma a etnomusicologia como “o estudo da música na cultura”. Já em sua obra de 1977, “*Definitions of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’*”, Merriam revisa a proposição, definindo o campo como “o estudo da música como cultura”. Esta simples mudança, reconsiderando a construção do primeiro enunciado e substituindo “na cultura” por “como cultura”, deixa clara sua intenção de expressar uma posição: a música não é apenas um efeito da configuração social já constituída. Ela não pode ser apreendida como denominador de identidades estáticas as quais caracteriza e confirma. Como sugere Reily (2016), é presente na música uma dimensão política, e suas objetivações, conjugadas à transformação inerentes ao contexto das práticas sociais e das identidades que emergem em torno de sua criação, circulação e consumo, não são apenas símbolos de um mundo já constituído.

Houve uma mudança paradigmática recentemente, e que é importante: a mudança das análises baseadas na concepção de música como símbolo para música como ferramenta [...] Em vez de tentar achar reflexos identitários, busca-se compreender a música como uma ferramenta que está à disposição das pessoas (REILY, 2016, p. 13).

Corroborando à posição de Reily, as pesquisas de Denora, voltadas a compreensão das funções da música no cotidiano e suas potências para a transformação social, de uma perspectiva mais sociológica, afirmam a música como “tecnologia estética” (DENORA, 2004). Seus usos, a produção de contextos e a constituição de atores particulares, são associadas pela autora a estratégias à constituição de cenas, nas quais ganham expressão formas particular de compartilhamento de espaços e de vivência da temporalidade. Tecnologia, como pensada por Denora (2004), remete música a ferramenta que intervém na configuração da

comunidade, ressignificando identidades, relações e possibilidades de significação coletivas. Aliadas ao entendimento ampliado do estético que nos orienta, pensado enquanto dimensão de produção do *sensorium* comum (RANCIÈRE, 1999), a perspectiva etnomusicológica contribui para que situemos a música como dispositivo de construção de audibilidades e de formas de subjetivação política.

Tais ideias permitem situar a construção estético-sonora da música enquanto arte que tem potência para constituir novas relações entre humanos em comunidade. Blacking (1973) reitera tal aporte, expondo que a música se apresenta enquanto música a medida em que sons, ou melhor, a organização entre sons de diferentes alturas ritmados em relação ao silêncio, possam ser apreendidos pelo grupo que os produz e os escuta como portadores de alguma consistência e sentido, em função do modo de apreensão de sua configuração enquanto tempo, forma, conteúdo e expressão.

Blacking (1974) e Frith (1996) elaboram observações sobre um ponto específico da relação entre som e sentido oferecida pela música: a transformação de ruído em som e a transformação do som em uma linguagem compartilhada por compositores e espectadores é possível apenas sobre um arranjo estético entre formas de percepção, identidades e validação de determinados padrões sonoros. Seu argumento permite compreender que “a música comunica com uma dada comunidade musical [...] e essa comunicação é efetuada através do investimento da música por sentidos simbólicos que tacitamente são acordados pelos membros da comunidade”³⁹ (FRITH, 1996, p. 10).

A música é expressão sempre singular de um recorte peculiar do tempo, mas não dissociada daquilo que Blacking (1974) percebe como determinante a sua produção e que denomina “*sonic order*”, nem dos espaços de circulação que se produzem em uma comunidade sensível. O conceito de Blacking expõe uma certa lógica extramusical associada ao ordenamento do som. Os vetores hegemônicos de subjetivação, assim, se fazem presentes na constituição de um conjunto de referências à composição e à escuta, oferecendo o que compreende Blacking como “padrões” estáveis. O termo “*pattern*”, referente ao ordenamento sônico socialmente significado como musical, aparece aqui situando a música numa posição mais uma vez ambivalente em relação aos determinantes sociais.

³⁹ “*Music communicates within a given music community [...] and is that communication effectuated through the investiture of music with symbolic meanings which are tacitly agreed upon by the members of the community*”.

Por tais vias Merrian (1964), Blacking (1974) e Frith (1996) perscrutam a constituição de estabilizações de sentido em torno do sonoro, seja na busca pela definição da própria etnomusicologia (MERRIAN, 1964), na análise das formações identitárias relacionadas a música popular (FRITH, 1996), ou na experiência etnológica junto a uma cultura específica (BLACKING, 1974). Um ponto comum entre suas propostas, e que alavanca mudanças de direção no olhar que o ocidente dirige a criação musical, é a compreensão de que a produção de consensos que qualifiquem a percepção do sonoro como propriamente musical ou não musical, é operada no seio das coletividades e provisória: “nenhum consenso desse tipo pode existir até que exista um plano comum de experiência e ao menos que diferentes pessoas possam ouvir e reconhecer padrões nos sons que atingem seus ouvidos”⁴⁰ (BLACKING, 1974, p. 10).

O reconhecimento de padrões e sua validação pode ser, portanto, compreendida enquanto *aesthesis* compartilhada na partilha do sensível, situando a música assim em seu lugar no jogo político implicado na constituição de um mundo comum, mas desigual. O ordenamento sônico diz sobre a constituição de uma agregação de sons, em geral percebidos como consonantes, pois a percepção de tal ordenando se faz “[...]baseada em algum consenso de opinião a respeito dos princípios sobre os quais os sons musicais deveriam ser organizados” BLACKING, 1974, p. 10). Todavia, se nos dispomos a investigar a dimensão política da música, precisamos ultrapassar a dimensão do consenso, do acordo entre sentidos instituídos sobre o som, seus significados e sua materialidade acústica. Frith (1996), já dizia: “há sempre um excesso na experiência musical, algo irracional, algo que escapa”⁴¹ (p. 116). O excesso a que remete Frith se deve justamente as relações que a música traça com seu contexto de produção e circulação. A particularidade da música e sua complexidade recaem sobre a necessidade de que se valorize seu caráter transgressor do tempo cotidiano e sua condição de obra de arte manifesta entre determinações coletivas de um plano comum.

A discussão em torno das relações entre música e identidade, embrenhadas às mudanças de direção experimentadas pela etnomusicologia em seu desenvolvimento, sofre também tensionamentos e passa a oscilar entre posições distintas. Suas variações permitem que

⁴⁰ “No such consensus can exist until there is some common ground of experience, and unless different people are able to hear and recognize patterns in the sounds that reach their ears”.

⁴¹ “There was always an excess in musical experience, something unreasonable, something that got away”.

visualizemos algumas das questões que atravessam este campo e a maneira como a música pode reiterar, mas também transformar lugares já demarcados. Identidade, quando abordada em relação à produção e manutenção de repertórios musicais, ocupa espaço considerável nos trabalhos da etnomusicologia (WARDEN, 2016). Como em qualquer outro campo teórico, persistem negociações do sentido do conceito, expressas particularmente por duas grandes vias de análise das práticas musicais que se abrem.

De acordo com Gifoni (2006), uma percebe a música como arte capaz de sustentar posturas identitárias já constituídas e conflitantes uma em relação a outra, afirmando formas de existir e características específicas que por meio da música se mantem estáveis, reiterando a relação nós-outros. Em contrapartida, outra posição concebe a música como atividade estética que promove diferenciação em relação às identidades estáticas, a partir da construção de hibridismos que conjugam aspectos de posições indenitárias diferentes e as ressignificam mutuamente.

O trabalho de Warden (2016), por sua vez, faz uma revisão sistemática do uso da noção de identidade nos estudos etnomusicológicos, de certa forma reiterando, mas ampliando consideravelmente a divisão apresentada por Gifoni (2006). Warden (2016) percebe, na longa trajetória de estudos da área ligados ao tema, a persistência de uma ambiguidade⁴²: por um lado, se sustentam visões da música como afirmativa de posições identitárias fixas, essencialistas, e, por outro, se

⁴² A opção pelo termo ambiguidade é deliberada. Seu uso procura evitar uma possível interpretação equivocada que remeteria os processos de manutenção e de transformação das identidades imbricadas as práticas musicais (como analisados pela etnomusicologia) à um paradoxo composto por ideias inconciliáveis. Recorro ao trabalho de Marc Augé (1997) especificamente para esclarecer este ponto. O antropólogo diferencia ambivalência de ambiguidade. Ambivalência, assim, remeteria a coexistência de qualidades que se evidenciam como contraditórias, excludentes. Já o termo ambiguidade é utilizado para representar conceitualmente uma relação sujeito-mundo que não se define por um ou outro aspecto que comporta, mas por um terceiro termo, no qual uma e outra característica coexistem e são codeterminantes. Compreendendo as duas posições adotadas pela etnomusicologia, orientados pelo signo da ambiguidade, se faz ver que, de fato, não há paradoxo. Repetição e diferença, manutenção e transformação, polícia e política, são constitutivos do que logo abaixo poderemos definir como processo de identificação e da dimensão política da estética.

afirmam identidades em movimento, que reconstróem, em conexão com a música, suas fronteiras e produzem apresentações estéticas inéditas de grupos que reexistem, que reconfiguram os sentidos do próprio grupo, produzindo música em relação as determinações do ordenamento sônico muitas vezes sustentadas por aqueles que deste grupo diferem. Estes, implicados na produção da música, para Warden (2016) reorganizariam as formas de perceber a si e a alteridade e, por consequência, os modos como são percebidos e representados por aqueles que ocupam outras posições no contexto social. É exatamente tal ambiguidade – explorada incansavelmente pelo campo da etnomusicologia – de uma atividade estética que se constitui a partir de um material historicamente determinado ao mesmo passo em que transforma as possibilidades daquilo que se pode ouvir, sentir e compreender como integrado a experiência sensível comum, que oferece novos indícios sobre as potencialidades políticas da criação musical.

Autores da psicologia Social Crítica Brasileira, em trabalhos como os já clássicos de Ciampa (1987), Bader Sawaia (1990) e Maheirie (2002), expressam uma apropriação da noção de identidade muito próxima a construída por aqueles que, no campo da etnomusicologia, a concebem amparados por uma perspectiva construtivista, não essencialista e ambígua. Identidade, na perspectiva da psicologia social crítica, remete tanto à permanência quanto ao movimento. Nas palavras de Maheirie (2004), identidade deve ser compreendida como “síntese inacabada”, ou seja, como processo de identificação, sempre em curso.

Por tal via, o pensamento referente a constituição do sujeito e das comunidades humanas se sustenta quando tais categorias forem emaranhadas por um aporte no qual sujeito e comunidade apresentem-se como indissociáveis, pois mutuamente delineados via processos de identificação. Tais trabalhos nos concedem ferramentas importantes para investigar o jogo contínuo que sustenta a composição de distintos grupos em um contexto específico, coexistindo enquanto trabalham sobre as dimensões simbólicas e estéticas que os definem.

A questão das identidades, como abordada na etnomusicologia e na psicologia social, nos situa em uma problemática configurada no cruzamento de determinantes coletivos de várias espécies, tanto semióticos quanto relacionais, que constituem o campo social e as subjetividades. A discussão ainda oferece oportunidades para visualizar o duplo movimento implicado na produção das subjetividades: por um lado, se vislumbram recursos para a análise das muitas maneiras como o

campo social é estratificado⁴³, demarcado por formas hegemônicas de pensar, agir e sentir; por outro, se evidenciam possibilidades para que se constituam práticas criativas voltadas a emancipação, que reposicionam grupos, sujeitos e relações na partilha do sensível.

Quando aproximamos tais discussões à perspectiva de Rancière (2011a), faz-se explícita a maneira como o arranjo de regimes de sensorialidade atua na constituição seja de uma comunidade policial ou da política. Estabilizações de sentidos, incluída aí a construção de verdades sobre o que é ou não música para o senso comum compartilhado, são gestadas por uma coletividade disposta em condições desiguais pela *arkhé*. Tem a arte então “função comunitária [...] de construir um espaço específico”⁴⁴ (RANCIÈRE, 2005, p. 5), de tensionamento dos consensos. A propriedade expressiva da arte, se tomada de assalto pelo senso comum consensual, a afasta da dissensualidade política. Tal divisão entre som e ruído, validada por um *logos* que porta *axiai* epistemológico, na música, pode servir, em desacordo com as pretensões de uma política da estética, para reiterar hierarquias e identidades. “A música é feita por padrões de som socialmente aceitos”⁴⁵ (Farnsworth, 1958, p. 51), e a produção de consensos sobre o sonoro, certamente não é livre de operações semelhantes ao desdobramento político da voz em *logos* e *phoné*.

A música e o político (entendidos como inerentes ao político os processos que instauram a partilha do sensível policial e a política) assim se mostram, em função da produção de um inteligível e de um *sensorium* comum, de um audível em um plano sensível compartilhado e dividido pela demarcação de territórios de expressão musical como adequados ou inadequados, repetidores das posições identitárias ou voltados à desidentificação, mas sempre incrustados à divisão de sujeitos desiguais na partilha.

Na perspectiva de Rancière (2012a), a posição de escuta se associa à figura do espectador, que não se apresentaria como receptor ou ouvinte

⁴³ Deleuze e Guattari (1995) e Guattari e Rolnik (1998) utilizam o termo “estratificação” para referir-se à gênese de enunciados coletivos e formas de relação tomadas como naturais e hegemônicas, que produzem e procuram reproduzir, no plano macro político, as tradicionais divisões binárias como classe social, sexo, etnia, família, entre outras. O estratificado, nesta perspectiva, se refere ao segmentarizado, já organizado e instituído, que emperra a passagem de novas configurações da vida e captura o novo, pois o instituído sobrecodifica as experiências singulares.

⁴⁴ “*Función comunitaria [...] de construir un espacio específico*”.

⁴⁵ “*Music is made of socially accepted patterns of sounds*”.

passivo. Quando se ligam arte e emancipação, o espectador se dispõe ao encontro com o dispositivo estético e constrói sua própria história, embrenhando as formas e conteúdos expressos através do som aos fios que ele mesmo dispõe por entre o fluxo disperso do cotidiano. Música e vida, portanto, se ressignificam constantemente. Na escuta, ativa e constitutiva do objeto estético sonoro que uma música pode dar a perceber e sentir, o espectador “compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si” (RANCIÈRE, 2012a, p. 17). Ouvir música, tanto na posição daquele que se dedica a compor e escuta o ordenamento sônico atual com a pretensão de reproduzi-lo ou pervertê-lo, quanto na posição de espectador ouvinte que recebe a objetivação estética, envolve atividade, intervenção sobre o mundo comum oferecido de formas díspares a um trabalho do pensamento que cria impulso à alteração das coordenadas tradicionais de percepção e reflexão em torno da realidade. “Num teatro, diante duma performance, assim como num museu, numa escola ou numa rua, sempre há indivíduos a traçarem seu próprio caminho na floresta das coisas, dos atos e dos signos que estão diante deles e os cercam” (RANCIÈRE, 2012a, p. 20).

Rancière assim situa o espectador no jogo da significação e da percepção que emerge frente ao encontro com uma obra de arte, em condição de coautoria com aquele que propõe a obra e com a própria obra, autônoma, assim como criador e espectador, em sua incidência sobre o outro à medida que se emancipa das mãos do criador. Contudo, a capacidade que de compor com a arte que Rancière, assim como Schiller (1990), identifica como comum a qualquer um, não garante o efeito transformador de uma experiência estética. Esta escuta ativa se produz no encontro com uma objetividade artística que engendre as condições necessárias à variação dos sentidos. O dispositivo estético democrático, possível de emergir como motor da subjetivação política, deve portanto embrenhar a música ao jogo de sentidos e percepções que seu encontro com criador e espectador permitem.

A heterogênesse da arte refere-se tanto à constituição da obra como composição de temporalidades e espaços tornados sensíveis por sua objetividade, quanto à heterogeneidade outra, presente nas formas de relação que o encontro situado em torno de sua expressão permite. Sendo assim, podemos agora afirmar que a qualidade delirante do artista, capacidade para desviar-se de um lugar e fazer ouvir um sujeito e uma comunidade não contada, ainda se expressa como capacidade ficcional do espectador. Na perspectiva de Rancière (2013), a constituição de espaços e relações se conjuga.

Rancière (2013) propõe a condição do artista como “falsificador”, um inventor de algo que não se assemelha ao simbólico e ao recorte estético já disposto. É o criador, sob certas condições, alguém que, em potência, pode produzir perspectivas, conexões, distorções e tensões à percepção das formas de audibilidade e visibilidade da partilha policial. Tanto espectador como criador são ativos (RANCIÈRE, 2012a). A obra, lançada ao mundo, também carrega em sua presença uma atividade, enquanto sua existência concreta força a pensar. Uma obra de arte toca a política quando expõe mundos complexos e estranhos ao senso comum e permite o desentendimento. A presença da música, portanto, se dobra sobre o campo social de onde deriva e dobra este mesmo campo num arranjo sonoro, oferecendo apresentações audíveis de uma realidade advinda de fora da materialidade acústica, mas que ganha consistência outra quando transfigurada pela composição musical e pela escuta. A música força a pensar, ao fazer vibrar sobre os ouvidos um universo sonoro expressivo de formas, conteúdos, acontecimentos, lugares e sujeitos embrenhados a produção concomitante de arte e vida.

A transformação do ruído em som e do som em música passaria, assim, pela ruptura com um modo de codificar a barulhenta multiplicidade das vidas através da criação, da gênese de novas possibilidades ao ordenamento do simbólico e do sensível. A criação musical ganha, nesta perspectiva, *status* de catalizador de um mundo ainda porvir, o que justifica a tese, persistente em Attali (1985), que afirma a música como força produtiva, profética. “A subversão na produção musical sempre resulta da oposição de uma nova sintaxe à outra que está em vigor, de cuja perspectiva é um ruído [...], o ruído cria significado”⁴⁶ (ATTALI, 1985, p. 152).

A potência constitutiva da comunidade, presente no ruído, apesar de ser tomada por Attali de forma circunscrita à análise do simbólico, não deixa de tocar o trabalho criador envolvido na manutenção ou transformação dos modos de partilha do sensível. Como nos demonstrou Rancière (1996a; 1999), simbólico e estético se interseccionam, sendo a construção de uma *arkhé* disposta em função da hierarquização do *logos* sempre perpassada por arranjos estéticos que permitem a validação das divisões traçadas na partilha e o pareamento de distintas formas discursivas (*logos* e *phoné*) a distintas identidades (oligarquia, aristocracia e povo). O ruído, portanto, é elemento fundamental à

⁴⁶ “*Subversion in musical production always comes back to the opposition of a new syntax to one that is in place, from whose perspective it is a noise [...], noise creates meaning*”.

constituição de uma “metapolítica” da música. A metapolítica, em Rancière (2012c), diz sobre a constituição de um plano político de experiência, preenhe em vetores capazes de constituir referências ao pensamento a percepção, que se forma em franco litígio com a partilha policial, mas se situa no seio dela como construção que sustenta um possível dispositivo democrático de verificação da igualdade. Liga-se à metapolítica a arte na potência que esta carrega à composição de formas inéditas de ocupar tempo, espaço e de dispor relações entre sujeitos e mundo (RANCIÈRE, 2005). Oferecem-se aos ouvidos, numa música onde um ruído anterior invade o audível já formado, pensabilidades e possibilidades à repartilha. “É este ruído cuja fronteira a respeito da música não há cessado, no século XX, de fundir-se a própria música, da mesma forma que no século XX havia se fundido com as musas literárias”⁴⁷ (RANCIÈRE, 2012d, p. 14). As divisões entre música e não música, e, por consequência, as formas de cindir a comunidade entre identidades capazes de compor e incapazes, passam pela inclusão de uma objetividade sonora ruidosa em meio aos códigos canônicos que estratificam a escuta e linearizam a percepção.

Propõe Attali (1985) que quando se buscam reflexos precisos do mundo em uma composição, se pode nela encontrar semelhanças, mas persiste a expressão de distorções. Atento à ambiguidade da relação entre o ordenamento do sonoro na música e configuração da sociedade, Attali situa sua problemática: “a questão teórica de se tais formas culturais simplesmente replicam e reproduzem essa dinâmica – ou pelo contrário, distanciam-se, estranham e criticam-na”⁴⁸ (ATTALI, 1985; p. 2). Lança mão o economista de uma metáfora pertinente quando preocupado em compreender a produção de distinções entre som e ruído, que nos parece complementar a exposição antes desenvolvida: “a música é um jogo de espelhos em que toda atividade é refletida, definida, gravada e distorcida”⁴⁹ (ATTALI, 1985, p. 6). Superando a redução da música à ordenação da distinção reconhecida consensualmente entre som e silêncio, Attali percebe sua potência emancipatória.

⁴⁷ *“Es ese ruido cuya frontera respecto de la música no ha cesado, en el siglo XX, de fundirse en la música misma, de la misma forma que en el XIX se había fundido con las musas literarias”.*

⁴⁸ *“The theoretical question of whether such cultural forms simply replicate and reproduce that dynamic – or on the contrary, distance, estrange, and criticize it”.*

⁴⁹ *“Music is a play of mirrors in which every activity is reflected, defined, recorded, and distorted”.*

Transitaria a música, em sua acepção, tanto pela reprodução quanto pela criação. Música, portanto, não é superfície plana na qual se incrustam representações fidedignas da realidade como já dada. Attali concebe a música não enquanto decalque, repetição, mas sim como superfície ao mesmo tempo material e imaterial sobre a qual podem as formações sociais serem distorcidas mediante apresentação de uma comunidade por vir. Distorção, no entanto, não denota deformidade ou cópia imperfeita, mas remete ao potencial disruptivo da música. Deve ser lida como indicativo da potência da música à criação, que por meio da composição promove encontros com um objeto estético inédito e expressivo, no qual som e sentido se entrecruzam sob novas configurações. Para Attali (1985), “a música torna as mutações audíveis”⁵⁰ (p. 4).

A metáfora visual do jogo de espelhos, por ser sobremaneira especializada, talvez não pareça a mais adequada à tentativa de situar a música como objeto. No entanto, a possibilidade de uma presença heterogênea do mundo que a imagem da distorção oferece abre portas à exploração da experiência política que pode a música oferecer. Se a música é jogo de espelhos, “o próprio vidro parece conjurado com o resto do universo; não estampa a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra da sombra” (MACHADO DE ASSIS, 1998, p. 115).

Arte e política, música e repartilha, som e sentido, se encontram como entidades conectadas e ao mesmo tempo desconexas. Se coabitam um mesmo audível, tocam a estética da política, produzindo litígios sobre as sensibilidades e pensabilidades naturalizadas. O trabalho criador da música e do músico pode investir na dimensão ruidosa da partilha do sensível, a codificando sob uma ordenação metapolítica que tenciona *logos*, *arkhé* e *episteme*, que perturba o sensível consensual pela inclusão de um sensível outro no ordenamento sônico. Produção e reprodução, representação e apresentação do heterogêneo, habitam as fronteiras da relação música e política. É *phoné*, ruído apreendido apenas enquanto resíduo da atividade laboriosa de um povo não contado, capaz de romper as relações entre som e silêncio consensuais, evidenciando danos, litígios e desentendimentos. A criação de um audível outro portanto tem papel central na relação música-política, situando compositor e composição no intervalo das ambiguidades que demarcam o regime policial de partilha do sensível.

O músico, como a música, é ambíguo. Ele joga um jogo duplo. Ele é ao mesmo tempo músico e cantor,

⁵⁰ “[...] *music makes mutations audible*”.

reprodutor e profeta. Se é um *outcast*, vê a sociedade sob uma luz política. Se é socialmente aceito, é historiador, um reflexo dos seus mais profundos valores. Ele fala a favor e contra a sociedade. Esta dualidade já estava presente antes do capital impor suas regras e proibições. A distinção entre músico e não-músico – que separa o grupo do discurso de quem o conjura – sem dúvida representa uma das primeiras divisões de trabalho, uma das primordiais diferenciações na história da humanidade, inclusive, predando a hierarquia social⁵¹ (ATTALI, 1985, p. 12).

Tais formulações abrem espaço a compreensões mais amplas da música que, paulatinamente, passa a tocar questões vinculadas aos efeitos do encontro entre estética e política. É perseguindo este caminho, especialmente em torno daquilo que em breve se apresentará no campo da composição sobre a insígnia da subjetivação política, que o aparo conceitual até então apresentado será disposto ao diálogo com um cenário concreto, repleto em movimentos e experiências transformadoras das relações entre música e política.

⁵¹ “*The musician, like music, is ambiguous. He plays a double game. He is simultaneously musicus and cantor, reproducer and prophet. If an outcast, he sees society in a political light. If accepted, he is its historian, the reflection of its deepest values. He speaks of society and he speaks against it. This duality was already present before capital arrived to impose its own rules and prohibitions. The distinction between musician and nonmusician-which separates the group from the speech of the sorcerer-undoubtedly represents one of the very first divisions of labor, one of the very first social differentiations in the history of humanity, even predating the social hierarchy*”.

5 O EXCEDENTE QUE SUSTENTA CENAS POLÍTICAS MUSICAIS: a aurora do século XX, o regime estético da artes e a comunidade sensível polêmica entre o clássico e o jazz

Amparado na proposta metodológica das cenas de dissenso e em diálogo com a perspectiva teórica desdobrada nos capítulos anteriores, proponho avançar na construção de análises que integrem o plano das experiências concretas à leitura desenvolvida. O olhar que orientará as análises se sustentará amalgamado a cenas expressivas da relação música-política, situadas entre os séculos XIX e XX. O período é particularmente interessante à discussão em função da multiplicidade de práticas musicais que nele convivem e das rupturas e transformações ali emergentes. Opto por me debruçar sobre tal período, antes de tudo, pois a compreensão do contexto permitirá dialogar com acontecimentos que, como veremos, abrem espaço para conexões entre a arte da música e o “regime estético das artes” (RANCIÈRE, 2002; 2009d). Interessa, ainda, compreender as problemáticas políticas próprias à transformação nas formas de pensar a criação artística e a recepção da música movimentadas por litígios sobre a composição, sobre o sujeito compositor e sobre as divisões entre música erudita e popular. O recorte que escolhemos é provocado pelo encontro do nascente *jazz* com a música erudita. O regime estético das artes é chave teórica à compreensão destas transformações e de seus efeitos sobre a partilha do sensível.

A leitura proposta solicita aporte singular da história da arte, que ofereça um escape às demarcações tradicionais, visando diferentes momentos históricos e respectivas formas consensuais de apropriação e produção da arte como desdobramentos de distintos modelos de eficácia estética. A perspectiva elaborada por Rancière em torno da configuração de diferentes inteligibilidades da arte e de seus modelos de eficácia atravessa o cerne das fronteiras entre arte e não arte, entre arte e partilha do sensível, investindo na definição de três “Regimes de identificação da arte” (RANCIÈRE, 2005; 2009c; 2009d; 2012a). Seguindo sua trilha, busco aproximações entre a teoria dos regimes de identificação da arte e a música, conduzidas pela apreensão de cenas nas quais o ordenamento sônico é tensionado pela atividade criadora que causa desentendimentos implicados na subjetivação política.

Contextualizar as cenas que serão tomadas como referência à análise das potências políticas da música exige a apreensão de acontecimentos coexistentes em um mesmo momento histórico, situados em atos e experiências concretas, mas circunscritas a universos simbólicos e sensíveis distintos e, por vezes, aparentemente

incomunicáveis. Há, na aurora do século XX, movimento complexo de transformação das ideias e expressões da música no circuito erudito europeu e norte americano (GRIFFITHS, 1987; ROSS, 2009; MASSIN E MASSIN, 1997). Este processo se estende ao novo continente. Em concomitância, nos Estados Unidos, proliferam inúmeras expressões da música negra como as *Work Songs*, o *Spiritual*, o *Ragtime*, o *Blues* e o *Jazz*, todas incrustadas a formas de experiência comunitária e a criações múltiplas, extremamente complexas e diversas, que ainda em 1920 invadiriam o universo erudito (HOBSBAWN, 1989; PERESS 2004; ROSS, 2009). A apreensão pormenorizada da intensa produção deste período exigiria um trabalho inteiramente dedicado ao contexto, impossível de se desenvolver aqui. No entanto, é possível desvelar os percursos de alguns acontecimentos, situar problemáticas e transformações relevantes à compreensão do intrincado ordenamento sônico sobre o qual se dispõem nossas cenas.

A perspectiva dos regimes de identificação da arte (RANCIÈRE, 2005; 2009c; 2009d; 2012a) oferecerá recursos à exploração destas mutações e de suas reverberações no universo da música. Os regimes de identificação das artes dizem respeito a distintos sistemas determinantes às formas de criação, circulação e recepção da arte em tempos e espaços particulares. Ainda permitem compreender os efeitos da manutenção de certas experiências sensíveis, pensamentos e formas de apreensão dos sentidos da arte que, em uma comunidade estética, podem direcionar a criação a tocar ou não o plano político. Um regime de identificação das artes pressupõe ainda diferenças que fundam distinções entre o que pertence a arte e o que não pertence, ao sustentar “uma relação específica entre práticas, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade” (RANCIÈRE, 2012c, p. 39). A posição adotada por Rancière permite perceber que, junto aos variados arranjos que denotam movimentos artísticos distintos, paira a produção e afirmação de formas mais ou menos circunscritas de pensar a arte e seus efeitos. Não seria, portanto, a arte uma prática auto evidente: “a arte existe apenas na medida em que é enquadrada por regimes de identificação que nos permitem conferir especificidade às suas práticas e associá-las a diferentes modos de percepção e afeto” (RANCIÈRE, 2011c, p. 3)

Rancière (1999) distingue três regimes. No primeiro deles, o regime ético das imagens, a arte encontra-se associada à exposição de modos de ser e situações que compõem diferentes ethos da vida coletiva, numa lógica em que forma e conteúdo da obra buscam corresponder a expressão de uma vida ideal. No regime ético, a poética (enquanto modo de composição da arte) serviria a fazer ver e sentir a experiência, o lugar

e a ação adequada a cada corpo em comunidade. Na república de Platão (1987), especificamente no livro III, a poesia é compreendida como capaz de prestar importantes serviços à cidade. Sua arte, considera o filósofo, proporcionaria imagens, modelos que deveriam inspirar a população, em seus diferentes estratos, a construir conduta coerente à natureza de cada um. Há afirmação de um *ethos* (lugar ou morada) na arte, conectado à maneira como, ainda na República (1987), se sustentam diferenças de natureza entre almas de ouro (próprias aos homens da inteligência política), de prata (referente aos que são aptos a guerrear) e de ferro (que identifica os artesãos, os que apenas copiam). O estilo de cada arte deverá, no regime ético, servir à compreensão das doutrinas verdadeiras, das diferenças de natureza dispostas pelas virtudes da alma, das propriedades desiguais entre cidadãos e determinar suas respectivas experiências.

A arte, no livro X da república, no qual Platão (1987) argumenta sobre as diferenças de natureza entre a boa cópia (*mimesis*) e a má cópia (simulacro), tem explicitamente função de preservar o *status quo* do campo social. O filósofo condena a arte que modifica seu objeto (simulacro) e que por isso não associa sua composição a uma demonstração das qualidades dos deuses. Platão (1987) adverte que apenas as cópias perfeitas, aquelas que evocam o caráter ideal de cada sujeito exaltando virtudes, devem ser consideradas como adequadas à representação de um *ethos*. Sobre a delimitação da arte e de suas funções em Platão (1987), e por consequência no regime ético de inteligibilidade de seus objetos, comenta Rancière:

Para ele [Platão] não existe arte, mas só artes, maneiras de fazer. E é entre elas que traça a linha de divisão: há artes verdadeiras, isto é, saberes fundados na imitação de um modelo com fins definidos, e simulacros de arte que imitam simples aparências. Essas imitações, diferenciadas pela sua origem, são diferenciadas também pelo seu destino: pela forma como as imagens do poema dão às crianças e aos espectadores cidadãos certa educação e se inscrevem na partilha das ocupações da cidade (RANCIÈRE, 1999, p. 28).

O simulacro, cópia pervertida da aparência que governa a vida abaixo do mundo das ideias, perturbaria o reconhecimento apropriado do bom modelo e deveria ser abolido. A arte, longe de criar realidades, aqui tem função de ajustar a realidade ao ideal divino, que estaria sempre sendo distorcido pela incapacidade humana para acessar as verdades perfeitas.

Rancière (2012a) encontra aí o fundamento para um primeiro regime de identificação das artes, empenhado em conectar diferentes corpos a diferentes experiências, emparelhando a natureza distinta dos seres a distintos modos de existir. A arte como tal estaria a serviço das verdades transcendentais, se ligando à ética (enquanto *ethos* particular) de uma boa ou má vida. Como demonstra Deranty (2014), o que fundamenta a arte verdadeira no regime ético é sua “veracidade ontológica” (p. 120).

Já no regime representativo, segunda grande forma de inteligibilidade da arte identificada por Rancière, as obras pertencem ainda ao reino da imitação (*mimeses*), porém não mais estão sujeitas a lei da verdade exclusivamente contida nas virtudes divinas. Não por isso suas formas e expressões estão libertas de enquadramento, pois só recebe o *status* de arte um objeto estético que, em sua composição (*poiesis*), se curve a outro gênero de hierarquias: o das relações entre forma e matéria, entre conteúdo, técnica, expressão e efeito sobre o espectador (RANCIÈRE, 2014e). O privilégio, neste regime, é da representação, e da *técne*, pois pressupõe uma continuidade entre causa e efeito, entre a intenção do artista, as formas que da matéria emanam após o trabalho da criação/*poiesis*, e as sensações e pensamentos que pode a obra acabada produzir no encontro com quem a contempla (RANCIÈRE, 2012a).

Em busca desta convergência, as práticas artísticas se orientam por critérios precisos que circunscrevem a definição de temas, de suas imagens convenientes e das formas de expressão adequadas ao que se espera gerar no plano do pensamento e do afeto. Tais critérios são variáveis em relação a diferentes suportes (poesia, música, literatura, teatro, escultura...). Se no pensamento de Platão (1987), e no regime ético das imagens não existe arte como produção autônoma – pois a forma e o conteúdo se definem na e pela transcendência –, no regime representativo se conquista autonomia em relação ao ordenamento divino. No entanto, a autonomia passa a ser constringida de imediato por outras forças. O enquadramento se dá em meio a delimitação de hierarquias que definem a boa ou má arte agora em função de sua eficácia e de sua adequação à construção de modelos pedagógicos às ações de cada corpo em sociedade. A soberania do *logos* envolto por uma *episteme* particular funda uma segunda axiologia das artes no regime representativo: “denomino este regime poético na medida em que identifica as artes – que a idade clássica chamará de ‘belas artes’ – no interior de uma classificação das maneiras de fazer, e consequentemente define maneiras de criar e de apreciar imitações bem feitas” (RANCIÈRE, 1999, p. 31).

No regime representativo (que, veremos, perdura determinante à produção música até o despontar do século XX), se hierarquizam gêneros,

formas de associação entre expressões e assuntos dignos, correspondências possíveis entre distintas formas de arte. Rancière encontra o fundamento desta *arkhé* própria as artes e sua conexão com a distribuição de títulos para governar que constitui a partilha policial, na filosofia aristotélica:

A segunda forma, a aristotélica, para abreviar – identifica a arte com o binômio *mimesis/poiesis*. Para ela, existem entre as artes, ou seja, entre as destrezas, diferenças que realizam coisas específicas: imitações, ou, o que é o mesmo, agenciamentos de ações representadas [...]. A arte não existe como noção autônoma. No entanto, existe dentro do campo geral das técnicas um critério de discriminação, a imitação⁵² (RANCIÈRE, 2012c, p. 82).

A técnica passa a ser o principal critério de normatização e reconhecimento do valor das obras, da arte ou não arte. As belas artes determinam a composição adequada e seu modelo de eficácia passa a buscar continuidade pedagógica: entre a *poiesis* que representa, o representado na obra e o pensamento do espectador.

Um terceiro regime, associado por Rancière (2012a) à ruptura com as hierarquias da *técne* aristotélica, abre portas à autonomia da obra e à heteronomia das formas de pensamento, sensação e relação que o encontro com a arte mobilizar. “O regime estético revoluciona a normatividade e a relação entre forma e conteúdo na qual ela [a arte] é baseada” (RANCIÈRE, 2014d, p. 13). As obras passam a ser definidas como arte ou não pela sua pertença localizada em um *sensorium* específico e em função de um certo efeito suspensivo das coordenadas habituais à percepção. Sobre tal efeito suspensivo, o espaço do museu é tomado por Rancière (2009a; 2014a) como exemplo privilegiado, pois permite uma experiência pautada pela liberação dos artefatos artísticos de suas funções e história particular.

⁵² “La segunda forma, la aristotélica, para abreviar – identifica el arte con el binomio *mimisis/poiesis*. Para ella, existen entre las artes, es decir entre las destrezas, diferencias que realizan cosas específicas: imitaciones, o lo que es lo mismo, agenciamientos de acciones representadas [...] el arte no existe como noción autónoma. Pero existe, dentro del campo general de las *tejnai*, un criterio de discriminación, la imitación”.

A ruptura com a lógica representativa impulsiona uma forma de encontro com a arte gerador da “experiência estética” (RANCIÈRE, 2011a, p. 175), no qual a autonomia da obra (em relação ao ethos divino e à axiologia pedagógica mimética), se conecta a heteronomia do olhar, não circunscrito a qualquer ponto de vista necessariamente mais adequado. A experiência estética, própria ao regime estético das artes, é aquela que permite a produção de “um senso comum suspensivo, um senso comum de exceção” (RANCIÈRE, 2011a, p. 175).

O regime estético das artes circunscreve um modo de inteligibilidade que investe justamente na suspensão da correlação imediata entre a percepção e a intenção poética, da correlação entre formas sensíveis e sua significação consensual. A abertura da posição do espectador à experiência estética faz a criação artística emergente no século XVIII passar a investir em uma composição outra, autônoma da hierarquia poética. “A *mimeses* separava o que era arte do que não era. Ao contrário, todas as definições novas, as definições estéticas em que se afirma a autonomia da arte, dizem exatamente o contrário”⁵³ (RANCIÈRE, 2012c, p. 83). Abre-se, assim, espaço para a hibridização de suportes, técnicas, conteúdos, formas de expressão e linguagens antes separadas precisamente como adequadas ou inadequadas ao representado. Igualmente importante é o espaço que se abre à variações do olhar lançado pelo espectador.

No lugar da cópia, se propõe a ficção. Pode a obra, a partir de então, produzir o que Deleuze e Guattari (2007f) compreendem como um “bloco de *afectos* e *perceptos*” (p. 138), realidade evidente mas sem referente específico pois dele descolada, que se oferece a pensar e sentir promovendo o encontro com um sensível próprio ao trabalho da ficção, excedente. No lugar da identidade, passa a arte a ser reconhecida por sua capacidade de produzir o ainda não identificável, que em função de sua presença se faz visível, audível, pensável. Investe-se assim na aproximação entre arte e não arte, entre arte e vida, como produtora de transformações no universo sensível e simbólico humano. “Em resumo, a autonomia estética da arte não é mais que outro nome para sua

⁵³ “*La mimesis separaba lo que era arte do que no lo era. A la inversa, todas las definiciones nuevas, las definiciones estéticas donde se afirma la autonomía del arte, dicen exactamente lo contrario*”.

heteronomia, a identificação estética da arte é o princípio de uma desidentificação generalizada”⁵⁴ (RANCIÈRE, 2014d, p. 85).

Se cruzam autonomia e heteronomia, pois a autonomia frente a *poiesis* dá vazão a heteronomia do livre jogo entre sensação e pensamento, identificado por Schiller (1989) em suas “cartas para a educação estética do homem”, publicadas ainda em 1794, como solo fértil à emancipação humana associada ao encontro com o *sensorium* próprio da experiência estética. O jogo proposto por Schiller remete à liberação da determinação reflexiva, possível por meio do efeito suspensivo que oferece encontros singulares entre sujeito e arte. Por isso, é afirmativa da mútua composição do pensar e do sentir. A experiência estética faz com que a passividade, enquanto “suspensão radical do querer” (RANCIÈRE, 2011a, p. 175), se dobra sobre uma relação paradoxal com a atividade do sentir, constitutivo da ação.

O que se opera na experiência estética é uma espécie de lateralização, capaz de desmontar a hierarquia consensual que subjugava historicamente a sensação ao pensamento. Se no regime ético das imagens a sensação da presença divina ininteligível funda compreensão adequada das naturezas, e se no regime representativo a compreensão das formas adequadas de composição e a correta apreensão reflexiva faz reconhecer o belo incontestável, no regime estético, antecipado por Schiller (1989), “o homem afirma sua autonomia contra a natureza enquanto fenômeno, afirma também sua dignidade contra a natureza enquanto poder, se voltando com nobre liberdade contra seus próprios deuses” (p. 126). As concepções de um fenômeno puro divino (no regime ético), ou da *poiesis/técne* que garante sentido único a matéria (no regime representativo), perderiam no regime estético seu *status* axiológico. Como afirma Rancière (2011a), em sua leitura de Schiller (1989), “o enfraquecimento da relação estável entre o inteligível e o sensível é a essência da experiência estética em geral” (p. 175). Conclui Schiller (1989), a experiência do livre jogo é, “numa palavra: simultaneamente, nosso estado e nossa ação” (p. 127). É na experiência estética que se ligam autonomia e heteronomia, compondo o encontro com a arte relações com potência heterogenética, que permitem formas de apreensão e interações sempre singulares com as obras. No regime estético, Rancière reconhece as mais amplas possibilidades políticas à arte, pois a sustentação de uma política da estética (RANCIÈRE, 2012a) depende da ausência de critérios

⁵⁴ “*En resumen, la autonomía estética del arte no es más que otro nombre para su heteronomía, la identificación estética del arte es el principio de una desidentificación generalizada*”.

transcendentes à própria arte e da ausência de separações canônicas reflexivas que difiram arte e vida.

Se a estética da política diz respeito à construção de dispositivos democráticos perpassados pela constituição de desidentificações, resultantes em um “nós” performatizado e gerador de litígios polêmicos em torno da *aesthesis* consensual (RANCIÈRE, 2014b), a política da estética, neste regime, surge por investir na potência ficcional da arte. Esta capacidade ficcional possibilita que os encontros com a arte configurem formas de agregação e relações mobilizadoras de dissensos em torno da partilha policial. É no regime estético das artes que se tocam estética da política e política da estética (RANCIÈRE, 2012a). “A questão é a configuração de uma paisagem sensível que estrutura uma comunidade, a configuração daquilo que pode ser visto e sentido e dos modos possíveis de falar e pensar sobre isso (RANCIÈRE, 2011c, p. 18-19). A experiência estética, própria ao regime estético das artes, passa a constituir possibilidades de abertura a um senso comum polêmico, no qual distintos regimes de sensorialidade coabitam a partilha, pois não há verdade própria à ficção.

Cabe destacar que a identificação dos três regimes da arte não apenas circula em torno da análise exclusiva de mudanças técnicas na composição artística. A perspectiva explora, de forma muito mais ampla, as formas de pertencimento das práticas artísticas a algum *sensorium* específico que produz alguma compreensão sobre a relação arte-mundo, distintas possibilidades de afecção entre sujeito e arte e diferentes cruzamentos entre realidade e ficção. Um regime, por isso, diz respeito ao modo como pode a arte corroborar determinadas posições policiais na partilha ou, especificamente no regime estético, sustentar rupturas com a ordenação consensual e tocar a política (RANCIÈRE, 2010b).

Uma das consequências desta proposta é o reposicionamento da relação entre vanguarda e consenso. Não necessariamente o que determinaria aquilo que é ou não arte estaria restrito às transformações nos modos de fazê-la. Pelo contrário, as transformações nos modos de fazer arte é que seriam engendradas de forma emaranhada a novas inteligibilidades e a relações com o estético, que balizam a sustentação de um certo regime de identificação consensual.

Um regime das artes especifica assim, como em determinada época são possíveis distintas maneiras pelas quais as expressões humanas estão em relação ao mundo, o que as palavras e outras expressões captam do mundo. Um regime das artes

funciona assim com base em uma certa compreensão da linguagem, do significado e de seus vínculos com a realidade. Um regime das artes também especifica as formas como essas expressões assumem o seu lugar dentro da sociedade, quais são suas funções dentro da vida social em geral e em relação às outras atividades sociais em particular (DERANTY, 2014, p. 116).

A questão central que conduz a análise dos regimes da arte, portanto, transita pelo trato das formas de conexão ou desconexão entre autonomia e heteronomia, entre atividade e passividade, tanto referentes a própria obra de arte quanto da experiência sensível possível nas relações perpassadas por sua composição e apreciação (RANCIÈRE, 2014e). Esta leitura permite mapear condições singulares que sustentam arranjos entre forma e conteúdo historicamente pertinentes às objetivações estéticas. Tais condições, próprias a cada regime, são dispostas por lógicas que fundamentam e enquadram a expressão de distintos modos de visibilidade, dizibilidade e factibilidade, evidentes como obviedade ao olhar corriqueiro, constituído em meio a determinada configuração da partilha do sensível.

Em “A palavra muda”, Rancière (2009d) novamente expõe os três distintos regimes, com suas lógicas de composição e paradoxos inerentes. A contribuição principal desta obra é a identificação de cinco características estruturais presentes nos três regimes, que se articulam e variam de modos específicos na constituição e manutenção de cada um deles. Os cinco eixos constitutivos, apreendidos em meio a suas diferenças, permitem aprofundar a relação entre arte e partilha do sensível, oferecendo indícios sobre como orientam inteligibilidades, formas de conexão entre arte e vida, usos da linguagem e efeitos de seus recortes de experiência no plano político.

O trabalho de Deranty (2014) sintetiza estes elementos estruturais, os definindo como: a percepção do mundo que sustenta a criação, considerando tanto suas dimensões materiais quanto humanas; uma hierarquia que determina a maneira como os conteúdos são tomadas por adequados, significativos ou não ao ponto de serem representados; os usos da linguagem ou a “articulação discursiva dos significados” (DERANTY, 2014, p. 118). Os suportes ou artefatos materiais adequados a cada realidade que se deseja representar e a compreensão que se tem do espectador, de sua função, de suas capacidades e de sua experiência frente a obra de arte.

Proponho acrescentar a estes eixos um sexto elemento que contribui à compreensão de cada regime da arte, discutido em mais profundidade por Rancière em “O espectador emancipado” (2012a): seus distintos modelos de eficácia. Um modelo de eficácia é inerente a cada regime e se refere ao que se espera produzir na relação com o espectador a partir da objetivação de uma obra, variando entre a perspectiva de uma arte demonstrativa do ethos adequado no regime ético, da representação pedagógica no regime representativo, e um modelo de eficácia estética voltado a heteronomia, ao livre jogo e a ficção no regime estético.

Cada regime possuiria determinada lógica que sustenta conexões particulares entre a apresentação da obra e o seu efeito sobre o par significação-sensação. A modificação do sentido consensual de cada um destes eixos resulta em “diferentes formas de relação entre presença e ausência, sensível e inteligível, demonstração e significação” (RANCIÈRE, 2013, p. 122). Estas inteligibilidades balizam formas heterogêneas de produção de sentidos e reverberam sobre as formações do social, a partir dos recortes que a atividade estética artística propõe. A compreensão dos regimes da arte e de seus efeitos ou modelos de eficácia permitirá compreender por que vias, a partir dos séculos XVIII e XIX, emergem maneiras inéditas de ligar a composição e a expressão da música ao pensamento e ao mundo que a cerca, elaborando (ou autorizando) na experiência estética relações com o sonoro capazes de construir conexões entre o estético e o político que escapam de imperativos e finalidades éticas e pedagógicas.

Durante o momento histórico que em geral é tido na música por modernismo, se o situarmos em relação a perspectiva dos regimes de inteligibilidade da arte, na literatura e nas artes plásticas ocorriam transformações complexas. Por meio delas, se faz perceber que “a propriedade de ser arte [...] não está já dada por critérios de perfeição técnica, mas sim pela associação a certa forma de apreensão sensível”⁵⁵ (RANCIÈRE, 2012c, p. 74).

É verificável o impacto destas transformações também em meio a música, mesmo que no seu plano próprio as mudanças sejam aparentemente mais vagarosas (GRIFFITHS, 1987; ROSS, 2009; SOCHA, 2009). Em consonância com a pensabilidade própria ao regime estético das artes, o contexto que circunda a música ocidental no período compreendido entre os 20 últimos anos do século XIX e os primeiros 20 do século XX é de uma riqueza incomensurável, quase inabarcável. Tanto

⁵⁵ “*La propiedad de ser arte [...] no está ya dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación a una cierta forma de prehensión sensible*”.

na Europa quanto nos Estados Unidos (onde estarão situadas nossas cenas), processualmente emerge uma multiplicidade sonora que perturba convenções até então sustentadas pela lógica representativa da *téchne*. A perturbação sentida é efeito de experimentação incessante, promovida por compositores de formações e intenções das mais distintas. Resulta daí uma profusão sem precedentes de audíveis capazes de operar torções diversas nas fronteiras musicais, fazendo ranger lógicas e códigos consensuais até então instituídos enquanto referências canônicas à música ocidental. O que está em jogo são os cânones solidificados desde o renascimento em torno da órbita do sistema tonal (GRIFFITHS, 1987; ROSS, 2009; SOCHA, 2009).

Em geral, tais transformações são contidas sob a insígnia da modernidade. Contudo, em coerência com a proposta de Rancière, cabe destacar a diferença significativa que orienta a interpretação dos termos modernidade e modernismo, pois a diferenciação das noções oferece recursos a análise das variações que emergem na música. A “modernidade”, categoria histórica polissêmica na qual nosso contexto ganha forma, ultrapassa por várias vias a delimitação do modernismo nas artes (HUYSSSEN, 1991). Remete a modernidade a amplo e prolífero contexto histórico, que aqui não cabe abordar detalhadamente em função da complexidade que perpassa sua constituição e seus desdobramentos. Contudo, ressalto, o arranjo da modernidade permite, ainda antes de uma nova música, a emergência de certo modo de subjetivação hegemônica, delineado paulatinamente, que configura formas de ser, pensar, sentir e agir (FIGUEIREDO; SANTI, 2009).

Em diálogo com Rancière (2009a), é possível situar o a experiência estética como característica da reflexividade que atravessa a comunidade sensível da modernidade, especialmente aquela configurada nas tensões presentes ao final do século XIX, quando o estatuto ontológico consensual do ideário moderno encontra-se multiplicado em subjetividades singulares conflitantes, mobilizadas pelo romantismo. O que se percebe neste período estimulando transformações na experiência comunitária consensual coladas a criação artística, é, segundo POTTS (2009), “a ideia emergente de uma arte que é séria não porque incorpora um ideal abstrato, mas por que projetou uma consciência moderna das particularidades contingentes ao trabalho material” (p. 52). A experiência da modernidade e a atividade criadora se conectam, abrindo espaço para uma arte heterológica, “em contraste com a obra de arte clássica que foi

a própria encarnação das ideias ou ideais que buscava representar”⁵⁶ (POTTS, 2009, p. 53)

A modernidade é, portanto, condição de possibilidade ao modernismo nas artes. Se a modernidade é momento histórico capaz de sustentar a emergência do regime estético das artes, o modernismo na música pode ser tomado como expressão sonora de transformações vivenciadas nos modos de subjetivação e na inteligibilidade própria as artes, contingente a experiência sensível da modernidade. “Regimes da arte estão intimamente conectados a partilha do sensível, que aponta para a política subjacente a percepção social. A expressão artística não é definida de forma isolada do resto do mundo social”⁵⁷ (DERANTY, 2014, p. 118).

O enlace entre percepção e significação que sustenta qualquer regime, se produz embrenhado à experiência comum que configura o sensorium coletivo de uma comunidade, suas divisões, consensos e modos de vida, suas dimensões humanas e materiais. Se fosse o próprio modernismo responsável pela inauguração do regime estético, não haveriam intersecções entre o plano estético das artes e o plano político da partilha. As historiografias da música, no entanto, em geral falam em “música moderna” (GRIFFITHS, 1987; MASSIN e MASSIN, 1997; ROSS, 2009), o que dificulta a apreensão das diferenças entre o plano comum que faz emergir modos de subjetivação próprios ou em litígio com a modernidade e seus efeitos sobre a gênese de movimentos associados as vanguardas musicais que caracterizam o modernismo.

Revelam-se como marcadores da modernidade a consolidação de contornos estáveis à experiência compartilhada amparada na individualidade, vivenciada enquanto vida privatizada, centrada no investimento em um “eu” descolado do coletivo, que tem sua constituição perpassada pelas amarras da industrialização, da urbanização, do sistema capitalista e do liberalismo. A modernidade demarca, com cada vez mais veemência, fronteiras rígidas entre universo público e privado, oferecendo forma e conteúdo a uma experiência psicológica sentida e pensada como particularizada. Sua constituição é atravessada pelo racionalismo e pela crença em um “eu” científico, reflexivo, capaz de

⁵⁶ “In contrast whit the classical work of art wich w0as the very embodiment of the ideas or ideals it sought to represent”.

⁵⁷ “Regimes of the arts are intimately linked to the ‘partage du sensible’, which points to the political underpinning of social perception. Artistic expressions are not defined in isolation from the rest of the social world”.

aprender o mundo pela mediação soberana do intelecto (FIGUEIREDO, SANTI, 2009; MANCEBO, 2002).

O trabalho de Attali (1989) nos mostra que, no percurso da modernidade, transformações nos modos hegemônicos de pensar, fazer e ouvir música, assim como as cisões entre som e ruído e suas variações (BLACKING, 1974), não se expressam descoladas das condições de possibilidade históricas ali engendradas. A trama que compõe a música faz-se articulada em meio a determinações econômicas e materiais, a métodos e técnicas emergentes e disponíveis, a concepções que organizam a experiência de escuta e a relações sociais com dinâmicas variáveis e particulares. Portanto, há dialogia entre possíveis formas de ordenamento do sonoro que constituem o plano de apreensão consensual da música e o ordenamento estético e simbólico compartilhado como regime de percepção na partilha do sensível. Tal conexão se sustenta em meio a *sensorium* comum próprio à comunidades estéticas consensuais. Esta leitura propõe que transformações na gênese e estabilização de contornos à sentidos e percepções partilhadas delineiam sujeitos identificáveis, lugares hierarquizados e lógicas comunitárias próprias ao percurso da modernidade, interseccionadas a inúmeras mudanças que mobilizam formas, conteúdos e concepções adjacentes à múltiplas expressões da música emergentes no crepúsculo do século XIX e início do XX.

Por isso, a música não é e nunca será simples efeito representativo da configuração estável de uma comunidade sensível. Por meio da atividade criadora que nela investe, afloram fontes de impulsão ao dissenso, quando no sonoro se engendram agenciamentos imprevistos, objetivando distintos blocos audíveis, expressões singulares do plano comum que, fora da música, se apresenta cotidianamente preso a linearidades, binaridades e consensos. Conteúdo e expressão, respectivamente referentes ao plano comum de um mundo do qual emanam formas, e a obra de arte que oferece formas à forças pela reconfigurações do já formado, se interseccionam e operam variações um sobre o outro. Situo a música neste movimento de transformações subjetivas e objetivas, pois, obviamente, o projeto da modernidade (MANCEBO, 2002) antecede historicamente o período que nos interessa como contexto das cenas (final do século XIX e começo do século XX), e atravessa a composição de desvios sobre o próprio universo que produz.

Com amparo destas premissas, se pode problematizar algumas posições contidas na historiografia da música. Griffiths (1987), por exemplo, entende que a modernidade musical tem um início, e que este deveria ser localizado na primeira escuta da abertura de *Prélude l'après*

d'un Faune, de Claude Debussy (1862–1918). No entanto, o próprio autor titubeia e alerta: “no contexto das artes, a expressão ‘moderno’ remete antes à estética e a técnica do que à cronologia” (GRIFFITHS, 1987, p. 7). A referência a Debussy, e especialmente ao trecho de abertura da obra citada, é compreensível, pois em sua música Griffiths considera o sutil, mas presente, abandono da forma diatônica em alguns momentos, permitindo uma organização melódica fragmentada que escapa à resolução óbvia. Debussy, posteriormente, ainda avançaria em direção ao tensionamento de outros elementos canônicos, como a consistência rítmica (SOCHA, 2009).

Entendo ser mais adequada uma análise que não confunda modernidade e modernismo. Para tanto, situo o regime estético como plano de arranjo e consolidação à uma experiência estética possível apenas quando amparada nos vetores de subjetivação próprios a modernidade. Em consonância a esta perspectiva, encontramos a modernidade e o modernismo diferenciados cronologicamente e em seu sentido, em Huyssen (1991) e Le Goff (1984). Em suas análises, a modernidade se refere à ampla gama de transformações que dão forma ao campo social e às subjetividades ancoradas na ideia de progresso iluminista. Já o modernismo é reservado a nominar movimento artístico múltiplo em seus suportes, emergente na segunda metade do século XIX e pautado pela ruptura com as tradições imediatas. É o modernismo voltado a transformação dos códigos próprios a lógica representacional e a defesa (por vias múltiplas) de uma autonomia específica à obra de arte (LE GOFF, 1984).

Por isso, se torna arriscado demarcar com precisão, como faz Griffiths (1987), um ícone ou uma composição arquetípica, inaugural do “modernismo”. A própria ideia de um modernismo, comum aos livros de história da música, é problematizada por Rancière, que prefere ocupar-se das transformações nas formas de inteligibilidade e dos modelos de eficácia da arte a partir da ferramenta analítica oferecida por sua discussão em torno dos três regimes (RANCIÈRE, 2012a).

Nas palavras de Rancière:

Não creio que as noções de modernidade e vanguarda tenham sido bastante esclarecedoras para pensar as novas formas de arte desde o século passado, nem as relações do estético com o político. Elas de fato confundem duas coisas bem diferentes: uma coisa é a historicidade própria de um regime da arte em geral. Outra, são as decisões

de ruptura ou antecipação que se operam no interior deste regime (RANCIÈRE, 1999, p. 27).

A modernidade, enquanto modo de subjetivação (FIGUEIREDO, 2009), é motora de variações relativas a criação musical, aos seus objetos, temas e conteúdo. Neste sentido, podemos compreender a partir de Rancière (1999), que os movimentos de vanguarda musical instaurados durante a modernidade não representam propriamente uma mudança no regime de identificação da arte, mas sim antecipações e decisões por rupturas que geram novas disposições sob a égide do já constituído regime estético.

Características como a recusa do passado e exaltação da modernização, a metáfora sempre presente da máquina, a recusa dos cânones e a mistura de códigos e suportes, a noção de obra de arte autônoma e o ataque as instituições culturais, perpassam as diferentes vanguardas e o pensamento polêmico de seus agentes. Estas tensões constituem o modernismo e a arte pós-moderna, em arranjos variados e sempre conectados às questões prementes de cada momento (HUYSSSEN, 1991).

A dispersão das transformações na música é uma característica do momento que investigo, resultando em movimentos artísticos nomeados de formas diversas, mas ligados às rupturas impulsionadas pelo regime estético das artes. As vanguardas podem se associar a “uma lenta e laboriosa liberação da estética musical do racionalismo e do intelectualismo de origem cartesiana, que haviam relegado a música ao último posto da hierarquia das artes” (FUBINI, 1971, p. 10).

O que mais interessa, em meio ao movimento histórico, é perceber por que vias o fazer mimético, central ao regime representativo das artes e a seu modelo de eficácia pedagógica (RANCIÈRE, 1999; 2009c; 2009d; 2012a; 2012c) hegemônica na música até meados do século XIX, passa a ser problematizado, ampliando a liberdade para experimentar, inflando as fronteiras do plano audível consensual e forçando à inclusão de um sonoro antes tomado por ruidoso e indigno. Emergem discursos sobre a arte que escapam do previsível (o que não quer dizer que os discursos audíveis e apreendidos como inovadores não fossem em sua maioria circunscritos pela palavra de sujeitos portadores dos títulos para governar que conjugam, na partilha consensual, *bios*, *logos*, *episteme* e *hexis*). Johnson (2015) percebe, na conjuntura formada entre os séculos XIX e XX, uma música oscilante, com formas e expressões múltiplas, situadas entre a força dos desejos individuais do compositor e as incertezas em

relação à já fragilizada estabilidade das verdades que balizaram criar, apresentar e ouvir.

Na música erudita, uma sensação de exaustão do sistema tonal, comum a número cada vez maior de compositores (ROSS, 2009), se conjuga a incertezas referentes a pressuposta auto suficiência da interioridade do sujeito liberal e soberano de si que emergiu no século XVI (MANCEBO, 2009). Incidem sobre os modos de subjetivação, no século XIX, forças que caotizam o plano comum até então hegemônico. A vibratibilidade persistente invade arte e vida, impulsiona tensionamentos angustiantes mas extremamente produtivos. O solo instável contribui à relativizar ideias antes consolidadas na composição, referentes ao som enquanto linguagem expressiva circunscrita à regras de desenvolvimento formal e harmônico por um conjunto de garantias oferecidas pela eficácia pedagógica (JOHNSON, 2015).

Em análise da música erudita do século XX, Griffiths (1987) identifica variações nas formas de composição, de execução e de escuta, que se desenvolvem em meio a abertura à técnicas, métodos, concepções sobre a relação som/ruído e problematizações referentes aos seus sentidos, funções e usos. Tomam forma movimentos que desmancham o sólido chão oferecido pela harmonia tonal e pela já insuficiente sacralização da reflexividade clássica. As experimentações, a partir de então, se tornam extremamente variadas, pautadas por uma liberdade e por um desejo de hibridização antes desconhecido no universo criativo da música erudita. “A diferença, na música do século XX, está na abertura para tantas opções que não existe uma corrente única de desenvolvimento, nem uma linguagem comum como em épocas anteriores, mas todo um leque de meios e objetivos em permanente expansão” (GRIFFITHS, 1987, p. 23).

Já Ross (2009), percorrendo a música do mesmo período, além de destacar, como Griffiths (1987), as mudanças harmônicas, melódicas e rítmicas, dá ênfase aos hibridismos entre o clássico, o popular, o folclórico e o jazz. Considera fundamentais experiências como a de Puccini, preocupado em ouvir “uma música das ruas”. Ressalta ainda a intensa criação de negros norte-americanos quando se apropriam da tradição europeia no período que nomina, assim como Hobsbawn (1989), a “era do jazz”. Neste período, o poeta negro Paul Laurence Dunbar, junto a compositores e pensadores das artes como o poeta e sociólogo Du Bois (2008) e o compositor Will Marion Cook (CARTER, 2008), sonhavam com “uma fusão hibridista das ideias afro-americanas, americanas em geral e europeias” (ROSS, 2009, p. 167).

Enfatiza Ross (2009), ainda, a coexistência de distintos recursos agregados à composição, como se vê nos trabalhos de Stravinsky e Bartók, preocupados em desenvolver formas de apropriação da experiência musical “de quem estava a margem da sociedade” (ROSS, 2009, p. 96). É digno de nota, dentre as referências à criação, o fundo ruidoso do trabalho fabril, que invade o plano audível do senso comum no século XIX. Este é período, na análise de Ross (2009), povoado por um imaginário mecânico. O ruído inumano da máquina é incluso na música por esforços de composição como os que resultam no Balé Mecânico de George Antheil, nos EUA dos anos 1920, e na Fundação de Aço, de Mosolov, na Rússia do mesmo período.

A proliferação de referências à composição, compreendo, marca o adentrar da criação musical em trajetória que explora uma inventividade própria ao regime estético das artes. “A idade do ruído havia começado” (ROSS, 2009, p. 77). A estrada para o século XX inaugura, no plano musical, uma era de intersecção entre a música canônica e o ruído, sejam estes ruídos provenientes do encontro da música com a palavra/*phoné* de sujeitos invisíveis, com o barulho das ruas e das fábricas, dos encontros entre música e tecnologias, ou até mesmo efeito do desmonte de sistemas estáveis de criação e escuta sustentados pela tonalidade.

Central à composição musical desde o século XVII, o sistema tonal é baseado em ordenamento hierárquico dos sons. Na música tonal há um centro, a “tônica”, que define ponto de referência capaz de guiar a escuta e a composição. Os acordes são formados principalmente pela sobreposição da tônica ao terceiro e quinto grau de uma escala maior composta por 7 notas. É fundamental à composição tonal o domínio de modulações, que denotam passagem harmônica de uma tonalidade a outra. A construção harmônica, segundo Keer (2011), explora a dissonância em direção a consonância, produzindo percepções de passagens por meio das quais se vai da tensão ao repouso ou resolução. Tanto harmonia, quanto ritmo e desenvolvimento temático da música buscam, amparadas pela racionalidade tonal, o desdobramento de começo, meio e fim precisos.

No período sobre o qual transitamos são dissipadas vagarosamente as hierarquias representativas que sustentavam a lógica tonal dominante e, conseqüentemente, o esquema aristotélico *mimeses/poiesis*, no qual o trabalho criador humano consistiria primordialmente na imposição, pautada pela *técne*, de um pensamento ativo sobre uma matéria passiva. Através do divórcio com a exclusividade do sistema tonal, pode a música entregar-se ao incomensurável. “No novo regime, pode se encontrar sentido em todos os níveis da realidade (princípios da expressividade e do

simbolismo), contudo nenhuma expressão pode capturar completamente este sentido”⁵⁸ (DERANTY, 2014, p. 128).

O ordenamento da *arkhé*, como analisei pela via própria ao trabalho de Moreno e Steingo (2012), é reproduzido na música tonal, oferecendo suporte a uma diferenciação das inteligências e à constituição de acordos relativos a beleza ideal. É amparada tal diferenciação na razão da *técnhe* aristotélica, que serve à distinção epistemológica entre boa e má música. É a *técnhe* capaz de oferecer evidências sensíveis adequadas para configurar a percepção consensual da distância entre o homem do conhecimento, portador de valor e nobreza (oligarquia e aristocracia), e outros homens sem qualidades, desconhecedores dos princípios de composição e incapazes de uma escuta reconhecadora do belo, restrito ao domínio reflexivo.

A hegemonia do sistema tonal e o enquadramento do belo na racionalidade técnica que o sustenta, promovem um fazer artístico com função “parapolítica”. A parapolítica é, em Rancière (1996a), a invenção aristotélica que “tende a identificar, em última instância, a atividade política com a ordem policial” (p. 79). Sob esta lógica, a tarefa central do político não é o litígio dirigido a natureza da *arkhé*, mas sim a manutenção de um pensamento que resulte em deliberação precisa sobre a justa parte que cabe a cada lugar na ordenação da partilha, sobre que lugares se deve por justiça ocupar, sobre a forma legítima da repartição destes lugares. Tal divisão é sujeita ao reconhecimento e verificação da posse de certos títulos específicos para governar, das posições de passividade para ser governado, que podem ser trocadas, mas não rompidas. O sistema de divisão aritmético, baseado em virtudes e títulos, tem no regime representativo seu braço estendido sobre uma *poiesis* reflexiva que avança ao sistema tonal. Esta hierarquia poética difere axiologicamente o adequado ou não adequado na arte, situando a própria *poiesis* como ferramenta à distribuição precisa e racional dos corpos. Com base na *arkhé*, a parapolítica afasta uns dos outros, oferecendo referências estéticas desiguais para que sejam posicionados estes corpos desiguais em seus respectivos lugares naturais. (RANCIÈRE, 1996a)

As palavras de Schorske (1988) são iluminadoras da relação entre o uso do sistema tonal e a configuração poética-policial de partilha do sensível, mesmo que a ideia de uma partilha de sensível fosse referência desconhecida ao autor:

⁵⁸ “*In the new regime, meaning can be found at all levels of reality (principles of expressivity and symbolicity), but no expression can fully capture this meaning*”.

A tarefa do compositor era a de manipular a dissonância no interesse da consonância, como um líder político num sistema institucional que manipula o movimento, canalizando-o para servir aos propósitos da autoridade estabelecida. De fato, a tonalidade na música pertencia ao mesmo sistema sociocultural onde se encontrava a ciência da perspectiva na pintura, com seu foco centralizado: o sistema barroco do status na sociedade e do absolutismo constitucional na política. Fazia parte da mesma cultura que privilegiou o jardim geométrico – o jardim como extensão da arquitetura racional sobre a natureza (SCHORSKE, 1988, p. 324).

Paulatinamente, a partir do século XVIII, tal ordenamento, que situava a arte a serviço de uma polícia e de uma pedagogia das vidas, vai sendo questionado por experiências composicionais, fazendo ranger fronteiras rígidas entre uma música erudita e uma música popular. A música erudita, no século XIX, não sustenta mais elementos para circunscrever sob seu domínio uma linguagem autossuficiente. Estes movimentos abrem a composição a um pensamento direcionado à expressão criadora do até então não pensável e não audível (GRIFFITHS, 1987).

Para Rancière (2002), a música traça aí caminhos associados ao regime estético. Criam-se distâncias entre as formas de ordenação do sonoro e a idealização aristotélica. A autonomia em relação a *arkhé* comunitária, que a música timidamente conquista neste período, se atravessa a conquista de uma outra autonomia: referente à dissipação da univocidade da *técne*, que impulsiona inclusão de um universo ruidoso antes indigno de habitar as formas, conteúdos e expressões musicais. Tal autonomia é em grande medida referente à movimento no qual “a linguagem dos doze sons fez-se livre de qualquer analogia com a linguagem expressiva”⁵⁹ (RANCIÈRE, 2002, p. 26).

Enquanto a forma ganha liberdade na música erudita, Rancière (2002) chama atenção ao reconhecimento da criação musical como suporte agora potente à constituição de uma experiência estética na qual o *sensorium* produzido pela arte é também descolado de um *sensorium*

⁵⁹ “The language of twelve sounds, set free from any analogy with expressive language”.

ordinário, próprio a partilha policial do sensível. “É esta dupla autonomia, da representação pedagógica e da sua própria linguagem, que caracteriza na música o regime estético da arte” (RANCIÈRE, 2002; p. 29).

Nesta trajetória, é fundamental destacar quais as principais forças que promoveram o direcionamento da música clássica à ruptura com seus cânones consensuais. As historiografias de Griffiths (1987), Massin e Massin (1987) e Ross (2009), concordam quando entendem como determinantes alguns elementos (restritos as variações na música erudita): rupturas com o sistema tonal e questionamento das concepções tradicionais de harmonia; variações em torno da forma e abandono da elaboração lógica e teleológica do desenvolvimento de um tema como norma; transformações na forma da orquestra; inclusão de instrumentos e timbres inéditos; inovações na execução e novas funções à orquestração; hibridização do clássico com o *jazz* e com um leque amplo de sonoridades apreendidas no período enquanto “folclore”; diversificação dos temas antes restritos ao conjunto de diretrizes propostas pela lógica representativa; e experimentações direcionadas à estrutura rítmica da composição.

A série de ineditismos abre espaço para que a criação musical toque não apenas a composição de sonoridades outras, mas faça variar concepções sobre suas próprias qualidades, sobre seus usos e possíveis efeitos políticos. A interseção destas transformações ao sonoro é destacada por Griffiths (1987) como marca à elaboração de uma processual abertura, experimentada em trabalhos de composição distintos, que levariam a música e seus sentidos compartilhados a uma existência renovada:

Assim é que, as vésperas da primeira guerra mundial, compositores de formação completamente diferente, tendo a frende Debussy, Schönberg, Stravinsky e Webern promoviam as mais rápidas e profundas mudanças jamais vistas na música ocidental. Em poucos anos os princípios estabelecidos da tonalidade, direcionamento e equilíbrio formal, continuidade temática, estabilidade rítmica e homogeneidade orquestral haviam sido questionados, as vezes todos de uma vez, como no caso das cinco peças orquestrais de Webern (GRIFFITHS, 1987, p. 10).

Os movimentos disparados no círculo da música erudita pelos compositores citados por Griffiths (1987) vão, aos poucos, erigindo novas

referências a uma inteligibilidade estética da música. Assim se consolida a difusão de experiências como as pautadas pelo atonalismo e pelo serialismo de Schönberg e seus interlocutores (MASSIN e MASSIN, 1987). Rancière (1999) vê a consolidação do regime estético na música como movimento associado “a explosão da tradição serial através da mistura de gêneros, épocas e sistemas musicais” (p. 41). O material antes tido como próprio, único e natural da música, é desnaturalizado e apreendido como indeterminado, a disposição das mais diversas formas de organização e encadeamento sônico: com Schönberg, a harmonia conquista novas e quase infinitas possibilidades. Concomitantemente, Debussy investe em variações sobre estilo, estrutura e gênero, situadas por questionamentos em torno da forma (HODIER, 2002). Stravinsky desenvolvia experimentações dedicadas às estruturas rítmicas e percorria o cotidiano popular em busca de novos materiais (GRIFFITHS, 1987).

A dimensão semiótica da música, como definida por Molino (1990), se configura enquanto efeito da intersecção entre escutas e práticas criativas, negociadas nos encontros entre objeto estético, compositores, performers e espectadores. Seus sentidos, ainda segundo Molino (1990), consistem em estabilizações provisórias e processuais de uma linguagem sentida e pensada enquanto comum. Em meio a experimentações, a música erudita é investida pelas mais diversas tentativas de ruptura frente ao ordenamento consensual. O movimento dominante na passagem, do século XIX para o XX, perturba a hegemonia das estabilizações, se voltando ao reordenamento ou mesmo à desmontagem do sensível consensual.

Socha (2009) percebe neste processo o predomínio da “equivocidade na linguagem musical”, do pluralismo de realidades totalmente diferentes que perdem o ponto de referência transcendente antes sustentado pelo sistema tonal/representação: “a equivocidade do símbolo musical se daria tanto pelo uso não convencional da linguagem já sedimentada, quanto pela criação de novos elementos” (p. 132), liberando a criação, a circulação e a escuta da música das marcações anteriores. Emergem aí possibilidades à repartilha do sensível impulsionada pela criação musical.

5.1 O erro de cálculo da partilha e o excesso impertinente da música negra

Neste mesmo período, outras rupturas acontecem consolidando experiências emancipatórias pouco discutidas nas historiografias da música tradicionais. Em solo norte americano, as múltiplas músicas

criadas pela população negra investem, por seus próprios caminhos, na elaboração de uma estética outra em relação ao clássico. Cabe lembrar, são os negros neste país assujeitados pela escravidão até o ano de 1863 (STUCKEY, 1968). Tal condição perpassa as experimentações do *jazz*, do *blues* e de outros gêneros musicais elaborados por grupos integrantes da primeira geração de não escravos que trabalham na produção de vidas que escapem ao ordenamento policial e as marcas da própria identidade.

A música negra, situada em meio a muitas expressões que darão forma ao ainda embrionário *jazz*, será chave à compreensão que proponho da relação entre música e dispositivos capazes de impulsionar desidentificação e emancipação política. Suas práticas criativas não podem ser separadas da história de segregação entre raças e da manutenção de identidades policiais atravessadas pela desigualdade, tramadas no encontro com outras múltiplas identidades sustentadas pela axiologia própria a partilha do sensível.

No período de escravidão, as raízes musicais africanas se atualizam em referências fundamentais à manutenção de uma humanidade sobrevivente, mas massacrada pela condição vivenciada (STUCKEY, 1968). A elaboração constante de referências outras a um *ethos* existencial recalcitrante à captura e a imobilidade sustentada por nomes próprios forjados em seu sentido pela alteridade, se torna um imperativo. Assim, se agrega às tradições culturais africanas uma atividade criadora rica em plasticidade, capaz de persistir incansavelmente em desfazer os nós sobre os quais tais vidas foram imobilizadas. Concordo aqui com as análises de Stuckey (1968) a respeito da função que a criação musical mantinha na experiência política do negro, durante a escravidão: “minha tese, que se baseia em um exame de canções e contos populares, é que os escravos foram capazes de criar um estilo de vida e um conjunto de valores, um *ethos* que os impediu de serem completamente presos pelas definições que a sociedade procurou impor”⁶⁰ (p. 418). O trabalho de constituição de um “nós” excedente as marcas identitárias da escravidão é tarefa monumental e vagarosa, compartilhada por muitos, e sempre vulnerável a novas capturas paralisantes. A música neste cenário é alçada a função de ferramenta (REILY, 2016). Ou seja, a atividade criadora possível sobre os suportes disponíveis permite a negociação da natureza

⁶⁰ “*My thesis, which rests on an examination of folk songs and tales, is that slaves were able to fashion a life style and set of values an ethos which prevented them from being imprisoned altogether by the definitions which the larger society sought to impose*”.

de existências que compõem-se a si enquanto compõem a faixa audível de suas expressões.

As experimentações que pouco a pouco vão configurando um cenário próprio da música negra, de modo muito distintos daquelas disparadas pela música erudita, tocam não apenas a perturbação da identidade de um universo sonoro consensual, mas também tocam a identidade do negro como sujeito situado no ordenamento policial da partilha do sensível. Neste contexto é que a prerrogativa de Reily (2016), de uma dimensão política inerente a música, se torna consistente. Deixa a música de ser “símbolo” para tornar-se ferramenta, como propõe a autora, quando a criação musical não mais propõe a repetição do representado e sim trabalha na composição da ação coletiva de sujeitos políticos em constituição.

As palavras de Frederick Douglass (1893), escritas trinta anos depois do fim da escravidão nos Estados Unidos para compor texto político panfletário referente a exclusão dos negros da feira mundial de Chicago em 1893 (WELLS-BARNETT; RYDELL, 1983), dão a exata dimensão dos efeitos concretos que a fixação policial do arranjo estético e simbólico de um negro enquanto sujeito genérico na partilha do sensível produz:

Em comunidades onde a população negra é maior e a influência de ações de resistência mais necessária, as portas de igrejas, escolas, salas de concerto, salas de leitura, Associações de homens e mulheres Cristãs sempre foram e estão agora fechadas para o Negro, que entra sob sua própria responsabilidade. Somente como servo ou inferior que toma lugar em um canto, ele é admitido. [...] Ter sangue negro nas veias o faz indigno de consideração, um marginal, um leproso, mesmo na igreja⁶¹ (DOUGLASS, WELLS e RYDELL, 1893, p. 13).

⁶¹ *“In communities where Negro population is largest and these counteracting influences most needed, the doors of churches, schools, concert halls, lecture rooms, Young men's Christian Associations, and Women's Christian Temperance Unions, have always been and are now closed to the Negro who enters on his own responsibility. Only as a servant or inferior being placed in one corner is he admitted. [...] To have Negro blood in the veins makes one unworthy of consideration, a social outcast, a leper, even in the church”.*

Quando lemos esta passagem em diálogo com a noção de identidade elaborada por Rancière, se explicita o lugar marginal e ruidoso ocupado pela população negra na América do Norte nas décadas que precedem o século XX. São estes sujeitos inclusos na partilha sob a insígnia da vida animal (*zôé*), antes e depois do fim da escravidão. Esta condição impulsiona formas de resistência amparadas na produção de uma música singular. Seu universo sonoro ganha forma situado no encontro entre raízes africanas, contexto das práticas religiosas desenvolvidas em solo norte americano, apropriações da música popular oriunda das tradições francesas, irlandesas, espanholas, inglesas e nativas, e domínio técnico da execução adaptada à combinação de instrumentos musicais de origem tanto africana quanto europeia (HOBSBAWN, 1989; OGREEN, 1992; CARTER, 2008).

Surgem, em um caldeirão de referências, expressões de gêneros musicais distintos, como as *work songs*, o *spiritual*, o *ragtime* e o *dixieland*, que manteriam a ebulição de hibridismos impulsionando a mistura alavancada, posteriormente, pela consolidação do *jazz*. As *work songs*, por exemplo, são canções de padrões rítmicos complexos pautadas pela polifonia vocal, comumente entoadas durante as jornadas de trabalho escravo para aliviar o sofrimento nas plantações e em outras atividades forçadas (STUCKEY, 1968). Eram predominantemente vocais, mantidas pelo incisivo pulso marcado coletivamente e pelo padrão estrutural conhecido como “*call and response*”: um dos performers entoa um canto breve, seguido de resposta em coro formada pelos demais e sempre aberto a improvisação ou intervenções não previstas (HOBSBAWN, 1989).

Cabe lembrar que “os únicos instrumentos que eles trouxeram consigo da África foram os rítmicos, ou os rítmicos-melódicos, e suas vozes; porém os timbres e inflexões característicos da voz africana invadiram os instrumentos do *jazz* desde então” (HOBSBAWN, 1989, p. 60). Tais canções de trabalho mantinham um papel fundamental na constituição, expressão e enunciação de um pensamento próprio, evidenciando a melancolia, o sofrimento e a resistência frente a uma vida desprovida de liberdade, frente a condição física, simbólica e sensível de sujeitos sem qualidades, desumanizados pelo arranjo da *arkhé* comunitária: Caracterizavam as *work songs* práticas artísticas capazes de demonstrar os danos e os desejos que perpassavam a vida destes sujeitos, “para falar dessa vida, de como vaga através de um mundo hostil”⁶² (BROWN, 1953, p. 43).

⁶² “[...] to tell of this life, of 'rollin' through an unfriendly world!'”.

O *ragtime*, importante fonte de recursos ao *jazz*, consiste basicamente num estilo musical pianístico, principalmente identificado por uma execução que dá privilégio à sustentação rítmica da música através da síncope (deslocamento na acentuação rítmica ou acentuação de um som não usualmente acentuado na música ocidental erudita, mas comum na música de origem africana) (HOBSBOWN, 1989). Outra característica é o acompanhamento marcado com notas graves, geralmente na tônica ou dominante, juntamente com acordes marcando o contratempo destas notas.

O estilo era muito presente no universo musical de teatros, bares, lugares de encontro festivo da população negra e bordéis (ALBINO; LIMA, 2011). A forma das composições, quando analisadas apenas com base na notação em partitura, remete a uma marcha ou um minueto. No entanto a execução, apesar de amparada no uso da partitura, sustenta sua originalidade por recorrer à improvisação, à síncope e ao “*swing*”. Estes recursos, integrados à performance, transformam completamente a sonoridade que se oferece à escuta. O *swing*, enquanto marca de um estilo performático próprio da “estética negra” (BANFIEL, 2003), é responsável por uma objetivação do som em que as notas passam a ter duração ligeiramente reduzida e o “ataque” em cada instrumento também é realizado com pequeno atraso. É o *swing* o maior responsável pela sensação, comum ao ouvinte de *jazz*, de um som ritmicamente “tenso”, “arrastado”, “pesado”, com “*groove*”. Tais experimentações ofereceram um caldo imprescindíveis a consolidação do *jazz* e abriram portas à constituição de práticas e saberes próprios ao gênero, com sua muitas singularidade em relação a produção musical exterior ao universo da música negra.

A apropriação singular do sistema europeu de transcrição e notação musical é bom exemplo da intensa transformação nos modos de fazer música neste contexto. A partitura, no *ragtime*, assim como posteriormente no *jazz*, não constitui referência exclusiva à execução. O texto musical é apenas um entre outros determinantes e o *performer* tem liberdade para improvisar, desde que compreenda as convenções que definem a forma de relação entre ele e demais músicos numa mesma sessão. Esta liberdade é muito maior do que aquela entendida como adequada por qualquer maestro ou músico de formação clássica. As variações rítmicas, construídas principalmente em torno da síncope e do *swing*, assim como as aberturas à mudanças geradas pela improvisação, são centrais à manutenção da liberdade criativa característica do *jazz*. Esta liberdade ganha, progressivamente, recursos e consistência técnica. Por exemplo, “a tarefa da execução do *swing* fica a cargo do intérprete quando

a indicação “*swing*” aparece como uma das instruções da partitura. O intérprete de *jazz* deve saber executá-las” (ALBINO; LIMA, 2011, p. 76).

A análise de Piedade (2012) é esclarecedora quando apresenta táticas através das quais a lógica representativa e mimética, pressuposta pela partitura (que presume o privilégio da notação e da reflexão sobre a oralidade e a sensação), é conectada a maneiras de pensar e fazer música advindas da tradição oral e popular, na música negra:

A começar pela partitura, todo aspirante a jazzista deve saber antecipadamente que a notação musical utilizada, nascida em berço erudito, é inadequada para o jazz; mesmo assim sendo usada, a chave é lê-la de forma “errada”, tornando doze o que é quatro, três o que é um: pode-se chamar este processo de “compostização”, um mecanismo imediato para os leitores de partitura mais experientes. A partitura de jazz, se lida “literalmente”, pode parecer uma marcha militar ou uma canção de ninar, tudo menos jazz (PIEADADE, 2012, p. 9).

As particularidades que emergem nestes gêneros musicais, junto da adaptação da execução à grandes bandas e a condição emergente de não escravidão, dão consistência para referências múltiplas que, no contexto das metrópoles norte americanas, no final do século XIX, fazem nascer o *jazz*.

As distintas formas de encarar a escravidão no Norte e no Sul dos Estados Unidos também são determinantes a consolidação de grupos envolvidos com a música negra no país. Segundo Southern (1973), a escravidão vinha sendo combatida no norte desde os anos 1830, o que incentivou a debandada da população negra sulista na busca de uma vida digna. Nos anos 1970 do século XIX, massiva migração do Sul para o Norte dos Estados Unidos situa esta população, historicamente vinculada ao campo e a condição de subalternidade, em relação a novos contextos de vida e trabalho. “De fato, músicos fizeram parte da migração geral e vários deles testemunharam os distúrbios raciais desde que construíram sua vida nos espaços de entretenimento localizado em bairros negros segregados⁶³ (OGREN, 1992, p. 11). Muitos, acostumados a executar e

⁶³ “*In fact, musicians were part of the general migration and several of them witnessed the race riots since they made their living in the entertainment districts located in seghregated black neighborhoods*”.

ouvir *ragtime*, *dixieland* e *blues* em suas comunidades, passam a compor novas práticas coletivas em cidades como Nova Orleans, Chicago e Nova York, transformando as ruas destes e de outros centros urbanos em grandes laboratórios de experimentação musical.

O entrelaçamento entre o sonoro e o extramusical assim se faz, repleto de problemáticas diversas, que incluem: a segregação racial; a migração para o Norte; a apropriação do material sonoro historicamente disposto por outros grupos; a luta política contra estereótipos identitários; e a nova condição proletária do negro não escravo nas grandes cidades.

O caldeirão de acontecimentos que atravessam a vida de músicos negros neste período faz da definição do *jazz* uma empreitada difícil. A posição de DeVeaux (1991), quando defende o autor postura crítica frente as rotulações consensuais que incidem sobre o *jazz* é aqui corroborada, pois, em geral, nomes precisos e divisões entre gêneros distintos atendem mais a necessidades mercadológicas do que a interesses historiográficos. O que mais importa é percebermos que, no *jazz*, distintas formas de fazer música resultam em um material tão vivo, sustentado por pensamento tão ativo e inventivo, quanto aquele repetidamente elogiado como mérito intelectual exclusivo dos compositores eruditos.

É inevitável, então, perguntar: por quais razões o desenvolvimento vertiginoso da música composta por negros na América do Norte, que entre 1880 a 1940 transita da crueza das *work songs* desacompanhadas de harmonia e melodia à complexidade do *bebop*, é axiologicamente apreendido como manifestação ruidosa, desqualificada, na partilha do sensível? Relembro que, como já expus, ao emaranhar sensível e simbólico, *bios* e *logos* a *episteme* e música, o sistema policial privilegia lógicas específicas, mantendo expressões sonoras que denotam afetividade e identidades “com alma de ferro” circunscritas a lugar axiológico de ruído no senso comum, enquanto música inferior, marca de indivíduos “menos capazes” (BASTOS, 1994; RANCIÈRE, 1996a; 2002). A operação parapolítica de diferenciação das naturezas sem que sejam problematizadas as identidades construídas sobre elas (RANCIÈRE, 1996a), continua incidindo sobre os corpos que produzem a arte. Se no regime estético das artes há rupturas com a *técne* e com o ordenamento divino – isso não significa que o hibridismo composicional, por si só, permite que se problematizem os consensos em torno das capacidades atribuídas a cada identidade.

Esta questão se mostrará complexa e se desdobrará no diálogo com as cenas de nosso próximo item. Por hora, é importante atentar à diferença de recepção da produção musical destes dois grupos (músicos eruditos e músicos populares negros) e a naturalização que opera o senso comum

sobre suas distintas qualidades. No contexto que exploro, a identificação de um negro, na partilha, é apreendida como identidade “do negro”. Identidade de sujeito genérico, amalgamada a condição ruidosa que determina a qualidade de qualquer encontro com o outro na experiência sensível compartilhada.

Rancière (1998) percebe que uma comunidade sensível produz conexões sólidas entre o visível e o dizível, entre a forma de um corpo coletivo, os lugares que pode ocupar este corpo, as capacidades que tem e a presença ou ausência de sentido naquilo que se ouve quando articula este corpo a boca e os lábios emitindo som. A articulação sonora da música, que emana do trabalho destes corpos negros, não escapa das apreensões consensuais. A palavra supostamente comum ao *bios* só habita a fonação deste homem entendido como sujeito qualquer, na condição de *phoné*, capturada às margens do audível pela configuração estética de um lugar ruidoso, axiologicamente validado como produtor de uma fonação ininteligível, que remete toda e qualquer expressão proveniente deste corpo-identidade à *zoé*.

Mesmo livre da escravidão, é o negro, neste período, “*equal, but separate*” (MAGRO, 1990, p. 68). A expressão, que infelizmente caracteriza perfeitamente sua condição no arranjo da distribuição de lugar e funções que enclausuram à identidade negra no ordenamento da partilha, é base da doutrina que juridicamente segrega raças a partir da lei promulgada no estado de Louisiana/EUA, em 1890 (MAGRO, 1990). Neste caso, a lógica policial não apenas constitui as dimensões simbólicas e estéticas de um *sensorium* compartilhado. Estende-se a clausura ao que Rancière (1996b) descreve por “baixa polícia”: estratégia de controle objetivo do trânsito da população negra pelos espaços considerados por outros como não pertinentes, que determina também o alcance de suas relações com os demais e o conjunto de capacidades próprias consensualmente reconhecidas. Juridicamente, a legislação corrobora à percepção já presente de uma diferença de natureza entre corpos brancos e negros. No caso da aplicação efetiva da legislação proposta, a baixa polícia cumpre a tarefa objetiva de fazer ver o espaço coletivo como cenário excludente de um certo tipo de sujeito. “A lógica da *arkhé* supõe assim uma determinada superioridade que se exerce sobre uma determinada inferioridade” (RANCIÈRE, 2014b, p. 140).

Em 1896, esta lei foi sancionada pela suprema corte constituindo mecanismos para que, até o ano de 1954, predominasse a lógica da segregação objetiva nos Estados Unidos, criando divisões materiais e simbólicas. Se instituem restrições de acesso ao ensino, ao sistema de transportes, aos equipamentos públicos e espaços específicos em

contextos coletivos. Nomear, legitimar juridicamente, vigiar, controlar e punir, conjugam práticas capazes de tornar o espaço comum um espaço de afirmação constante das desigualdades. Demarcar as fronteiras de tal modo compõe estratégia policial que impede o trânsito pelas bordas, fazendo as margens claras e não mais permeáveis, impedindo o surgimento e a sobrevivência de lugares vazios, materiais, que suportem a ação política. Enrijecer o campo de experiência e diminuir espaços propícios a conexão com o outro disponíveis à sujeitos – que mesmo assim persistem no *intermezzo* das identidades naturalizadas – é tentativa de suprimir a contingência do polêmico porvir, assegurando “a ausência de intervalo visível, de margem dilacerante, de precipício” (RANCIÈRE, 2014b, p. 34).

A aceitação de uma legislação como esta pelo senso comum demonstra estratégias da via dupla entre o objeto da sensação e do pensamento que constituem o ordenamento da partilha com base na *arkhé*, do “duplo arbitrário constituído pela linguagem e pelo vínculo social” (RANCIÈRE, 2014b, p. 95), que emperra possíveis formas de inscrição do heterogêneo na partilha. Não sobreviveria um ordenamento jurídico desta natureza no meio a uma experiência sensorial coletiva que não corroborasse a percepção do negro como vida animal:

Os estereótipos negativos dos negros eram compostos de muitas faces: eles eram frequentemente retratados como viciados em melancia, ladrões de galinha, irresponsáveis, estúpidos, preguiçosos (especialmente os homens) e desonestos. Um cartão postal de 1901 mostra um negro com uma melancia enfiada embaixo de cada braço olhando para uma galinha e dizendo “esse é o pior dilema da minha vida”. Além dessas imagens, o estereótipo exibia o negro como fisicamente feio e tendo moral leviana: promiscuidade sexual, jogos de azar, bebedeiras e brigas de navalha⁶⁴ (LEMOS, 1977, p. 111).

⁶⁴ “*The negative stereotypes of Negroes had many parts: blacks were usually depicted as watermelon addicts, chicken thieves, irresponsible, stupid, lazy (especially the men), and dishonest. A photo postcard from 1901 shows a Negro with a watermelon tucked under each arm staring down at a chicken and declaring: ‘Dis Am De Wust Perdickermunt Ob Mah Life’.* In addition to these images, the stereotype showed the black as physically ugly and having easy morals: sexual promiscuity, gambling, drinking, and razor fighting”.

Tal descrição demonstra que a conquista da liberdade em relação à condição de escravidão não necessariamente resulta em emancipação da disposição consensual que identifica o negro no ordenamento da partilha do sensível. É exatamente a isto que remete a compreensão da liberdade enquanto título negativo, explorada cuidadosamente por Rancière (1996a; 1996b; 2014a; 2014b; 2014c). Não ser escravo não é garantia de igualdade entre negros e “homens de mérito”.

É aqui que se revela o erro fundamental na contagem no ordenamento democrático: “a liberdade do *demos* não é nenhuma propriedade determinável mas mera facticidade pura” (RANCIÈRE, 1996a, p. 22). Na ausência de títulos para governar que ultrapassem a livre condição de ir e vir compartilhada por todos, que neste caso tem até mesmo sua possibilidade restrita, são mantidos esses corpos uma posição de passividade, sujeita a privação de um universo sensível configurado exclusivamente pelo discurso alheio, que associa a liberdade a outras posses (*hexis*). A desigualdade, portanto, é legitimada como inerente “a qualquer um desses corpos falantes [agora] fadados ao anonimato do trabalho e da reprodução, destes corpos falantes que não tem mais valor do que os escravos” (RANCIÈRE, 1996a, p. 22).

Ocupa o negro livre, portanto, condição ruidosa, seja quando expressa sua indignação em relação ao dano que sofre, seja quando compõe música com a sobriedade e a capacidade reflexiva idêntica à do europeu, mas inaudível. Tornar-se audível, então, deve ultrapassar a empreitada de tornar-se livre para ir e vir: “o poder do pensamento se define em uma articulação com o poder da linguagem (e também com uma repartição dos corpos, ou seja, polícia)”⁶⁵ (RANCIÈRE, 2012d, p. 47). São determinadas as possibilidades de um sujeito na partilha em função da inteligibilidade de seu discurso, do som que produz, da ordenação impessoal e compulsória que compõe os lugares que pode ocupar. “*Equal, but separate*” é marca da condição do sujeito compositor negro na comunidade sensível que exploramos. A liberdade do povo, se não for tomada tal liberdade como título paradoxal e litigioso, se torna liberdade para padecer, se calar e submeter-se à *arkhé*, para ser governado. A constatação da igualdade manifesta na liberdade compartilhada com os demais servir como precioso recurso à demonstração do dano vivenciado, mas apenas se esta liberdade (até então não contada como aptidão para governar) pode permitir a construção de

⁶⁵ “*El poder del pensamiento se define en una articulación con el poder del lenguaje (y también con un reparto de cuerpos, es decir, una política)*”.

dispositivos democráticos que deem a compreender que a divisão sobre a qual repousa a *arkhé* excludente, é uma arbitrariedade.

Os danos da posição consensual e policiada no *sensorium* comum compartilhado em comunidade, junto ao modo como são apreendidas estas vidas pela inteligência alheia, produzem uma exclusão visível, facilmente exposta quando investigamos a relação entre a produção musical e o lugar atribuído a “diferença de raça” na partilha do sensível. Em resposta à questão que antes surgiu, talvez seja em função deste *sensorium* comum ainda persistente que a impressionante elaboração da música negra não tenha conquistado o valor axiológico de outras experiências musicais, corroboradas pela posse de títulos para compor que se tornam rapidamente audíveis, mesmo quando embaralham fronteiras canônicas entre som e ruído.

As análises históricas de Griffiths (1987), de Massin e Massin (1997), e mesmo a obra de Ross (2009), que busca uma postura crítica frente à centralidade da música europeia, se voltam ao século XIX e XX percebendo quase que exclusivamente os esforços e contribuições da música erudita. Estas obras percebem nela (e apenas nela) cada conquista da música como produto de um pensamento superior, sempre centralizado em grandes homens capazes de revelar regiões escondidas do sonoro, produzidas pela racionalidade de espíritos nobres. Bastos (2014) destaca o privilégio dado a tal visão na história da música:

A música Ocidental se constrói por contraste com relação a todos os outros “tipos” de música. Monumentalidade e progresso são, aqui, conquistas de uma inteligibilidade que retira a música do território do sensível, compreendido nos termos de uma sociabilidade natural, animal-humana. Com este movimento, trata esta música implicada a sociabilidade do Ocidente como algo trabalhado, muito diferente, pois, do gregarismo natural dos “outros” (BASTOS, 2014, p. 86).

A diferença fundadora da comunidade, percebida por Aristóteles (1997) como qualidade política que separa-nos dos demais animais gregários – que exaustivamente exploramos, amparados pela leitura de Rancière (1996a; 2014b) – na partilha policial do sensível, destitui *bios* do *status* de propriedade inerente a qualquer um. A análise do político sustentada pela noção de partilha do sensível permite compreender que

não há “o sensível e o inteligível, mas sim sempre uma articulação do sensível e de seu sentido”⁶⁶ (RANCIÈRE, 2014c, p. 139).

Em compêndios históricos, é fácil encontrar uma percepção desigual das capacidades para preservar, compor e fazer progredir a música. O trabalho de Massin e Massin (1987) oferece bom exemplo, justamente quando, no prefácio, esboça tentativa de justificar a forma como a obra ignora contribuições à música provenientes de qualquer outro lugar que não a Europa. Explicam os autores, a seletividade como consequência inevitável do escopo de sua obra, sem uma imprescindível análise das implicações:

A maioria dessas tradições musicais apresenta mais uma continuidade do que uma história, pelo menos até seus contatos (benéficos ou maléficos?) com a Europa. Ao contrário, desde os primeiros cânticos cristãos até a música eletroacústica, há uma perpétua sucessão de combates (não sangrentos, mas amiúde encarniçados) entre um musical “antigo” e um “novo” — onde o “novo” nunca demora muito a se tornar o “antigo” de um “novo” mais recente — através do questionamento teórico e da transformação prática das formas e das intenções da composição e da execução musicais. Fora da música “ocidental”, dificilmente encontraríamos tamanha abundância, quase permanente, de peripécias tão significativas, de mutações ou até de revoluções, que, cada qual a seu turno, originaram obras que impuseram a admiração por sua originalidade ainda inédita, e não por sua fidelidade ao venerado ensino dos mestres. Uma história só é possível onde a investigação de uma mudança que se pretende um progresso vence uma tradição que se pretende imemorial (MASSIN e MASSIN, 1987, p. 12).

A justificativa desajeitada, até negligente e apressada na construção e exposição de argumentos, nos oferece categorias conceituais que por si só revelam um embaraço. Tal embaraço desvela consensos sobre os títulos da *arkhé* que amparam regimes de pensabilidade dispostos a validar acriticamente separações entre arte e não-arte, em estreita

⁶⁶ “*Lo sensible y lo inteligible, sino siempre una articulación de lo sensible y de su sentido*”.

conexão com a diferenciação que funda divisões explícitas entre homens do pensamento e homens da sensação na partilha policial.

“História e continuidade” podem ser lidos aí como remetendo, respectivamente, a dois tipos de seres desiguais: fazer história seria efeito de capacidade inventiva inerente a posse da inteligência transformadora-criadora, que trabalha sobre o anterior, no presente, e desenvolve o novo. Esta leitura diz respeito ao que Rancière compreende por um olhar que desiguala agente histórico ativo e homem qualquer, passivo: “o problema concerne a relação entre história e historicidade, isto é, a relação do agente histórico com o ser falante” (RANCIÈRE, 1999, p. 52). O trabalho do pensamento, restrito a alguns por Massin e Massin (1997), faria história quando “vence uma tradição que se pretende imemorial” (p. 12) e produz “progresso”. Já “continuidade” qualifica a simples manutenção da experiência sensível que resulta de manifestação natural, preservada e presente por constituir essência daqueles que não pensam o suficiente para gerar “progresso”. O argumento enaltece a racionalidade europeia como única, ao corroborar sua evolução sobre a certeza da posse de uma outra racionalidade, própria aos autores, historicamente posterior, mas muito semelhante a primeira. Presumem desta forma um *status* ontológico que impossibilita qualquer dissenso político sobre a natureza da criação musical e sobre quem a cria. Discursos como estes mantem intacto o recorte axiológico arbitrário entre “nós” e “outros”, que denuncia Bastos (2014). O trabalho criador do “outro” submete-se a um “historicismo cientificista” próprio a um “nós” (RANCIÈRE, 2012c), “que investe em territorializar a palavra em excesso, fazer dela manifestação de um modo de vida, a expressão de um território”⁶⁷ (RANCIÈRE, 2012c, p. 920). A reiteração de tais posições serve a naturalização das desigualdades e dificulta a emergência de atos políticos ligados a música, pois sobrecodifica o inédito ao reconduzir desidentificações e fugas ao lugar de expressão da continuidade ordinária na *arkhé*.

No começo do século XX, análises voltadas à música negra chegavam a alertar sobre o necessário cuidado que deveria balizar sua escuta (OGREN, 1992). Ressalvas de críticos musicais deixavam claro que o contato com a música de origem negra poderia degenerar os bons costumes, assim como a convivência com negros poderia também os degenerar. A maneira como a dimensão sensível da experiência relacionada a ouvir música é apreendida pelo pensamento formado no seio da lógica policial, demonstra que a apreciação musical não se descola

⁶⁷ “Territorializar la palabra en exceso, hacer de ella la manifestación de un modo de vida, la expresión de un territorio”.

de uma identificação⁶⁸. A experiência estética, apesar de aberta, no regime estético das artes, à multiplicidade formas, parece ainda conjugar a percepção do sentido que emana da música a distintos *ethos* dos quais tal ordenamento sônico deriva.

A significação axiológica da boa ou má música, sob o ponto de vista de seu valor histórico como contribuição à música em geral, não se desconecta do reconhecimento de capacidades ou incapacidades próprias à parte da comunidade sensível que a produz. A música negra norte americana, assim, é apreendida pelos críticos do interstício entre séculos XIX e XX como associada à sensação pura, como resultado da criação espontânea e irrefletida:

Subitamente, descobri que minhas pernas estavam em uma condição de grande excitação. Elas se contraíram como se carregadas de eletricidade e fui traído por um desejo considerável e bastante perigoso de saltar de meu assento. O ritmo primeiro, estava começando a sacudir-me de meu assento. Não era a sensação de leveza nas articulações dos pés e dos dedos, que poderia ser causada por uma valsa de Strauss, não, muito mais agressiva, material, independente, como se encontrássemos um cavalo selvagem, que é absolutamente impossível dominar⁶⁹.

Análises como esta se repetem entre os críticos do período (OGREN, 1992), e corroboram à diferença entre vida histórico-política e “continuidade” da existência daquilo que emana de sujeitos ruidosos, enquanto pura sensação. O *ragtime*, ouvido pelo crítico autor do

⁶⁸ Frith (1996) desenvolve análises consistentes sobre a ligação entre recepção e origem social da música ao oferecer suas considerações referentes à identificação dos determinantes que contribuem para excluir a música popular dos interesses prioritários da musicologia no século XX.

⁶⁹ Relato apresentado por Khaty J. Ogren, na obra “*The Jazz Revolution: Twenties America and the Meaning of Jazz*” – no original: “*Suddenly, I discovered that my legs were in a condition of great excitement. They twitched as though charged with electricity and betrayed a considerable and rather dangerous desire to jerk me from me seat. The rhythm first, was beginning to jerk me from my seat. It wasn't the feeling of ease in the joints of the feet and toes which might be caused by a Strauss waltz, no, much more aggressive, material, independent as though one encountered a balking horse, which it is absolutely impossible to master*”.

comentário acima citado, chegou a ser associado à destruição de valores sadios da música e da moral. A historiografia do *ragtime* escrita por Berlin (1984) destaca a posição depreciativa destes olhares: “um escárnio, clamava ao viés racial, profecias de ruína, investidas à repressão, e insinuava um perigo moral, intelectual e físico”⁷⁰ (BERLIN, 1984, p. 28). Posições ainda mais agressivas chegavam a comparar o *ragtime* a uma doença contagiosa.

Não apenas críticos de música, mas também importantes compositores do cenário erudito contribuem à configuração de uma inteligibilidade consensual depreciativa, mesmo quando incluem a música deste “outro” em suas obras. Alguns mencionam o *jazz* destacando um mérito que não seria referente ao criadores do gênero musical, mas sim à apropriação de seus elementos pela música clássica. Dentre os que recorreram ao que consideravam música negra popular norte americana, Dvořák (apud ROSS, 2009) fala em “tirar proveito das canções da gente comum” (p. 136). Bernstein reconhece nela fonte à composição que oferece “um material americano comum” (apud ROSS, 2009, p. 137). De forma semelhante, Bartók compreendia, em seu próprio contexto, a música rural como “vanguarda arcaica” e Stravinsky citava o que encontrou nos campos da Rússia como inspiração descoberta em “uma estrutura musical rústica, frágil e convulsa” (apud ROSS, 2009, p. 105).

Contudo, é frente a este universo simbólico e estético adverso que a música negra ganha o *status* de “ferramenta” (REILY, 2016) entre os compositores negros emergentes, por afirmar uma diversidade própria. Sua elaboração tem potência política pois a consistência que dela emana é motor performático a uma apresentação estética que deixa de servir como símbolo referente à lugar já consolidado na partilha policial. Na produção do *jazz* se encontra solo fértil à composição de movimentos de desidentificação frente à ideia de uma sensibilidade como menos qualificada do que a racionalidade que sustenta o ordenamento consensual. Sua composição fronteira talvez seja propriedade que expresse com maior riqueza a potência política desta música. “A essência do *jazz*, em outras palavras, não reside em nenhum estilo ou em qualquer contexto cultural ou histórico, mas naquilo que liga todas essas coisas em

⁷⁰ *"Ridicule, appeals to racial bias, prophecies of doom, attempts at repression, and suggestions of moral, intellectual and physical dangers".*

um contínuo. O *jazz* é o que é porque é um ponto culminante de tudo o que veio antes”⁷¹ (DEVEAUX, 1991, p. 580).

É interessante destacar que a separação racial evidente naquele contexto acabou por permitir à construção de um tipo de entretenimento e de uma música negra, em alguns aspectos, alheia aos ouvidos brancos, com características próprias. “O resultado foi que o entretenimento negro, separado e geralmente segregado, incentivou estilos originais que não tiveram que conformar-se ao consenso. Ainda antes, o *ragtime* e o *blues* desenvolveram-se a partir desta separação e foram os precursores mais imediatos do *jazz*” (OGREN, 1992, p. 86). Dentre as principais características do *jazz*, que demarcam modos de fazer música particulares e afastados dos cânones validados pelo *logos-episteme* europeu, se destacam elementos estruturais, rítmicos e referentes a uma complexa execução improvisada, além de inovações que estendem a experimentação à construção melódica e harmônica. “No *ragtime* a influência negra está concentrada na rítmica, no *jazz* ela se estende também para os recursos musicais verticais melódicos e harmônicos” (ALBINO; LIMA, 2011, p. 78)

Hobsbawn (1989), de forma simples e didática, destaca algumas de suas características particulares: o uso de escalas com origem na África ocidental, principalmente das formas pentatônicas distintas do sistema tonal consensual europeu mas conectadas a experimentações que conjugam escalas africanas a lógica modal tonal e a harmonias europeias, incluindo a série. Acrescento ainda à contribuição de Hobsbawn a presença de recursos tradicionais como a *blue note*, o *glissando* e o *bend* enquanto ornamentos melódicos e expressivos fundamentais à performance; o *swing*, a síncope e a centralidade da construção rítmica no desenvolvimento da música, na qual convivem temporalidades diferentes e relacionados as funções de instrumentos distintos; e o uso de instrumentos incomuns na orquestração clássica ou de instrumentos tradicionais retirados de sua função tradicional. A inventividade com que músicos de *blues* e *jazz* tratam de seus suportes e recursos técnicos também é característica: “alguns aspectos do seu estilo de execução

⁷¹ “*The essence of jazz, in other words, lies not in any one style, or any one cultural or historical context, but in that which links all these things together into a seamless continuum. Jazz is what it is because it is a culmination of all that has come before*”.

podem ser atribuídos ao contato inicial entre escravos africanos, seus senhores europeus e (mais tarde) americanos”⁷² (OGREN, 1992, p. 8).

Hobsbawn (1989) destaca ainda a liberdade para improvisar, que não se refere apenas ao plano rítmico, melódico e harmônico, mas também é evidente na escolha de timbres muito particulares, na atenção à entonação e à “dinâmica”, referente às intensidades. A improvisação é fundamental, associada por músicos de *blues* e *jazz* às relações afetivas extramusicais construídas no convívio com outros músicos. Olhares, expressões e a comunicação extra verbal são tão valorizadas na interação entre músicos quanto o domínio técnico da linguagem musical de referência (CAVAGNOLI, 2012).

As formas de fazer e os timbres de cada instrumento são particulares a cada instrumentista no universo do *jazz*. É comum à músicos e espectadores reconhecerem, recorrendo apenas a audição, a “voz” própria a trompetistas ou saxofonistas de *jazz*, e a guitarristas de *blues* (CAVAGNOLI, 2012). A criação, amparada no coletivo, ainda permite a construção de um repertório em movimento constante, que sustenta uma arsenal de referências compreendidas pelos músicos como “*standards*”, motivos melódicos que servem ao mesmo tempo de material didático e como reservatório de ideias para citações e reelaborações⁷³. Segundo Tirro (1974), se cruzam nestas práticas, sob o signo da improvisação, atividades relacionadas a composição e a performance, em geral deliberadamente dissociadas na música erudita.

Ganham consistência, neste sentido, formas de fazer música em que se valoriza a afetividade tanto quanto a racionalidade, descentradas da experiência de um único indivíduo e dispostas a lateralizar as hierarquias canônicas entre sensação e pensamento. No contexto do *jazz*, fazer música é atividade perpassada pelo coletivo, estejam os outros presentes ou ausentes, pois os ausentes reexistem vivos no acervo da memória de um improvisador. A constituição de grupos em torno do *jazz*

⁷² “*Some aspects of its performance style can also be traced to the early contact between African slaves, their European and (later) American masters*”.

⁷³ *Standard*, na linguagem do *jazz*, são composições que adquirem certa popularidade e integram a memória presente no repertório básico que deve ser conhecido por um músico de *jazz*. Se constituem por transcrições feitas a partir de gravações tidas como importantes para o *jazz*, ou são apreendidas pela tradição oral, oferecendo ainda material para que se possa improvisar em torno de temas conhecidos por todos os participantes de uma performance (CAVAGNOLI, 2012).

e sua capacidade de agregar coletivos negros que negociam uma experiência comum compartilhada em função da produção musical já é bem documentada em trabalhos como o de Hobsbawn (1989), Ogren (1992) e Carter (2008). A criação neste contexto recorre a improvisação em grupo e a interação constante com o plano afetivo formado nos encontros entre músicos e entre músicos e espectadores (TIRRO, 1974). Há uma forma particular de uso do material proveniente de performances anteriores que investe incansavelmente na atualização da história musical, em acontecimentos presentes.

A ideia de uma continuidade irrefletida, a-histórica, apresentada por Massin e Massin (1997), é empiricamente contestada pelos músicos *jazzistas* (CAVAGNOLI, 2012). Ganha consistência no *jazz* uma esfera específica da expressão do sonoro, ligada ao trabalho histórico de transformação da música e ao que Rancière (1996a) entende como uma “interrupção”: interrupção das coordenadas sensoriais consensuais que na partilha policial configuram conexões entre a aparência de alguém, sua identidade e sua capacidade.

“Há política desde que exista a esfera da aparência de um povo cuja propriedade consiste em ser diferente de si mesmo” (RANCIÈRE, 1996a, p. 94). Contudo, é preciso destacar que as inscrições desta diferença em relação à identidade consensual do negro que o afasta da figura do compositor são aqui ainda efêmeras, voláteis, continuamente reincorporadas ao *status* de uma apresentação daqueles sem qualidades, pois sua criação é apreendida sob o prisma de um *logos* outro, virtuoso, com títulos para a nomear.

Mesmo convivendo com as marcas que os nomes próprios sustentam, há potência na performatização desta diferença para abrir espaços de desentendimento em torno da axiologia que distingue sensação e pensamento como propriedades, respectivamente, da música “folclórica” e da música erudita. Digo potência, pois o político emerge enquanto contingência, à medida que o *sensorium* inédito, efeito de diferenças para consigo mesmo, se dispõe ao encontro com o regime de sensorialidade consensual. A questão central torna-se, então, investir na presença emancipatória, pois litigiosa, desta diferença:

O problema não é acusar a diferença entre essa igualdade existente e tudo o que a desmente. Não se trata de desmentir a aparência, trata-se de confirmá-la. Lá onde está inscrito a parcela dos sem parcela, por frágeis e fugazes que sejam essas inscrições, é criada uma esfera do aparecer do

demos, existe um elemento do *kratos*, do poder do povo. O problema está em ampliar a esfera desse aparecer, em aumentar esse poder (RANCIÈRE, 1996a, p. 94).

É importante, por isso, explorar por quais vias a criação musical assim constituída catalisa litígios frente a lugares identitários que restringem, na comunidade sensível, o campo de experiências possíveis a cada um, emperrando a verificação da igualdade. O que se dá a perceber neste momento particular é a emergência de um “excesso” em relação ao *sensorium* comum. Tal excesso pode se associar ao que Rancière (2014b) concebe como propriedade potencialmente política do povo (*demos*). Neste caso particular, a fórmula se aplica com precisão: se o negro tem apenas o título negativo da igualdade e da liberdade que o faz ilegítimo para governar (*equal but separate*), é trabalhando sobre esta igualdade primeira (mas sem valor consensual) que pode encontrar a verdadeira liberdade para criar. A liberdade é, portanto, propriedade latente, que, se atualizada em práticas criativas e pelo trabalho do pensamento, pode manifestar-se como igualdade de condições para diferir de si mesmo e para diferir em relação ao cômputo consensual das partes que perpetua um dano, desde que o aquilo que se produz escape do ordenamento imediato. O que emerge, a princípio, é a montagem de um universo sonoro que carrega um “excesso” (RANCIÈRE, 2014b), um audível ainda não identificado como propriedade de nenhuma das partes ordenadas na partilha do sensível. O “excesso” ao qual me refiro, não é portanto propriedade comum aos dois projetos (da música erudita e do *jazz*).

Mesmo que por meio de cada projeto o ruído conquiste potência para desestabilizar o ordenamento sônico consensual, os ruídos postos a circular no território de uma e outra experiência provêm de origens distintas e são articulados ao sonoro sob um trabalho acústico orientado por perspectivas também distintas. Quando Rancière fala em excesso, significa este a emergência de um sensível ainda não contado: “excesso não como um excesso que seria de alguma maneira imanente ao ser, ou um excesso sobre o ser. Toda vez que pensei o excesso foi sempre uma relação entre duas coisas [...] excesso pelo qual os corpos podem apoderar-se das palavras para fazer coisas em excesso a respeito ao que se espera deles”⁷⁴ (RANCIÈRE, 2014c, p. 92-93). O excesso do negro é,

⁷⁴ “Exceso no como un exceso que sería de alguna manera inmanente al ser, o un exceso sobre el ser. Toda vez que he pensado el exceso ha sido siempre una relación entre dos cosas [...] exceso por el cual los cuerpos pueden

portanto, excesso criado e não esperado, distante em relação ao “progresso” pensado como inevitável conquista histórica daquele que detém essência capaz de exceder por natureza as capacidades do sujeito comum. É ao mesmo tempo, este excesso, diferença para consigo mesmo, com potência política para construir lugares forjados entre os nomes próprios da partilha.

Neste sentido, compreendo as experimentações gestadas em meio ao círculo erudito como outro tipo de excesso, muito mais imanente as lógicas consensuais e aos sujeitos que carregam títulos para explorá-lo, com mérito incontestável por demarcar movimento transformador em função do esgotamento do sistema tonal e disparar a constituição de movimentos de vanguarda com poder singular para modificar as diretrizes da música no século XX. Como demonstra Ross (2009), tal empreitada é considerada própria e apenas possível no círculo erudito, necessária à evolução “natural” do pensamento musical. É almejada pela própria partilha policial e ainda colada a uma identidade capaz de ligar um compositor de origem esperada à razão adequada da aristocracia.

Estas duas grandes realizações musicais, no final do século XIX (dos compositores eruditos e do *jazz*), constituem uma paisagem sensível no mínimo interessante, na qual coabitam universos audíveis completamente heterogêneos. Cada uma dos dois conjuntos de transformações tem sua consistência e sustenta expressão e pensamento próprio e polêmico em relação as tradições. Mas é no trabalho de composição de um sonoro particular do negro que identifico potência política à desmontagem de lógicas identitárias, justamente em função dos inúmeros paradoxos emergentes junto a sua audibilidade singular.

As revoluções no âmbito musical operadas pela constituição do *jazz*, enquanto um híbrido que conjuga as tradições negras a uma assimilação particular de outros gêneros, incidem sobre o que Molino (1990) compreende como dimensão permeável e movediça da relação entre o musical e o não-musical. A empreitada do *jazz* busca codificar em som a experiência ruidosa de vidas em movimento, tornando, como afirma Attali (1985), as mutações audíveis, antecipando possibilidades políticas de litígio entre as formas consensuais de identificação do negro e as emergentes desidentificações em curso. As transformações na música também significam transformações operadas sobre o sentido das relações (ATTALI, 1985), conjugando forças caóticas, excedentes, em um ordenamento sônico com potência disruptiva.

apoderarse de las palabras para hacer cosas en exceso con respecto a lo que se espera de ellos”.

Neste trabalho de criação, sujeitos políticos emergem das fronteiras entre lugares distintos: “no final do século XIX e início do século XX, a música afro-americana desempenhou um duplo papel”⁷⁵ (OGREN, 1992, p. 22). O *jazz* situa seus músicos entre compositores e performers, entre o lugar de segregados e (especialmente a partir dos anos 20 do século XX) de referência icônica à música popular norte americana; ainda entre o afeto e a reflexão como motores equânimes da criação musical. Em meio a todas estas fronteiras agora permeáveis, se fazem audíveis expressões sonoras de uma música que conjuga elementos extramusicais e musicais e configura às qualidades necessárias para que se pergunte, em litígio aos consensos: quem pode compor?

No entanto, ao contrário do que somos levados a acreditar que aconteceria naturalmente como efeito deste movimento, a introdução do *jazz* no contexto da música reconhecida consensualmente como séria não é suficiente por si só à desmontagem das identidades sustentadas pela partilha do sensível. Surgem estratégias de captura deste universo sonoro, que investem no seu reenquadramento à partilha do sensível consensual. Investindo na análise de uma cena específica, em breve situada no capítulo seis, demonstrarei suas táticas e seus efeitos e chamarei esta captura de “dissociação policial”.

A ruptura das fronteiras sólidas entre temas, formas e conteúdo, a articulação discursiva possível entre linguagens distintas e suportes, próprias ao regime estético, como demonstram Rancière (2009d) e Deranty (2014), não culminam na imediata ruptura de outros nós relacionados ao regime representativo da arte. O que se pode concluir, até este momento, a respeito da investida da música erudita ao *jazz*, é a abolição dos conteúdos hegemônicos e formas predefinidas na composição, que acontece, paradoxalmente, junto a concomitante manutenção de uma hierarquia forjada anteriormente, capaz de sustentar a maneira como estes novos elementos são tomadas por adequados. Se mantem intactas as identificações que presumem os contextos nos quais são dignos de se apresentar e a percepção das diferenças entre humanos na partilha do sensível. A relação entre virtude e identidade, própria a *arkhé* platônica (RANCIÈRE, 1996a; 2014b), que separa os homens políticos criadores com alma de ouro dos meros artesãos copiadotes, persevera o ordenamento e captura o audível na rede de seus próprios códigos.

⁷⁵ “*In the late nineteenth and early twentieth century, Afro-American music played a dual role*”.

Um olhar sobre a história corrobora tal posição. Por volta dos anos 20 do século XX, compositores com distintas pretensões embarcam em um movimento de apropriação da música de origem negra, conhecido no círculo erudito como “a era do *Jazz*” (ROSS, 2009). Ainda em 1900 surge em Paris um apreço particular por “*le jazz*”: “Paris se apaixonara pela música afro americana já em 1900, quando a banda de Sousa tocou o *cakewalk* em sua primeira turnê europeia e Arthur Pryor exibiu seus *glissandos* no trompete” (ROSS, 2009, p. 115).

Debussy em seguida compõe “*Golliwog’s Cakewalk*”, apresentando um misto entre o ritmo do *ragtime* e temas já consagrados em Tristão e Isolda de Wagner. Poulenc compõe uma “Rapsódia Negra”, Stravinsky, em 1919, estreia seu *ragtime* para 11 instrumentos, “tornando-se significativa a obra [...] no sentido da busca por elementos musicais do *ragtime* norte-americano e a reelaboração deste material em uma obra estilizada” (VIEGAS, 2011, p. 109). Em 1924, George Gershwin oferecia ao público sua “*Rhapsody in Blue*”, emblemática composição que alça o *jazz*, em solo norte americano, ao *status* de uma música série na opinião do círculo erudito, evidenciando na sua abertura a mesma técnica que destaca o uso do glissando executado por um trompete, desenvolvida a exaustão por Arthur Plyor no *jazz*. A incursão de tais compositores ao universo sonoro da música negra não é acontecimento imprevisível, pois o *jazz* passa a oferecer uma série de elementos, principalmente ligados a dimensão rítmica e a execução, que permitem a ampliação das fronteiras sonoras da música clássica.

A busca por novas referências que deem vasão à crescente liberdade de composição e a disposição que se cria paulatinamente a uma escuta também mais aberta às diferenças, é uma constante no início do século XX. Leonard Bernstein, em 1939, ao descrever retrospectivamente os recursos que o *jazz* oferece à composição sinfônica, destaca:

Os recursos musicais tipicamente afro americanos – as escalas diatônicas dobradas e quebradas, a distorção do timbre instrumental, os ritmos sobrepostos, a obliteração das fronteiras entre o sons verbais e não verbais – abriram novas dimensões no espaço musical, para além dos limites das notas escritas (apud ROSS, 2009, p. 137).

Junto a posição de Dvořák, já citada, que insistia em perceber na música afro americana uma “grande e nobre escola musical”, a produção

que incorpora o *jazz* ao clássico dá a perceber que “a composição ocidental e a improvisação do *jazz* tem em comum uma sintaxe coerente”⁷⁶ (OGREN, 1992, p. 21). No entanto, a lógica de ordenação policial da partilha, bem resumida no enunciado “*equal but separate*”, fica mais evidente do que nunca na forma como o ordenamento sônico consensual se mostra capaz de engolfar o sonoro negro. A palavra comum a todos segue dividida em duas (RANCIÈRE, 1996a), separando, sob a dupla determinação de um regime axiológico sensível e inteligível, quem pode e quem não pode compor a partir dos elementos que estão dispostos agora como comuns a experiência de escuta ordinária. As dificuldades vivenciadas por compositores negros que se aventuram no cenário hegemonicamente branco da música erudita é por isso importante analisador da evidência do dano inerente ao modo como são tais sujeitos percebidos na configuração própria do *sensorium* comum. Muitos músicos negros, ainda antes de 1900, ingressam em trajetórias de estudo da música erudita, sem que a adesão a escolas tradicionais os afastasse das tradições sonoras outras, forjadas e experimentadas no contexto da escravidão (OGREN, 1992).

Southern (2015) destaca um pequeno grupo, formado por Harry T. Burleigh (1866-1949), graduado no conservatório nacional de música dos Estados Unidos; Will Marion Cook (1869-1944), com ampla formação e experiências tanto na Europa ao lado de Joseph Joachim e posteriormente com Dvořák em Nova York (CARTER, 1988); além de Rosamond Johnson (1873-1954); R. Nathaniel Dett (1882-1943) e Clarence Cameron White (1880-1960). Na análise de Southern (2015), “um estilo singular da música clássica negra começou a consolidar-se, tradicional quanto à forma, mas investindo no uso consciente de elementos populares negros e basicamente neorromântico em seu estilo, embora alguns compositores tenham sido iniciados no *avant-garde* em seus estudos com compositores europeus”⁷⁷ (p. 48).

Cada um destes músicos investia de maneiras particulares na composição de peças orquestrais, sinfonias, musicais, música de câmara e outras formas, explorando o entrecruzamento possível da música afro americana com a tradição erudita secular. A posição ambivalente, situada

⁷⁶ “*Western composition and jazz improvisation have in common a coherent syntax*”.

⁷⁷ “*A distinctive style of black classical music began to evolve, traditional in form but with conscious use of black folk elements, and basically neo-Romantic in style, although some composers had been initiated into the avant-garde style in their studies with European composers*”.

nem na tradição relacionada ao estereótipo da raça nem na adesão irrefletida aos cânones europeus, marca este grupo enquanto sua principal característica. Para Olly Wilson (1996), negro, compositor e musicólogo contemporâneo, nestes trabalhos fica evidente a capacidade de circular com maestria entre o popular e o erudito, utilizando dos elementos que antes citamos como fundamentais ao *jazz*, de forma a modificar as estratégias de composição clássicas aprendidas no contexto dos conservatórios.

Se a igualdade entre sujeito e sujeito é, na partilha policial, impossível, tal grupo investe na construção de uma demonstração que estrategicamente dá a ver a igualdade do material que emana de cada parte, mesmo que suas vidas se encontrem divididas. Este movimento impulsiona a gênese de processos ligados à emancipação, ainda em construção, e atravessados por uma série de atos cruzados, pois retira seus produtores de uma posição de menoridade, dando a ouvir de forma litigiosa que sua música não expõe seres apenas da necessidade, mas sujeitos que tem capacidade de pensar por vias até então não contadas. Este excesso se liga à emancipação quando permite ouvir seres humanos “que não apenas se queixam ou que gritam, mas seres de razão e de discurso, que podem opor uma razão a outra e dar a sua ação a forma de uma demonstração” (RANCIÈRE, 2014b, p. 56).

Contudo, a negociação da percepção e dos sentidos destas existências outras, no plano político, apenas começava a tornar-se objeto litigioso. Ross (2009) é preciso ao descrever o mesmo grupo como formado por “homens invisíveis” (p. 135). As dificuldades sentidas por estes compositores negros para serem aceitos como iguais no cenário pelo qual circulava a música clássica no início do século XX são as mais diversas. A grande escola musical negra, percebida por Dvořák, tem a princípio contato com ouvidos que nela só percebem a *phoné* dos animais ruidosos e encontra portas fechadas, que não admitem sua expressão dentre os homens com qualidades. “Muitos dos pioneiros da música negra teriam carreiras clássicas importante se a porta do palco do Carnegie Hall estivesse aberta para eles mas, com raras exceções, não estava” (ROSS, 2009, p. 137). Persiste, assim, a constituição de um *ethos* dividido e consensual expresso pela arte, não mais sustentado apenas pela adequação de ações à natureza das almas, mas também através da delimitação clara da produção e circulação da música em determinados circuitos ocupados por sujeitos que portam a razão reflexiva.

O começo do século XX, como demonstra Ross (2009), é repleto de transformações no cenário da música. Desde a construção dos sistemas atonais e da composição serial por Schönberg e outros movimentos que

reconfiguram os traços estéticos e técnicos daquilo que se considerava música até então, a atividade criadora dos compositores e as condições da escuta inerentes a ela caminham por direções até então improváveis. Por isso, a interlocução da música de origem negra com o contexto da música clássica e com o movimento que ficou conhecido como “a era do *jazz*” (HOBSBAWN, 1989; ROSS, 2009) torna-se possível. No entanto, é necessário que não sejamos ingênuos quanto aos alcances políticos deste encontro, pois a era do *jazz* marcava, acima de tudo, uma conversão do *jazz* para novas linguagens mais adequadas ao público branco, aos espaços convencionais das salas de concerto e a uma composição pensada por músicos eruditos tradicionais. Rancière (2014d), discutindo as ambivalências da arte em relação a emancipação, percebe esta captura: “Stravinsky, o músico que considera que qualquer tipo de harmonia ou desarmonia está ao seu alcance e que mistura acordes clássicos e dissonâncias modernas, *jazz* e ritmos primitivos, para o deleite de sua plateia burguesa” (RANCIÈRE, 2014d, p. 23).

A função que passa a ocupar o *jazz* na composição de consagrados criadores acaba por reafirmar o *ethos* cindido entre *logos* em *phoné* na partilha, operando uma limpeza deliberada de qualquer demonstração da vida política do negro que pudesse ser associada à sua música. Por isso, se deve considerar que a conquista de formas de hibridização e de maior liberdade na composição, além de uma posição do espectador situado a disposição de uma escuta da ruidosa heterogeneidade que deste ponto em diante seria ouvida, não fazem da música arte que incondicionalmente liga o sonoro a política da estética. Aquilo que antes denominei por “sobrecodificação axiológica”, explicita na maneira como o *bios* político é capaz de constituir compulsoriamente a identidade incapaz daqueles relegados a condição de *zoé*, persiste neste momento, mesmo que a polifonia e o entrecruzamento de músicas múltiplas force tensionamentos da partilha consensual em função da audibilidade de um excesso proveniente dos sujeitos sobrecodificados.

É fundamental refletir sobre o impacto destas transformações no arranjo de uma comunidade estética. Rancière (1999; 2002; 2012a) enfatiza como arte e política podem ligar-se no engendramento de dissensos pautados pela “política da estética”. Os elementos necessários a uma construção deste tipo estão agora dispostos, mas não inexoravelmente sua coexistência no plano comum de uma comunidade sensível é suficiente para mobilizar a política enquanto reordenamento da experiência compartilhada em torno da verificação da igualdade. A música pode constituir formas de inclusão e exclusão, como veremos nas cenas protagonizadas por Dvořák e Will Marion Cook.

Interessa, portanto, não apenas o rearranjo das formas de composição. Cabe perscrutar com cuidado as práticas, discursos e formas de agregação da comunidade que emergem em diálogo com tais rupturas no sonoro, e como o sonoro assim audível reverbera sobre a própria comunidade que a constituiu. É evidente que a desmontagem da referência identitária entre música e razão, entre som, *logos* e *episteme* única, abre espaços ao processo político que pode produzir desentendimentos, reordenamento, ou, como afirma Attali (1985), “*order by noise*”. Contudo, a redistribuição do audível deve ser apreendida como processo que se faz necessariamente atravessado pela redistribuição do *sensorium* comum que constitui uma comunidade, carregando consigo e em si efeitos políticos? Veremos o quão complexo é este movimento ambíguo da criação musical quando ligada à política, na análise dos impactos e reverberações do discurso de Anton Dvořák sobre a valorização da música negra “nativa” norte americana e sua captura pela lógica policial que sustenta a partilha.

6 AS OPINIÕES RADICAIS DO DR. ANTON DVOŘÁK: captura de excessos, dissociação e a polícia dos títulos para compor

Eu sou um homem invisível. Não, não sou uma assombração como as que atormentaram Edgar Alan Poe; tampouco sou um de seus ectoplasmas hollywoodianos. Sou um homem de matéria, de carne e osso, fibras e líquidos – e pode até se dizer que possuo uma mente. Eu sou invisível, entenda, simplesmente porque as pessoas se recusam a me ver.

*Ralph Ellison, Invisible Man*⁷⁸.

A manutenção da ausência de lugares vazios em uma comunidade é estratégia fundamental à estabilização e reiteração de consensos, e, por isso, o arranjo da distribuição sensível e simbólica é continuamente atualizado em busca da captura deliberada de forças disruptivas emergentes na partilha do sensível. Como já verificamos em meio a análise do contexto, dispor palavras e corpos sobre o enquadramento oferecido pela *arkhé* é trabalho próprio e caro à lógica policial. (RANCIÈRE, 2014b). A produção de uma experiência sensível consensual investe em desmobilizar a constituição de sujeitos políticos, quando, ainda antes de qualquer litígio, catalisa aos lugares já demarcados as novas expressões que resultariam, talvez, na composição de vidas com potência para reconfigurar a partilha, por resistirem entre lugares desconhecidos ao plano das identidades evidentes.

Veremos objetivamente, no enredo da cena que segue, que a reiteração do ordenamento consensual exige investimento contínuo na apreensão de quaisquer configurações da realidade a ele excedentes. A manutenção da partilha policial, portanto, não é sinônimo de imobilidade. Há, na apropriação da música negra promovida por compositores do

⁷⁸ “*I am an invisible man. No, I am not a spook like those who haunted Edgar Allan Poe; nor am I one of your Hollywood-movie ectoplasms. I am a man of substance, of flesh and bone, fiber and liquids — and I might even be said to possess a mind. I am invisible; understand, simply because people refuse to see me*”.

círculo erudito, pela crítica do período e pela historiografia da música posterior, atividade contínua dirigida à sobrecodificação de expressões sonoras e identitárias que tal música faz emergir. Tal movimento é eficaz em manter as vidas envolvidas na produção da música, invisíveis e descoladas de seu conteúdo sonoro.

Quando amparado na lógica policial, o arranjo da experiência sensível serve a traçar conexões precisas entre nomes próprios e evidências, correlacionando percepção a pensamento ao oferecer formas e conteúdo “*prêt-à-porter*”⁷⁹, adequados à identificações fáceis. Dessa forma, garante o reconhecimento de quem são e do que podem diferentes sujeitos, os remetendo de imediato à distintos *ethos* já constituídos, localizando e qualificando o grau de potência de seus corpos e suas capacidades em função de vetores ligados a naturezas transcendentais e ocupações. “Antes de significar norma ou moralidade, a palavra *ethos* significa, de fato, duas coisas: *ethos* é permanência e maneira de ser, modo de vida que corresponde a maneira de ser. É o pensamento que estabelece coincidência entre um entorno, uma maneira de ser e um princípio de ação”⁸⁰ (RANCIÈRE. 2012c, p. 134).

Neste movimento é que persiste um “sistema consensual”, no qual o próprio ordenamento da *arkhé* é obstinadamente reinvestido, atualizado através de um esforço dirigido ao enquadramento de quaisquer excessos que despontem em adjacência ao plano policial: “o chamado sistema consensual é a conjunção de um regime determinado de opinião com um regime determinado de direito, colocando-os um e outro como regimes de identidade a si, sem resto, da comunidade” (RANCIÈRE, 1996a, p. 105). A atividade que sustenta tal sistema faz desaparecer as formas e forças

⁷⁹ O termo *prêt-à-porter* surge no universo da moda em 1949, cunhado pelos estilistas-empresários Franceses Jean Weill e Albert Lampereur (SABINO, 2007). Literalmente a expressão pode ser traduzida como “pronto para vestir”, e em seu sentido original associa produção industrial em larga escala de roupas e acessórios, a alta costura, oferecendo aos consumidores arranjos entre peças adequados à tendência dominante em cada momento. Rolnik (1997) atualiza a expressão remetendo-a à produção de identidades forjadas pela máquina capitalística, enquanto subjetividades prontas para o consumo que oferecem “kits de perfil-padrão” (p. 19), formas de ser, pensar e agir massificadas e resistentes as forças que as desestabilizariam.

⁸⁰ “Antes de significar norma o moralidad, la palabra *ethos* significa, de hecho, dos cosas: el *ethos* es la estadía y la manera de ser, el modo de vida que corresponde a esta estadía. Es entonces el pensamiento que establece la coincidencia entre un entorno, una manera de ser y un principio de acción”.

disruptivas do *demos* localizando-as, nomeando e determinando seu sentido de acordo com o senso comum, excluindo o produto objetivo que manifesta vidas resistentes ao idiossincrático dano, ao erro de contagem da democracia consensual. A busca por um cálculo que supostamente equilibraria aquilo que cabe a cada uma das partes enquanto *blaberon* (dano) e *sympheron* (benefício) (ARISTÓTELES, 1997) não é, portanto, realizado em movimento único de fundação de uma *arkhé*, nem nela se encerra, pois a naturalização da *arkhé* exige, paradoxalmente, manutenção dos sentidos e expressões hegemônicas de sua natureza, constante montagem e remontagem das desigualdades referentes as propriedades e aos limites da ação de cada *ethos* no ordenamento.

Isso significa que a partilha policial apenas se mantém enquanto movente, favorável à reconstituição constante, em direção a “sua utopia: a de um cálculo ininterrupto que presentifica o total da ‘opinião pública’ como idêntico ao corpo do povo” (RANCIÈRE, 1996a, p. 105-106). Neste sentido, seria equivocado (apesar de tentador na leitura das obras de Rancière) associar a partilha policial à preservação inerte do *status quo* e a política ao movimento:

O consenso não significa simplesmente o acordo dos partidos políticos ou dos parceiros sociais sobre os interesses comuns da comunidade. Ele significa uma reconfiguração da visibilidade do comum. Ou seja, as evidências de qualquer situação coletiva são objetivadas de tal forma que elas não podem mais se prestar a disputas, ao enquadramento polêmico de um mundo controverso coexistente ao mundo dado. Dessa forma, consenso significa precisamente a demissão da “estética da política”⁸¹ (RANCIÈRE, 2009a, p. 48).

Nestas passagens, Rancière expõe o consenso como forma de agregação da coletividade na qual o litígio, disputa polêmica sobre as

⁸¹ “*Consensus does not simply mean the agreement of the political parties or of social partners on the common interests of the community. It means a reconfiguration of the visibility of the common. It means that the givens of any collective situation are objectified in such a way that they can no longer lend themselves to a dispute, to the polemical framing of a controversial world within the given world. In such a way, consensus properly means the dismissal of the ‘aesthetics of politics’*”.

propriedades verdadeiras da realidade compartilhada, é apagado. Dissipar litígios emergentes certamente exige ação, atenção continuamente dirigida à preservação das fronteiras. Ou seja, a inexistência de litígio não se ampara na inércia ou na fixação de um mundo comum. Também não remete a ausência de interesses conflitantes persistentes. Há trabalho contínuo na delimitação de bordas visíveis à realidade, há atividade, inteligência e *poiesis*, catexizadas pela polícia no sentido de imobilizar qualquer possível agonismo político.

Persiste, portanto, no ordenamento policial, conjunto de ações específicas, que asseguram a reiteração do comum. No caso da diversidade de perspectivas, que até aqui verificamos orbitando encontros entre música de tradição negra e música erudita, a lógica policial interfere ativamente no reconhecimento e na disposição precisa das qualidades do sonoro, forjando um audível consonante com o ordenamento sônico já consensual, que suprime a polêmica.

O que pretendo demonstrar neste capítulo são operações através das quais a lógica policial, que garante continuidade a uma partilha consensual, é capaz de restringir os sentidos, o valor e a percepção de qualidades no universo sonoro emergente no *blues*, no *jazz* e nas demais estéticas próprias à música negra, através da apropriação e sobrecodificação de sua dimensão material quando em contato com a música erudita. O movimento, sobremaneira sutil, se faz por uma deliberada dissociação das relações entre a música negra e a vida de seus sujeitos produtores, que denominei dissociação policial. Tal dissociação é processual, articulada por um conjunto de discursos e práticas dispostas a consolidar forma específica de valoração do material sonoro, sem que se considerem as capacidades de seus compositores e o conteúdo político extramusical que coexiste conectado à música. Proponho considerar este movimento como dissociação policial pois caracteriza estratégia de engendramento do real, que atravessa a composição do “ordenamento sônico” (BLACKING, 1974) e ganha forma em meio a construção de posições teóricas, junto a formalização de técnicas composicionais e de usos delimitados da dimensão objetiva do sonoro: ouve-se a música que emana dos corpos e instrumentos negros, mas mantem-se o criador desta música e sua perspectiva do real em posição ruidosa.

A demonstração deste processo se sustentará na exposição de uma cena discursiva desenrolada em meio ao encontro das posições de alguns compositores norte-americanos considerados referências na virada do século XIX para o XX, a respeito das qualidades da música de tradição negra e de suas contribuições à composição erudita. Seu início é marcado por publicação, em 1893, em coluna do jornal *New York Herald*, de

entrevista concedida pelo compositor e maestro Anton Dvořák, sob o título “*American Music. Dr. Anton Dvořák Expresses Some Radical Opinions*” (New York Herald, Mai, 08, 1893).

É relevante considerar, para que se perceba o impacto do discurso, que Dvořák, natural da Bohemia (atual República Tcheca), era já aclamado criador de óperas, música de câmara e sinfonias no momento da publicação. Ainda nos anos 70 do século XIX seu trabalho despertou atenção de Johannes Brahms, de quem se aproximou e recebeu tanto apoio pessoal quanto elogios públicos. Nos anos 80 do mesmo século, Dvořák conduziu cátedra no Conservatório de Praga. Após breve passagem por Londres, lugar em que estreou sua 7ª sinfonia (obra mais valorizada até então), migrou aos Estados Unidos, a convite do governo, para ocupar posto de diretor do Conservatório Nacional de Música, em Nova York. (PERES, 2004).

Sua estada em Nova York se estende por três produtivos anos, entre 1893 e 1895. Durante o período, além de compor e executar obras autorais inéditas na condição de regente, dedicar considerável atenção e tempo à escuta curiosa direcionada à diversidade de formas, conteúdos e expressões da música popular do país (à ele estrangeiro), também investe na formação de dezenas de estudantes cujos trabalhos posteriores tiveram significativo impacto na música norte-americana, principalmente alavancando o diálogo com a música negra (PERES, 2004).

Em meio a muitos alunos, alguns despertaram particular interesse e atenção do compositor, sobremaneira pelas possibilidades que abriam à hibridização do erudito com a música popular que surgia da bricolagem entre várias tradições, desenvolvida por negros desde o período de escravidão norte americana. Dentre aqueles que Dvořák denominava seus “pupilos”, destaque, considerando suas contribuições posteriores, Rubin Goldmark, fundador do conservatório de música do Colorado/USA, em 1895, e professor de figuras célebres do século XX, como Aaron Copland e George Gershwin; Maurice Arnold, compositor negro, que após a passagem pelo conservatório nacional exerce significativa influência no trabalho de William Grant Still, criador da *Afro-American Symphony*, apresentada em 1931 (ROSS, 2009); e Will Marion Cook, explicitamente favorito de Dvořák e personagem central de nossas próximas duas cenas. Cook era exímio violinista, foi compositor e regente de “*In Dahomey*”, musical operístico que, em 1902, estreou apresentando, pela primeira vez na história, um corpo de produtores, compositores, letristas, músicos e atores, constituído apenas por negros (CARTER, 1988). Foi ainda posteriormente eleito para integrar, em 1924, a Sociedade Americana de

Compositores e reconhecido por Duke Ellington como uma de suas mais importantes e inspiradoras influências (ELLINGTON; DANCE, 1978).

A trajetória de seus alunos e sua reputação dão dimensão das contribuições de Dvořák, e permitem compreender os motivos que impulsionaram a repercussão de suas ideias sobre o desenvolvimento da música erudita no novo continente. Seu interesse pela música de origem negra representa investimento deliberado, amparado por um pensamento inovador em relação ao cenário próprio ao final do século XIX, nutrido pelo contato constante com músicos negros no conservatório e pela escuta cotidiana dos conteúdos e formas por eles produzidos.

Na coluna do New York Herald, muito em função destas experiências, Dvořák afirma a “música negra” norte americana como a base mais sólida para a construção e desenvolvimento de uma escola musical erudita original e própria ao novo continente:

Nas melodias negras da América eu descobri todo o necessário para uma escola musical vasta e nobre. Elas são patéticas, afetuosas, apaixonadas, melancólicas, solenes, religiosas, ousadas, divertidas, alegres ou qualquer coisa que se deseje. É música que se encaixa em qualquer humor ou propósito. Não há nada em todo o espectro de composição que não possa ser suprido com temas desta fonte. O músico americano entende essas músicas e elas o enchem de emoção. Elas encantam a imaginação dele pelas suas associações⁸² (New York Herald, Mai, 08, 1893, p. 7).

As palavras acima reproduzidas, quando publicizadas, recebem imediata atenção. A natureza de sua proposta, disposta no conteúdo da declaração, claramente destoa do pensamento consensual da época, e mobiliza reações enérgicas e apaixonadas. Sua opinião inaugura espaço polêmico, apropriado à constituição de dissensos, que vão alimentando litígios antes invisíveis sobre os sentidos e significados da música.

⁸² *“In the negro melodies of America I discover all that is needed for a great and noble school of music. They are pathetic, tender, passionate, melancholy, solemn, religious, bold, merry, gay, or what you will. It is music that suits itself to any mood or purpose. There is nothing in the whole range of composition that cannot be supplied with themes from this source. The American musician understands these tunes and they move sentiment in him. They appeal to his imagination because of their associations”.*

Polêmicas se constituem dentre discussões voltadas ao plano axiológico que sustenta a valoração e apreciação estética da música em sua diversidade, se estendendo a debates dirigidos à identidade do compositor, às capacidades do negro e ao seu lugar na partilha do sensível.

A posição de Dvořák é singular e relevante, pois concomitantemente, permite surgir um plano discursivo agonístico, marcado pelo litígio, e faz explícito, nos conteúdos de seu próprio relato e do debate posterior, o dano inerente a condição do negro na distribuição dos lugares, funções e capacidades que compõem as marcas impressas sobre sua identidade na partilha do sensível. Primeiramente, ainda dentro do próprio Conservatório Nacional, a postura e as ideias de Dvořák fazem ver e falar a axiologia policial que liga a percepção consensual da identidade negra a ausência de qualidades. Ao comentar seu trabalho junto a um dos “pupilos”⁸³ e a recepção de sua abordagem pelas demais alunos, diz Dvořák:

Entre os meus alunos do Conservatório Nacional de Música, descobri grandes talentos. Há um jovem sobre quem estou construindo fortes expectativas. Suas composições baseiam-se em melodias negras, e eu o encorajei nessa direção. **Os outros membros da classe de composição parecem pensar que não é de bom gosto obter ideias das antigas canções de plantaço, mas estão errados, e tentei convencê-los do fato de que os maiores compositores não consideraram indigno ir às humildes canções folclóricas para**

⁸³ É arriscado afirmar com precisão a qual dos alunos Dvořák faz referência. Contudo, os registros relativos a sua estada nos Estados Unidos (WOLFE e MERRY, 1993; PERES, 2004) e as informações biográficas sobre Will Marion Cook (CARTER, 1998; 2008) e Harry Burleigh (SOUTHERN, 1975), permitem deduzir que a declaração alude a Burleigh, pois Cook ingressa no conservatório apenas ao final do ano de 1893, em data posterior a publicação da coluna. Foram ambos, Cook e Burleigh, muito próximos ao professor e dedicados quase que exclusivamente, durante a formação no Conservatório Nacional, a compor música erudita em diálogo com a tradição popular que atravessava suas trajetórias de vida. Burleigh foi o responsável, desde a chegada de Dvořák ao Conservatório Nacional, por introduzir o compositor no intrincado universo da música negra.

encontrar motivos⁸⁴ (DVOŘÁK, 1893, p. 7, grifo próprio).

A posição de seus próprios alunos, lamentada por Dvořák, expressa um senso comum (RANCIÈRE, 2009a) que restringe as possibilidades de apreciação da produção musical do negro. O trecho em negrito expõe o fundamento de uma escuta seletiva, conectada a um pensamento consensual, que exclui o excedente político presente na atividade criadora do negro: o conteúdo e a forma de sua música, já suficientemente consistente para se fazer ouvir sem que se possa denominá-la ruído, é imediatamente tomado por impróprio e impertinentes, indigno de servir ao *ethos* erudito. Esta impertinência é exposta e significada tendo como referência a reafirmação da axiologia consensual da *arkhé* (RANCIÈRE, 1996a), que separa compositor e homem comum em partes da partilha com propriedades e qualidades distintas.

No momento histórico que faz fundo à cena, e, como demonstra Bastos (2014), ainda em parte das reflexões musicológicas e etnomusicológicas contemporâneas, assim como na formação musical erudita tradicional, persiste compreensão mistificada do compositor, idealizado homem heroico, dotado de intelecto diferenciado e capacidades sobre-humanas. Na leitura crítica desenvolvida por Banfield (2003; 2004), a respeito da invisibilidade histórica do compositor negro no cenário erudito, a constante negação das possibilidades deste para pensar e criar é associada pelo autor ao que compreende por “tradição cultural” (p. 8), que sustenta divisões referentes as capacidades do sujeito comum e do compositor/espectador erudito.

Para Rancière (1996a), esta forma de percepção é efeito de um enquadre estético, de um modo de subjetivação que expressa o senso comum policial, e seria evidência da forma que toma a divisão sensível da comunidade cindida em humanidades diferentes, hierarquizadas pela própria partilha (RANCIÈRE, 2009b). Segundo Banfield:

⁸⁴ “*Among my pupils in the National Conservatory of Music, I have discovered strong talents. There is one young man upon whom I am building strong expectations. His compositions are based upon negro melodies, and I have encouraged him in this direction. The other members of the composition class seem to think that it is not in good taste to get ideas from the old plantation songs, but they are wrong, and I have tried to impress upon their minds the fact that the greatest composers have not considered it beneath their dignity to go to the humble folk songs for motifs*”.

Algumas das razões para as práticas de exclusão inerentes aos estudos tradicionais de música de concerto podem ser associadas às noções europeias de [compositor enquanto] “herói cultural” e aos efeitos associados a este conceito [...]. Consequentemente o produto cultural e sua preservação estão de alguma forma ligados a práticas de exclusão na educação e em instituições onde a música séria é realizada⁸⁵ (BANFIELD, 2003, p. 8).

Em adjacência à idealização do compositor, fundada no ideário romântico moderno do indivíduo soberano, Banfield (2003) ainda verifica e destaca, de modo bastante crítico, associações historicamente desenvolvidas entre o apreço pela música erudita e a existência de um “refinamento estético” exclusivo a alguns. O gosto superior seria peculiar à vida das elites intelectuais e econômicas, presumido enquanto *hexis*, posse de um juízo nobre, que não poderia ser comum ao povo. Fazer música erudita e participar do círculo que integra o público costumeiro das salas de concerto, se mantém dentre hábitos integrados ao conjunto de práticas embebidas por ideias ligadas à verificação pública do *status* social (CORIGLIANO, 2003). As virtudes particulares expostas por Banfield (2003) caracterizam a *aesthesis* que, na cena comum, suspende a igualdade e exclui do ordenamento sônico audível o produto daqueles que não podem ser contados como seres falantes (enquanto *bios* político). O consenso, arranjado em torno de tal *aesthesis*, resulta “no estado regulado das relações entre o perceptível e o pensável”⁸⁶ (RANCIÈRE, 2014c, p. 140).

Mesmo Dvořák (1985), preocupado em valorizar o universo sonoro particular da tradição negra, reafirma diferenciação consensual entre sujeitos capazes e incapazes de compor, quando, em discurso posterior à coluna de 1893, atribui qualidades ao compositor distintas daquelas do homem comum. Em artigo intitulado “*Music in America*”, elaborado no ano de 1985 e publicado na revista *Harper’s New Monthly*

⁸⁵ “*Some of the rationale for exclusionary practices inherent in traditional studies of concert music may be borrowed European notions of the ‘cultural hero’ and affectations associated with this concept [...] Consequently cultural product and its preservation are somehow linked to exclusionary practices in education and in institutions where serious music is performed*”.

⁸⁶ “*En el estado regulado de las relaciones entre lo perceptible y lo pensable*”.

Magazine pouco antes de seu retorno definitivo à Europa, Dvořák defende o uso do material oferecido pela música negra de forma semelhante à que encontramos na coluna do jornal *New York Herald*, em 1893. Contudo, neste novo texto, discute especificamente a postura que seria necessária para que “o compositor branco” (p. 54) perceba, compreenda e utilize as qualidades deste material, se referindo aos cantos entoados por escravos durante a dura rotina de trabalho. A divisão entre homens que podem ou não compor, é evidente:

Tudo o que é necessário é um ouvido delicado, uma memória retentiva e capacidade para associar os fragmentos de épocas anteriores em um todo harmonioso. Apenas recentemente li em um jornal que o próprio Brahms admitiu haver usado canções populares para temas de seu novo livro de músicas e os havia arranjado para execução ao piano. Eu não vi nem ouvi as músicas, e não sei se aconteceu desta forma. Mas, se aconteceu, não seria de forma alguma motivo para tirar crédito do compositor. Liszt em sua rapsódia e Berlioz em seu Fausto fizeram o mesmo com as canções típicas húngaras, como, por exemplo, na *Marcha Racoksy*; Schumann e Wagner fizeram uso similar da *Marselhesa* para suas músicas dos “Dois Grenadiers”. Assim, também Balfe, o irlandês, usou uma das nossas árias mais nacionais, uma música Hussita, em sua ópera “*The Bohemian Girl*”. A música do povo, mais cedo ou mais tarde, irá chamar a atenção e se encaminhar para os livros dos compositores⁸⁷ (DVOŘÁK, 1895, p. 56).

⁸⁷ “*All that is needed is a delicate ear, a retentive memory, and the power to weld the fragments of former ages together in one harmonious whole. Only the other day I read in a newspaper that Brahms himself admitted that he had taken existing folk songs for the themes of his new book of songs and had arranged them for piano music. I have not heard nor seen the songs, and do not know if this be so; but if it were, it would in no wise reflect discredit upon the composer. Liszt in his rhapsodies and Berlioz in his Faust did the same thing with existing Hungarian strains, as for instance, the Racokzy March; and Schumann and Wagner made a similar use of the Marseillaise for their songs of the "Two Grenadiers."* Thus, also, Balfe, the Irishman, used one of our most national airs, a Hussite song, in his opera, *The Bohemian Girl*, though how he came by it nobody has as yet explained.

A contribuição de Dvořák à valorização da música produzida por compositores negros na América do Norte é inquestionável. No entanto, mesmo seu pensamento e seu discurso, claramente vanguardistas naquele contexto, não têm potência para livrar-se definitivamente de uma apreensão do sujeito negro baseada em estereótipos identitários amparados no senso comum.

Em passagem ulterior da mesma publicação, o compositor afirma: “a música do povo é como uma flor rara e adorável crescendo em meio a ervas daninhas invasoras. Muitos a desviam enquanto outros pisoteiam-na e, por isso, é possível que pereça antes que seja vista por um espírito seletivo que a valorizará acima de tudo”⁸⁸ (DVOŘÁK, 1895, p. 431). O juízo que sustenta a qualificação do audível, quando situado entre formas distintivas amparadas em classificações que definem diferenças entre erudito e popular, ou, como diz Dvořák, entre a música humilde e a música séria, parecem não distanciar-se das formas de distribuição desigual associadas a propriedades intrínsecas a cada parte na partilha do sensível.

Como já evidenciava Frith (1987; 1996), distinções binárias entre “*high*” e “*low*”, do ponto de vista estritamente musical, são arbitrárias, pois fundamentadas em função de suas conexões com o extramusical. Esta relação sólida entre música e contexto, central ao trabalho de Frith (1996), entendo, ganha em consistência e se abre a possíveis novas análises quando apreendida enquanto parte integrante da configuração estética e simbólica que oferece sustento ao *sensorium* comum, à gênese de identificações naturalizadas como próprias a cada *ethos* de uma comunidade estética (RANCIÈRE, 2009a). Nas palavras de Frith (1996a): “a música, como a identidade, é performance e história, descreve o social no individual e o individual no social, a mente no corpo e o corpo na mente; a identidade, como a música, é uma questão ao mesmo tempo ética e estética”⁸⁹ (p. 109). Estas considerações permitem afirmar que a

So the music of the people, sooner or later, will command attention and creep into the books of composers”.

⁸⁸ “*The music of the people is like a rare and lovely flower growing amidst encroaching weeds. Thousands pass it, while others trample it under foot, and thus the chances are that it will perish before it is seen by the one discriminating spirit who will prize it above all else.*”

⁸⁹ “*Music, like identity, is both performance and story, describes the social in the individual and the individual in the social, the mind in the body and the*

valoração estética das formas, os arranjos coletivos que constituem significações determinantes à emergência de percepções transversais aos modos de recepção da música, não são gestados nem reconhecidos como parte integrante da arte consensual de maneira descolada da partilha, de sua ordenação policial, da posse de distintos títulos que diferenciam eticamente lugares identitários.

Até este momento do desenrolar da cena, se mostram elementos indicativos de formas específicas de percepção e compreensão da arte, do lugar que ocupam distintas “práticas estéticas” (RANCIÈRE, 1999a, p. 17) em um regime de visibilidade da arte. Perspectivas distintas de criação musical ganham sentido, em uma comunidade sensível, sempre em conexão com às maneiras de ser e a visibilidade que tem a identidade de seus produtores, na relação com as demais partes.

Se nos depoimentos de Dvořák a conexão entre distribuição das partes na partilha, atributos hierarquizados das identidades e ordenamento do sonoro já ganha certa expressão, é no conjunto de respostas à sua posição referente ao valor da música negra no cenário erudito que encontraremos evidências mais claras da invisibilidade do compositor negro em relação aos demais. Nos três dias seguintes à publicação da posição de Dvořák, em 1893, o jornal New York Herald abre espaço, na mesma coluna, para que outros músicos eruditos, que solicitaram direito de resposta, pudessem expor seus contrapontos. Assim, nos dias 09, 10 e 11 de maio, oito compositores, críticos da perspectiva que defende centralidade da música negra na construção de uma tradição clássica no novo continente, se manifestaram.

Seus argumentos, em síntese, são principalmente centrados em quatro pontos: o negro não é representante de uma música nativa norte americana, pois não é um norte americano nativo; o que o negro produz não é arte, pois tal sujeito não é capaz de compor; o conteúdo de sua música não é digno da música séria; o material sonoro objetivo que se ouve na música de tradição negra pode servir à composição séria, desde que apreendido e lapidado pelo compositor – entendido o compositor sob o registro da figura romântica e heroica exposta por Banfield (2003). As quatro premissas excluem a possibilidade de um compositor erudito negro. No último argumento, se sustenta ainda divisão de inteligências, divisão entre racionalidade e sensação na criação musical, como propriedades qualitativamente distintas, respectivamente, do compositor e do negro.

body in the mind; identity, like music, is a matter of both ethics and aesthetics.”

Dentre os oito textos publicados no New York Herald, seleciono quatro passagens relevantes à montagem da cena, elaboradas por distintos autores, ilustrativas de argumentos centrais pois expressivas à construção de interpretações. A primeira das posições está contida no argumento redigido por John Knowles Paine, na ocasião diretor no departamento de música da universidade de Harvard.

Afirma Paine, na coluna publicada em 09 de maio:

“Dr. Dvořák provavelmente não conhece o que já foi realizado nas mais altas formas de música por compositores na América. Na minha opinião, é uma ideia absurda dizer que, no futuro, a música americana dependerá de material instável, como as melodias de uma raça ainda muito pouco desenvolvida”⁹⁰ (New York Herald, Mai, 09, 1893, p. 7).

Na perspectiva de Paine, o material acústico em si, em suas dimensões estruturais, técnicas, de execução e performance, não parece relevante ao ponto de merecer uma análise conduzida por um prisma teórico. Em seu argumento, as qualidades do musical são sobrecodificadas por uma forma específica de apreensão do real, determinada pelos consensos formados em torno das capacidades extramusicais de seus produtores, verificadas e apreendidas em função da percepção e do pensamento que oferece enquadre apropriado à lógica policial. A avaliação de Paine reflete ainda uma axiologia policial que funda as belas artes sobre os pilares do edifício próprio ao regime representativo (RANCIÈRE, 1999), no qual estão já situadas verdades transcendentais da *técne*, mais adequadas para expressar os conteúdos dignos das artes nobres.

Como explica Rancière (2011c), diferentes modos de percepção são correspondentes a diferentes modos de inteligibilidade. A posição de Paine caracteriza o material objetivo da música negra como ruído inaudível, indigno de atenção. Seu discurso apenas resiste porque, amparado em acordo explícito à constatação do vazio de conteúdo que consensualmente perpassaria a palavra e à ação de um sujeito que, ainda

⁹⁰ “Dr. Dvorak is probably unacquainted with what has already been accomplished in the higher forms of music by composers in America. In my estimation, it is a preposterous idea to say that in the future American music will rest upon a shaky material as the melodies of yet a largely undeveloped race.”

enquadrado no recorte estético oferecido pelos estereótipos da escravidão, é *zoé*. No discurso, emerge um duplo musical da divisão oligárquica que diferencia – no plano das práticas e das evidências sensíveis – a natureza dos corpos e as questões das quais cada um deve se ocupar.

No mesmo dia (9 de maio de 1893), logo abaixo do texto de Paine, segue a posição de um segundo compositor J.B. Claus, então professor de orquestração no conservatório de New England:

O Sr. Dvořák deve ser desculpado pela confusão que faz, pois deve naturalmente pensar que o “Negro” é o original americano em vez do escravo importado, e que se cantam quaisquer outras melodias que não sejam as compostas por homens brancos, deve ser música da África. Pitorescas como são estas músicas, são uma fonte pobre para que o jovem compositor americano nutrisse sua inspiração⁹¹ (New York Herald, Mai, 09, 1893, p. 7).

A confusão a que alude Claus, responsável pelo que considera um equívoco de Dvořák, diz respeito a falta de discernimento do estrangeiro para identificar com precisão o que seriam seres de naturezas claramente distintas, naquela comunidade. Claus, assim como Paine, embebido das evidências oferecidas pelo recorte estético do campo social a ele contemporâneo, discrimina, sem questionar, corpos representantes de partes distintas da partilha do sensível: compositores nutridos de inspiração, de um lado, e escravos de outro. Note-se ainda que a condição objetiva de escravo não existia mais no período que circunscreve o discurso.

O negro, imediatamente por ele associado à condição de escravo, ao corpo afeito ao trabalho braçal, idêntico àquele categorizado por Platão (1987) em sua *polis* como possuído por alma de ferro, não conteria as capacidades necessárias para ocupar lugar de nativo, e muito menos representaria a inteligência do compositor inspirado. Para Claus, o equívoco de Dvořák estaria aparentemente associado a uma identificação

⁹¹ “Mr. Dvorak must be excused for the mistake he makes, because he must naturally think the “Negro” is the original American instead of the imported slave, and if they sung any other melodies than those composed by white men, it must have been music from Africa. Quaint as those songs may be, it is a poor fountain from which the young American composer could sip his inspirations.”

inapropriada dos títulos que pertencem aos distintos corpos dispostos no *socius*. Tratar-se-ia, então, não de refazer a conta e rever a distribuição das capacidades consensuais, como instiga Dvořák, intuitivamente. O que pretende Claus é oferecer uma solução mais simples: reafirmar a contagem policial das partes, na qual não há novidade emergente ou excedente na manifestação sensível das identidades. Sua explicação demonstra certeza sobre uma identificação precisa do sujeito negro, reconduzindo o possível litígio à clareza e a calma do “sistema consensual” (RANCIÈRE, 1996a). A perspectiva da “baixa polícia” (RANCIÈRE, 2014b), que afirma categoricamente – “não há nada aqui para ver” – orienta o direcionamento dos ouvidos consensuais de Paine, autorizando afirmar não existir, naquele universo sonoro, nada que surpreenda, nada digno de se exaltar e mesmo a se ouvir

Em seguida, na edição de 10 de maio, o pianista e maestro J.B. Lang corrobora à opinião de Claus, afirmando:

[...] não parece natural que um homem branco escreva uma sinfonia, usando verdadeiras melodias de plantação para seus assuntos ou temas, e afirme que seu trabalho é, em consequência, algo distintamente americano. Certamente seria americano, mas seus germes não nasceram de ‘pessoas brancas’⁹² (New York Herald, Mai, 10, 1893, p. 7).

Lang conecta o argumento das diferenças de natureza lançado por Claus à hierarquização dos temas própria ao regime estético das artes, evocada por Paine.

Um sonoro múltiplo acaba assim comprimido ao crivo de um juízo não único, mas uníssono. Sob o prisma da partilha que interessa à oligarquia, “se trata sobretudo de impedir que o ferro e o bronze corrompam a elite da cidade”⁹³. A lógica representativa, a sustentar restrições do campo da música à validação por um *logos* bem delimitado, carrega seu próprio dispositivo policial, “[...] em uma relação de analogia

⁹² “[...] *it does not seem natural for a white man to write a symphony, using real plantation melodies for his subjects or theme, and to claim that his work is in consequence something distinctly American. It surely would be American, but its germs were not born of ‘white folks’.*”

⁹³ “*Se trata sobretudo de impedir que el hierro y el bronce corrompan la elite de la ciudad.*”

global com uma hierarquia geral de ocupações políticas e sociais”⁹⁴ (RANCIÈRE, 2002, p. 22).

Contudo, o que os críticos de Dvořák, escandalizados, percebem como um mal entendido, um engano do estrangeiro recém chegado na avaliação do cenário norte americano, servirá de suporte posterior à gênese de um desentendimento, por evidenciar dano inerente a condição do negro. A exposição deste dano, explícito no conteúdo das críticas, permitirá a constituição de litígios a partir da pluralização do real, cindindo suas apresentações e sentidos entre dois regimes de sensorialidade, entre duas contagens, nas quais o mesmo sujeito negro, de um lado, não tem capacidades, e, de outro, tem posse do *logos* comum aos humanos e pode compor. O que será posto em questão pelo trabalho dos compositores negros que tomam consciência da existência e das limitações produzidas por este dano, é o monopólio do real configurado pelas relações de poder que atravessam a *arkhé*.

O percurso da cena, ainda em desenvolvimento, já nos oferece elementos para explorar aquilo que Rancière (1996a) compreende como motor fundamental de desacordos entre sentido e sentido: o desentendimento. Sua expressão na cena ainda é precária. No entanto, evidências das desigualdades começam a tomar forma quando o “compositor”, anunciado por Dvořák sem nome próprio ou identidade, é situado em um litígio, “acerca do objeto de discussão e sobre a condição daqueles que o constituem como objeto” (RANCIÈRE, 1966a, p. 13).

Fechando o circuito de discursos que compõe a cena, um último texto, editado no dia 11 de maio, sustenta posição ligeiramente distinta das demais, mas complementar. Seu autor, George Osgood, regente da Boston Theatre Orchestra, era conhecido pela sua devoção ao estudo das fórmulas composicionais (CARTER, 2008). Osgood, em acordo com os demais, argumenta em favor da diferença de natureza entre compositores e negros. Contudo, recorre a uma tímida análise da forma composicional, e considera possível que o material gestado na tradição musical negra possa servir ao trabalho de composição:

A canção popular é a expressão espontânea do que o coração sente. Na sua estrutura, não segue leis. É antes uma produção instintiva, e, se parece seguir as regras da composição, é mais por acidente do que por intenção, talvez porque foi a única forma a

⁹⁴ “[...] enters into a relationship of global analogy with an overall hierarchy of political and social occupations.”

que a canção pode levar. No entanto, um trabalho destinado a uma distinção mais clara do conteúdo em suas partes pode tornar o material negro adequado para a composição⁹⁵ (New York Herald, Mai 10, 1893, p. 7).

Nos discursos que se apresentam, por três dias após lançada por Dvořák a polêmica, impressiona a incapacidade, comum a todos, para identificar qualquer relação entre o sujeito negro e o compositor. Quando julgam avaliar as qualidades da músicas remetem-se, em suas análises, de fato, às qualidades do recorte sensível e simbólico que identifica o sujeito. Se demonstra aí um aspecto peculiar da relação entre musical e extramusical, atravessada pela configuração do *sensorium* comum próprio a partilha do sensível: o plano axiológico que situa o valor estético da música é indissociável da *arkhé* que regula os modos de percepção e pensamentos compartilhados na partilha.

Na cena, a partir da perspectiva metodológica oferecidas por Rancière (2014c), podemos estender as ramificações entre música e vida para encontrar o que, dentre as percepções e pensamentos que aí se cruzam, é propriamente do universo simbólico e estético que compõe experiência política dos negros compositores. A incapacidade, entre os críticos, de sequer imaginar este sujeito na posição de criador, diz sobre o lugar que ocupam na distribuição do sensível, enquanto ordem de divisões, de partilha das posições. “Há uma relação real entre um universo sensível e o sentido que a ele se pode dar”⁹⁶ (RANCIÈRE, 2014c, p. 48). Acrescentaria, ao enunciado de Rancière, que o efeito desta relação não se circunscreve apenas a significação da experiência e das capacidades do sujeito, se entendendo a possibilidade de percepção de sua produção inédita.

No caso da música, a distribuição desigual da partilha parece incidir diretamente nas formas de recepção do material acústico produzido por vidas ocupantes de distintos lugares. A proposição teórica

⁹⁵ “*The folksong is the spontaneous expression of what the heart feels. In its structure it follows no laws. It is rather an instinctive production, and if it seems to follow the rules of composition, it is rather accidental than with purpose, perhaps because it is the only form the song can take. However, a work aimed at a sharper distinction of the content into its parts may make the black material suitable for composition.*”

⁹⁶ “*Hay una relación real entre un universo sensible y el sentido que se le puede dar.*”

apresentada no capítulo quatro, que traça relações entre a divisão som/música e ruído/não música e a axiologia da partilha do sensível, aqui oferece elementos concisos para a análise do lugar que a música produzida por negros ocupa no período em questão e das formas como torna-se inaudível. Há formas de pareamento entre *logos*/som/música e *phoné*/ruído, que servem à montagem de associações, próprias ao “sistema consensual” (RANCIÈRE, 1996a), entre qualidades musicais e extramusicais de posse de cada parte na distribuição estética da partilha. Estas associações imobilizam qualquer tentativa de ampliar o universo audível à disposição.

Nesse intrincado arranjo axiológico, há ainda outra operação de captura, especialmente revelada pela posição de Osgood na série de textos da cena. O crítico a Dvořák, ao contrário dos anteriores, se refere ao material e não o sujeito. Contudo, busca uma apreensão específica deste material, como objetividade descolada da inteligência daquele que o lançou ao mundo. Para Osgood, o que chama de “*black material*”, deveria ser analisado, compreendido e utilizado por um outro sujeito, compositor. A produção do negro assim sucumbe, dissociada de sua experiência vivida que oferece possível conteúdo político à música, e passa a ser denominada no circuito erudito consensualmente enquanto “*black material*”⁹⁷ (BANFIELD, 2003). Localizar este termo e situar a função policial de seu uso é fundamental, pois o pensamento que alavanca sua elaboração e seu sentido é peça chave ao arranjo de um *sensorium* comum que faz audível o “material” da música negra de maneira peculiar, incluindo o som mas excluindo seus criadores:

A ideia de um material negro, aparte do consciente, ‘pensante e vivo negro’ é perturbadora e ilustra ainda a exclusividade na documentação dos compositores americanos durante o período e além. O compositor negro, como demonstram amplamente os documentos disponíveis, era ‘invisível e sem nome’⁹⁸ (BANFIELD, 2003, p. 8).

⁹⁷ A expressão “*black material*” diz sobre os elementos que a tradição negra oferece a composição erudita: expressão emocional, variações na execução e no formato possível da orquestra e regência, uso de escalas do *blues*, forma *call and response*, dinamismo rítmico, valorização da tradição oral (HOBSBAWN, 1989; BANFIELD, 2003, 2004; ROSS, 2009).

⁹⁸ “*This idea of negro materials as apart from the conscious, ‘thinking and breathing negro’ is disturbing, and its further illustrates the exclusivity in the documentation of American composers during the period and beyond. The*

Acompanho as considerações de Banfield (2003) e compreendo, amparado em sua leitura, que o uso da expressão “*black material*”, no contexto da virada do século XIX para o XX, é parte do dispositivo policial de captura, implicado em uma batalha simbólica e sensível, além de sonora, sobre os sentidos da identidade do negro e sobre suas capacidades para compor, não apenas música, mas as expressões do plano comum que o circunscreve junto a alteridade. Em análise posterior, Banfield (2004) chama atenção à uma “política da deturpação” (p. 198), implicada no que sua análise reconhece enquanto cenário de uma “batalha cultural” (p. 206): “a meu ver, uma das mais valorosas batalhas para se assistir no fronte musical/cultural acontece no campo da nova composição de música pra concerto. Neste jogo, os jogadores são compositores negros americanos contra os locais de exibição/encomenda deste tipo de música (sinfonia, de câmara e ópera)”⁹⁹ (BANFIELD, 2004, p. 199).

A batalha, que prefiro qualificar como política, vivenciada por compositores negros no momento que destaco, o é em função de seu objeto duplo e complexo: a composição emerge como atividade criadora intrinsecamente conectada à busca por emancipação das amarras de uma identidade compulsória que impede o reconhecimento de suas capacidades; e ainda, ao passo em que produzem a própria música, precisam estes compositores resistir a dissociação entre música e vida que captura seu material sônico, fazendo deste material propriedade de inteligência outra.

Willian Du Bois (2008), cientista político, poeta e militante norte americano do final do século XIX, influente na construção de um pensamento afirmativo da igualdade entre brancos e negros, é preciso ao tratar das questões políticas que atravessam a busca por emancipação do dano sustentado pelas relações raciais. Segundo Du Bois (2008), enfrentava-se, na experiência do compositor negro, naquele contexto, duas batalhas conectadas, “sempre em combate com sua própria imagem”¹⁰⁰ (p. 64) e resistindo ao “embranquecimento das artes

negro composer, as widely circulated documents contend, was ‘invisible and nameless’.”

⁹⁹ “*As I see it, one of the most valuable battles to watch on the music/cultural front is in the field of new concert music composition. The players in this game are Black American composers and the performing/commissioning concert music venues (symphony, chamber, and opera).*”

¹⁰⁰ “[...] *forever in combat with his own image.*”

negras”¹⁰¹ (p. 47). Tanto a vigência de um pensamento baseada em lógica policial fundada na premissa de um negro igual, mas segregado (MAGRO, 1990), quanto o que agora denominei por dissociação entre o “material negro” (BANFIELD, 2004) e o seu autor, contribuem para que tais batalhas políticas sejam prioritárias no trato dos danos gerados na comunidade sensível consensual.

Tal dissociação se efetiva por meio de uma série de atos dispersos e diversos, através dos quais o universo sônico do negro é significado pela mediação de uma *episteme* outra. Significar este excesso a partir dos termos adequados ao sistema policial é tarefa designada aos “homens virtuosos” que tem posse (*hexis*) dos supostos atributos necessários para identificar o *ethos* de onde deriva qualquer forma e conteúdo, em função das qualidades que autorizam apenas alguns para compor, seja a música ou sentido às ideias e ações dos corpos, próprios ou alheios.

A dissociação, conduzida pela reiteração, na partilha, de juízos próprios a lugares tomados como hierarquicamente mais capazes, que apreciam, elegem e diferenciam qualidades pela força de títulos para governar, ignora um fato central: que o excedente sonoro forjado por músicos negros (audível quando hibridizam o erudito às formas e conteúdos singulares do *jazz*, do *blues*, do *spiritual* e da *work song*) carrega junto a si excedente outro, motor de desidentificação ainda em elaboração, gestada cuidadosamente por seus autores. Criam-se, indissociáveis da composição musical, performances próprias, pautadas pelo desejo de fazer ouvir danos adjacentes à condição sensível e aos lugares que ocupam em comunidade. Estas performances oferecerão o material, a forma de articulação das ações e pensamentos que serão parte de um dispositivo democrático (RANCIÈRE, 1996a) atravessado pela criação musical. A configuração de um sensível outro, ainda em constituição, servirá a impulsionar busca coletiva e deliberada por emancipação, sustentada naquilo que Southern (1973) define como germen de uma “estética negra” (p. 51), distante dos estereótipos consensuais. Contudo, há por vir o árduo trabalho de desmontagem das identidades consensuais, além da necessária elaboração de um sonoro que não possa ser apreendido pelo movimento de dissociação policial exposto.

A cena desdobrada em torno do arranjo sensível que reproduz, demonstra que valor estético e méritos poéticos da música são, portanto, efeito da conexão complexa entre musical e extramusical (BLACKING, 1974). O percurso que até aqui se traçou torna inevitável uma aproximação entre tais contribuições da etnomusicologia e a leitura das

¹⁰¹ “*The whitening of negro arts.*”

relações entre o estético e o político que oferece Rancière: “o comum da comunidade será assim tecido no tecido do mundo vivido” (RANCIÈRE, 2009a, p. 38). É sobre esta teia sensível que a música, elaborada em conexão ao arranjo de ideias e materialidades, é capturada “[...] por formas específicas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009a, p. 31), conectada a uma distribuição dos possíveis em um mundo comum no qual nossas percepções emergem. O sistema consensual dissocia o material sonoro próprio a uma “estética negra” de uma demonstração do dano vivenciado pelo negro na partilha

A cena nos revela que as relações entre arte e política são frágeis, sempre emergentes como excedente de um sujeito por vir, sujeitas a captura pela lógica policial antes mesmo que se instaurem litígios em função da gênese de novas experiências sensíveis. Contudo, o mesmo movimento oferece, ao compositor negro, uma evidência do dano, e nos faz perceber que o enlace da composição musical a um dispositivo democrático emancipatório (RANCIÈRE, 1996a) somente pode existir com consistência quando constitui, o musical, parte de um cenário extramusical polêmico, com potência para mobilizar intrincados jogos de nomeação e percepção litigiosos.

A composição segue propriedade dos homens da razão, mesmo que o material emane de homens do sentimento (*zoé*). Como explica Rancière, “a música é uma forma de compartilhar o sensível, conferindo espaço e significado à distribuição dos corpos e das imagens, vozes e instrumentos em um determinado tempo e espaço – o que torna a música homóloga de uma certa disposição da comunidade”¹⁰² (2002, p. 23). Sua potência política, como em qualquer outra arte, está sujeita a maneira como se articula a expressão estética da obra de arte ao litígio em torno das identidades e hierarquias que mantem a partilha do sensível estática (RANCIÈRE, 2012a). Nos acontecimentos que aqui destaco, parece ocupar a música uma das fronteiras de sua posição ambivalente (enquanto reprodução ou ruptura), sustentando o ordenamento consensual, mas, por outro lado, evidenciando um dano, na medida em que o universo sônico em construção demonstra a separação entre a matéria sonora e a percepção das capacidades daquele que pode torna-la uma obra de arte. Assim como na arte produzida sobre qualquer outro suporte, se presta à

¹⁰² “*Music is a form of sharing the sensitive, conferring space and meaning on the distribution of the bodies and the images, voices and instruments in a given time and space — which makes music homologous of a certain disposition of the Community.*”

música a “uma dupla contagem, uma partilha simultaneamente inclusiva e excludente”¹⁰³ (MORENO; STEINGO, 2012, p. 492).

Junto a Merrian (1964), Blacking (1974) e Frith (1996), destaquei a posição etnomusicológica que identifica a posição ambivalente da música e seu sempre presente “extra”. Este extra não-musical, que não escapou à análise precisa da música popular elaborada por Frith (1996), é referente, na leitura destes autores, aos modos de percepção e significação da música, continuamente engendrados e reengendrados em estabilizações provisórias, enquanto consensos situados. No diálogo com Rancièrè (1996a), destaco ainda o papel deste extra ao movimento de verificação do dano gerado pela partilha policial tem à mobilização de processos de subjetivação política e a constituição de sujeitos políticos. A verificação do dano diz respeito a um processo implicado inicialmente na tomada de consciência das limitações inerentes a experiência de alguns em função da restrição destes à posições identitárias fixas na partilha do sensível policial (RANCIÈRE, 1988, 1996a).

Por em evidência a existência deste dano e o prejuízo que causa a alguns, com o amparo do pressuposto da igualdade entre seres que possuem o *logos* (RANCIÈRE, 1996a), é fundamental à constituição de atos políticos, pois “pertence ao *demos* aquele que fica fora da conta, aquele que não tem uma palavra a dizer, digna de ser ouvida” (RANCIÈRE, 2014b, p. 142). A cena configurada em torno destas declarações, torna o dano visível, palpável e compreensível aos músicos negros excluídos da condição de criadores. Reconhecer o ineditismo de seu próprio material e ao mesmo tempo perceber como este material é ou inaudível ou dissociado de suas vidas por compositores eruditos, move grupos de negros envolvidos na criação musical à busca por formas de desidentificação.

O centro desta empreitada seria, antes de mais nada, o investimento, por uma primeira geração de compositores negros eruditos (SOUTHERN, 1973), no reconhecimento pela comunidade estética, na partilha, da própria existência de uma música erudita afro-americana. O movimento que deste dano verificado se constituiu, incluiria concomitantemente: trabalho sobre si, ligado a constituição de sujeitos políticos identificados como “nós”, partilhando a percepção deste dano e elaborando tanto seu reconhecimento quanto estratégias de desidentificação ao lugar de *phoné*; e a configuração estética de formas de compor, executar e ser ouvido adequadas a “composição da perspectiva de uma tradição afro-americana” (WILSON, 1996).

¹⁰³ “[...] a double count, a simultaneously inclusive and exclusive sharing.”

A presença inegável de capacidades não contadas, ou, como no caso em questão, impensáveis enquanto possíveis propriedades comuns a negros e brancos pela inteligência e a percepção consensual, pode servir de impulso ao investimento na suspensão das lógicas de dominação policiais. A declaração de Dvořák e seus contrapontos expõem um dano comum a músicos e não músicos negros naquele contexto, pois o torna visível, tanto na percepção do próprio compositor quanto nas considerações de outros músicos eruditos que comentam seu enunciado. O dano que ganha expressão discursiva é referente a invisibilidade do sujeito negro e de suas capacidades, já constatada antes por Du Bois (2008), a inaudibilidade dos conteúdos expressões musicais produzidas pelo músico negro (apesar da valorização dos recursos técnicos, estéticos e formais que oferece o material por ele produzido), e ao consenso sobre a incapacidade do negro de elaborar criativamente as formas que ele próprio produziu. Sobre este último ponto – que reverbera até a contemporaneidade na historiografia da música criando leituras excludentes como a de Massin e Massin (1997)¹⁰⁴ – a dissociação policial entre sujeito compositor negro e “*black material*” é especialmente significativa.

As contribuições de Sawaia (1997), referentes ao movimento dialético de inclusão/exclusão do sujeito, de Agamben (2007) voltadas à exposição da “exclusão inclusiva” (p. 48) da “vida nua” através da sobrecodificação simbólica, e de Rancière (1996a; 1999), quando explora a produção de vidas relegadas ao ruído, em comunidades estéticas amparadas no erro de cálculo inerente a distribuição dos títulos para governar, ganham novamente relevância à análise da dissociação sujeito/música aqui identificada.

O negro compositor não é excluído totalmente da partilha do sensível. Sua exclusão é muito mais sutil, fundamentada na instauração de consenso sobre o modo como pode tomar parte na determinação da experiência comum, sobre determinações que definem como toma parte na atividade de governar e ser governado. “Esta partilha deve ser entendida no duplo sentido da palavra: por um lado, o que separa e exclui, por outro, o que permite participar” (RANCIÈRE, 2014b, p. 146).

A exclusão, portanto, só existe concomitante à manutenção paradoxal de uma forma de inclusão na partilha, na qual este sujeito é parte sem qualidades, em relação às demais partes que possuem títulos

¹⁰⁴ A leitura de Massin e Massin (1997) a que me refiro encontra-se exposta junto à análise de seus efeitos políticos no item 5.1 desta tese.

para governar. Na perspectiva de Rancière (2014b), exposta em sua primeira tese sobre a política:

Se retomarmos a definição aristotélica de cidadão, há o nome de um sujeito (*polítes*) que se define por um tomar parte (*arkhésthai*). Se existe um próprio da política, ele reside inteiramente nesta relação, que não é uma relação entre sujeitos, mas uma relação entre dois termos contraditórios através da qual se define um sujeito (RANCIÈRE, 2014b, p. 138).

Uma vez mais, se encontra o negro em lugar “*equal but separated*” (MAGRO, 1990, p. 68), situado pelo prumo de termos definidos sob o comando daqueles que possuem qualidades para dispor relações possíveis entre sujeitos e capacidades, para determinar a natureza de qualquer *ethos*. O compositor negro é separado, não de sua presença na partilha, mas sim das propriedades políticas associadas ao *logos*, da capacidade reflexiva e enunciativa que autoriza manifestar o próprio e o justo de uma comunidade de perspectiva outra.

A partilha policial conecta inclusão e exclusão em sua configuração, sem deixar intervalo visível que tencione a contagem. A lógica consensual que a sustenta, conectada às audibilidades possíveis, mantém um modo de percepção do material acústico contido na música negra como objetividade imbuída por qualidades à se explorar, desde que seja objetividade apropriada e reengendrada por aqueles nascidos como “nós”. Portanto, a dissociação entre sujeito e expressão, entre criador e seu material sonoro, de forma muito mais ampla, serve como parte do sistema consensual, enquanto uma entre outras atividades dirigidas à resguardar a vida política (*bios*) ao domínio restrito de alguns. O conteúdo da atividade criadora presente na música, referente a experiência do negro na comunidade sensível, continua enclausurado a uma *aesthesis* que o identifica como manifestação ruidosa de um estado natural próprio a *zoé*.

Obviamente, não era esta a compreensão do compositor negro sobre sua música. O trabalho acústico da “estética negra” (SOUTHERN, 1973), dentre seus produtores, não tem seus significados amparados nas mesmas referências canônicas que orientam a percepção daqueles que, de fora, buscam significações ao material e ao sujeito que lhe objetiva. “O jazz era obviamente uma música em que os negros eram os principais

criadores e brancos, muitas vezes, os imitadores”¹⁰⁵ (OGREEN, 1992, p. 35). Sobre o suporte das múltiplas vozes e posições emaranhadas na cena, o conflito entre sentido e sentido, próprio ao desentendimento, estava desta forma posto. Sua emergência ganha densidade na apreensão do dano resultante da relação entre distintas partes da partilha, que a criação musical fazia perceptível. Neste arranjo, ganham corpo os elementos necessários para que se instaure litígio em torno de quem é o sujeito que expressa este sonoro estranho, mas impossível de se ignorar.

No trabalho dos músicos negros, se manifestam novos modos de entendimento do que se pode definir por arte, em uma experiência estética que contribui a constituição coletiva de modos de vida. Para Hobsbawn (1989), se apresentam em meio à gênese deste universo musical questões políticas a ele indissociáveis, direcionadas à luta por igualdade dos negros e à produção de uma música que fosse considerada arte, mas pudesse ainda expressar um sujeito até então invisível. A perspectiva de fazer ouvir um som próprio, que não pudesse ser simplesmente copiado, também aparece ainda como intenção dos músicos negros no nascente século XX.

Hobsbawn (1989) compara a revolução do *jazz* neste período às ocorridas na pintura e na música clássica do século XVIII e XIX. Sem dúvida, tal revolução empreendida no contato da música negra com a música erudita passa pela constituição de uma pensabilidade possível as artes própria ao regime estético (RANCIÈRE, 1999, 2002). Para muitos dos compositores negros, a construção de um modo particular de criar se faz através da hibridização de materiais provenientes de distintas tradições: a música negra norte americana e os princípios estruturais europeus se interseccionam numa coexistência confortável, imbricadas a temas que retratam a condição social compartilhada por eles e seus semelhantes (BANFIELD, 2003).

Por isso, a “estética negra” emergente caminha por via distinta daquela pavimentada pela parte da partilha representante da lógica consensual, disposta a preservar os cânones musicais de ordem representativa. Na configuração de uma “estética negra”, despontam relações coletivas dispostas a montagem de objetividades singulares. Seus sujeitos, em metamorfose, buscam reconhecimento de capacidades outras, contidas nas práticas da gente do *demos*, que não mais se reconhece no enquadre identitário anterior. Contudo, a batalha política que liga música e desidentificação não se encerra junto a emergência de

¹⁰⁵ “*Jazz was obviously a music in which blacks were the primary creators and whites often the imitators.*”

um novo sonoro: é preciso que esta objetividade, agora audível, se disponha ao litígio contra o pensamento que afirma não existir arte fora das divisões consensuais amparada na matriz de inteligibilidade representativa. Para tanto, é necessário por em jogo as próprias condições de interlocução que a cena demonstra desiguais (RANCIÈRE, 2012a).

O litígio em questão é localizado no núcleo do conflito entre dois regimes de inteligibilidade da arte. Nesta situação específica, sua coexistência diz sobre a presença de duas comunidades sensíveis em um mesmo *sensorium* comum: o excedente da música negra é gestado por atividade criadora pautada na heterogênese própria ao regime estético, contudo, sua apreensão é baseada em formas de pensabilidade e percepção comuns às lógicas éticas e representativas. O sentido que ganha no circuito erudito emerge em estreita ligação com movimento de apropriação policial da experiência estética do *demos*.

Hierarquizar as obras da forma como o fazem os críticos de Dvořák, significa, ao mesmo tempo, hierarquizar o lugar de seus criadores (RANCIÈRE, 2012a). A nomeação precisa da forma permite identificá-la sem que seja necessário considerar a existência de conteúdo e sujeito. Reconhecer apenas um “material” novo, descolado da vida que perpassa a consolidação de uma música negra capaz de incursionar ao cenário erudito, contribui para afastar a experiência estética do negro de sua função política.

Mesmo Dvořák, deliberadamente ou não, ao expor razões que moveram sua atenção às canções populares negras, corrobora a dissociação policial, amparado em argumento familiar ao regime estético: “a inspiração pode ser extraída tanto das profundezas quanto das alturas, embora essa não seja a minha concepção da verdadeira missão da música. Nossa missão deve ser proporcionar puro prazer e defender os ideais da nossa raça”¹⁰⁶ (DVORÁK, 1895, p. 56).

De fato, composições que investem na conexão entre o erudito e a “estética negra”, desenvolvidas por músicos europeus e músicos brancos norte-americanos posteriores a passagem de Dvořák por Nova York, seguem à risca as orientações do maestro. Milhaud, com seu “*Les Malheurs d'Orphée*”; Stravinsky, em “*Ragtime* para 11 instrumentos”; e Gershwin com a impactante “*Rhapsody in blue*”, oferecem bons

¹⁰⁶ “*Inspiration can be drawn from the depths as well as from the heights, although that is not my conception of the true mission of music. Our mission should be to give pure pleasure, and to uphold the ideals of our race.*”

exemplos¹⁰⁷. Para Banfield (2003), estes híbridos são produto de exploração e exclusão. Estas obras adaptam os recursos da “estética negra” a temas e enredos inspirados no romantismo europeu e suprimem qualquer evidência de uma vida própria ao *demos* em seus conteúdos, me contextos de escuta restritos a certos grupos. “E, além de tudo, nossos compositores negros que criaram tudo isso ainda não têm nome e não fizeram contribuições dignas de consideração consciente no meio artístico”¹⁰⁸ (BANFIELD, 2003, p. 17).

Esta higienização do material negro, agora agradável a ouvidos que não correrão riscos de serem molestados por vidas indignas em seus momentos de apreciação musical, contribui significativamente à popularização do *jazz* entre as elites, tanto na Europa quanto na América do Norte (ROSS, 2009). A dissociação operada pela lógica consensual parece bem sucedida, pois descola a história implicada na constituição de uma “estética negra” dos recursos oferecidos pelo seu material: “termos como *ragtime*, *blues* e *jazz* são usados livremente, sem explicação de seus sentidos e significados ou reconhecimento do impacto dos estilos por estes termos representados sobre a música europeia¹⁰⁹ (SOUTHERN, 1973, p. 45). Como percebe Ross (2009), ao comentar os usos do material negro por estes compositores canônicos, o envolvimento com as questões raciais e o desejo de visibilizar outra condição ao negro “era tão profunda quanto a camada de tinta negra nos rostos brancos dos músicos menestréis” (ROSS, p. 202). Os compositores negros neste contexto eram simplesmente homens invisíveis.

O regime representativo serve, na composição da cena, como ferramenta à reiteração das diferenças de natureza entre o negro e o compositor na partilha. No entanto, afirmar a presença de juízo próprio ao regime representativo e sua função, não significa concluir que os representantes da tradição erudita consensual deixaram de pavimentar seus próprios caminhos de abertura à uma música coerente ao regime estético. O início do século XX é repleto de rupturas com a hegemonia do sistema tonal e seus recursos. Basta recordar os trabalhos arquetípicos da

¹⁰⁷ A relação destes compositores com a tradição negra e as características de suas obras foram abordadas no capítulo 5.1.

¹⁰⁸ “*And yet, in all this, our negro composers who have created all this still have no name and have made no contributions worthy of consideration at the conscious artistic level.*”

¹⁰⁹ “*Terms such as ragtime, blues, and jazz are used freely without explanation of their meaning and significance or recognition of the impact upon European music by the styles represented by the terms.*”

música do século XX elaborados neste período por Debussy, Schönberg, Stravinsky, Berg, Webern e outros, para que tomemos consciência de que o recurso à lógica representativa, na cena que se mostra, não é mero efeito de desconhecimento, mas sim tem função policial.

A cena ainda demonstra como os três distintos regimes de identificação da arte, ético, representativo e estético, coexistem, situando a música, como qualquer outra arte, em uma via de mão dupla: O ordenamento do sonoro e sua configuração emaranhada a partilhada do sensível pode servir ao enlace entre estética e política na construção de um dispositivo democrático (RANCIÈRE, 1996a) associado à dimensão política da estética, como propõe Rancière em “O espectador emancipado” (2012a), ou pode contribuir à naturalização da ficção consensual que sustenta a distribuição policial (RANCIÈRE, 2002).

O regime estético das artes, como motor da criação na “estética negra”, produz uma inteligibilidade capaz de descolar o material sonoro das hierarquias da *técne*, situando som e ruído como objetos à disposição da composição, entretanto, a identidade dos “homens do pensamento” na cena permanece intacta e livre da inclusão dos não contados, afastada de uma recontagem das hierarquias que sustentam a partilha policial. A partilha policial persevera capaz de cindir a vida em existências vulgares ou nobres. Se o sonoro circula, a polícia catalisa suas forças ao circunscrever este sonoro sobre a determinação de uma axiologia própria ao regime representativo das imagens, capturando a todo custo o elemento suplementar que a música negra dispõe como evidência da igualdade entre os seres falantes. A atividade policial assim designa “essa ordenação da comunidade em que cada parte é compelida a manter-se fiel ao seu lugar, a sua função e a sua identidade” (RANCIÈRE, 2011c, p. 7).

O trabalho de Rancière (2014d) é persistente ao demonstrar que as mudanças na experiência sensível produzidas pela transformação nos regimes de inteligibilidade da arte não são rupturas definitivas com a experiência estética anterior. Dissociam-se, na breve história que relato, a hierarquia entre temas, formas, conteúdos, técnicas e suportes, mas persiste a percepção consensual sobre quem são os sujeitos capazes de operar arranjos audíveis no jogo que permite esta dissociação.

Portanto, a música não faz política, como qualquer outra arte não a faz, simplesmente por dar a ouvir algo que difere do até então audível. Há um intrincado jogo de identificação e desidentificação que precisa ser construído a partir do “excesso” produzido pelos músicos negros, para que estas identidades “*in between*” (RANCIÈRE, 2014b) sejam de fato visíveis como uma diferença para consigo mesmo, para os outros e junto ao sonoro que força a ouvir. O investimento na construção de dispositivos

democráticos pela música, que tornem explícito este paradoxo, ainda exigiria inventar um novo corpo e uma nova inteligência, coladas ao novo sonoro já audível.

7 CENAS DE UMA MÚSICA POLÍTICA ENTRE LUGARES: os litígios sonoros provocados por Will Marion Cook

Neste último capítulo, já dispostas as condições paradoxais sob as quais o trabalho criador de uma “estética negra” ganha audibilidade peculiar concatenado a música erudita, resta investigar quais estratégias permitem situá-lo como ferramenta política à emancipação. A resistência às formas de dissociação policial, inicialmente, demandaria aos músicos trabalho de desmontagem das hierarquias que a princípio impediram a apreensão de seu universo sônico, pelas demais partes da partilha, como produto singular engendrado por sujeito inédito. Para tanto, encontrar linhas de fuga à captura empreendida pela domesticação da aristocracia canônica e fazer-se ouvir, exigiria a compositores e músicos negros uma legitimação dupla, estética e política. Em meio a esta empreitada tem início a montagem de experiências estéticas múltiplas, algumas exitosas e outras nem tanto, através das quais as ficções sonoras aí elaboradas reúnem forças necessárias para sustentar existências outras e, concomitantemente, para questionar a separação axiológica consensual entre regimes de percepção e seus efeitos sobre distintos sujeitos.

Como indicou a análise da cena antes exposta, “no âmbito da arte, os regimes de percepção mudam lentamente”¹¹⁰ (RANCIÈRE, 2014c, p. 185). O surgimento de variações sobre os sistemas consensuais a partir dos quais se faz música, de imediato não reverbera amparado por regimes de pensamento distintos dos habituais. Isto significa que sem um trabalho complementar, que fortaleça laços entre música e dispositivo democrático, entre música e extramusical, não se interseccionam às práticas artísticas da estética musical negra à litígios e, por consequência, não se conquistam audibilidades capazes de gerar perturbações à partilha policial.

Embaralhar as fronteiras sólidas que persistem entre uma música nobre e uma música indigna, entre os que podem e os que não podem ocupar os espaços restritos àquela considerada nobre, entre as inteligências, exige que se embaralhem também fronteiras entre as cindidas naturezas consensuais de uns e outros sujeitos. Estética e política se tocam, neste sentido, em meio à disposição de “um conflito ontológico” (RANCIÈRE, 2009d, p. 119), apenas possível quando a construção ficcional tece vidas que despontem erigidas por conexões não ordinárias, mas nem por isso acidentais. A expressão de tais vidas,

¹¹⁰ “*En el ámbito del arte, los regímenes de percepción cambian lentamente.*”

gestadas sob o amparo poético do princípio da igualdade entre os seres falantes (RANCIÈRE, 1996a).

No contexto da música erudita, as fronteiras axiológicas são historicamente bem demarcadas por divisões entre “nós” compositores e “outros”, homens comuns sem qualidades. Na manutenção destas distinções sólidas, compreende Merrian (1974), “fatores políticos provavelmente são ainda mais significativos do que as barreiras técnicas”¹¹¹ (p. 37). Por isso, o dismantelamento das certezas caras ao sistema de evidências que sustenta tal desigualdade no plano político da partilha solicita um trabalho de elaboração do sonoro que mobilize sua potência disruptiva para inaugurar a presença musical do até então ruidoso (ATTALI, 1985).

No capítulo anterior, vimos que a atividade criadora da música, se descolada de dissensos extramusicais, fica sujeita a captura de seu material objetivo pelo regime de significação que é próprio a partilha policial. Em função desta problemática é que a política se afirma no pensamento de Rancière como constituída de maneira específica, rara e sempre conectada a estética e a subjetivação: “a única perspectiva otimista sobre a política é aquela que pensa sobre o ‘poder do povo’, em momentos de máxima eficácia desse poder, nos momentos de ruptura do ordenamento hierárquico”¹¹² (RANCIÈRE, 2009d, p. 118). O “poder do povo”, citado por Rancière, não remete à simples afirmação do título negativo da igualdade já computada que interdita a posse de outros títulos. Atos políticos, para existirem capazes de perturbar a partilha policial, devem investir na submissão da verdade supostamente única contida na *arkhé*, mediante gênese de um sensível outro que, amparado por suas evidências, enfraquece as relações estáveis entre o inteligível e o sensível tecidas pelo senso comum consensual. O que move a dimensão política da estética é portanto a produção de um senso comum de exceção:

O senso comum de exceção promete uma comunidade que ele só pode conseguir ao custo de transforma-la em algo diferente. Ele induz uma metapolítica que se instala no intervalo entre duas formas antagônicas de partilha do sensível: entre as

¹¹¹ “Political factors were probably even more significant than the technical barriers.”

¹¹² “The only optimistic perspective about politics is that which thinks about the ‘power of the people’ from the moments of utmost effectiveness of that power, from the moments of disruption of the hierarchical order.”

formas policiais da reprodução das dominações, fundadas sobre as evidências “visíveis” da necessidade das coisas; e as formas da prática política, que põem em questão a visibilidade destas evidências (RANCIÈRE, 2001a, p. 186).

A sustentação de dissensos perpassados pela ficção artística precisa, portanto, de amparo em experiências que toquem a política da estética justamente por embaralhar os registros entre o real consensual e o *sensorium* comum proposto pela arte. É a exposição e a análise da configuração de cenas embebidas por esta fórmula que nesta reflexão final interessam. Recorro por isso à novos contextos que culminam em duas outras cenas protagonizadas pela atividade criadora.

Tais cenas, compostas em conexão com outros acontecimentos, são desenroladas em torno do trabalho do compositor Will Marion Cook. Primeiramente, problematizarei uma das empreitadas do compositor referentes a tentativa de dissociar a música negra dos estereótipos que seu povo carregava no contexto característico do fim da escravidão Norte Americana. O acontecimento chave a este propósito será situado na Feira Mundial de Chicago, Illinois, no ano de 1893. Em um segundo momento, a atenção será voltada aos acontecimentos que precedem a composição da obra “*In Dahomey*”, considerando sua criação, sua circulação, seus impactos políticos e as contribuições que ofereceu à produção de desentendimentos frente formas consensuais de partilha do sensível.

7.1 O dano da relação cópia/escravidão e a cena da Feira Mundial de Chicago

Will Marion Cook, violinista e compositor, será de agora em diante nosso protagonista. Cook viveu entre os anos de 1869 e 1944. O trabalho biográfico desenvolvido por Carter (2008) nos introduz Will Marion Cook como representante da primeira geração de negros norte-americanos não nascidos sob o regime de escravidão. Sua família, residente em Washington DC no período de seu nascimento, ao contrário da maioria dos negros naquele contexto, teve acesso pleno à educação formal desde que seu avô paterno angariou fundos, ainda em 1853, para comprar a própria liberdade, de sua mulher e de dois irmãos.

O pai de Will Marion, John Hartwell Cook, pode graduar-se em direito na cidade de Oberlin, Ohio, concluindo o curso no ano de 1864. Posteriormente, já em Washington, sua mãe Isabel Lewis Cook também graduou-se em direito. Em 1883, após uma série de intempéries que

incluem a morte precoce de John, Isabel Lewis resolve mudar-se junto a família para Oberlin. A cidade, considerada importante refúgio de escravos fugidos no começo do século XIX, foi escolhida como destino pois, desde sua fundação em 1833 pelo missionário luterano John Shipher, se desenvolvia em torno de ideário sustentado por princípios religiosos que pregavam igualdade entre raças. Oberlin ainda acomodou a primeira escola dos estados unidos a conceder bacharelado à mulheres (CARTER, 2008, p. 17).

É nesta cidade, aos quatorze anos, que Will Cook tem seu primeiro contato formal com a música. Matriculado pela mãe no conservatório local, decide estudar violino. Desde então, se aventura na formação erudita, sob a tutela do professor Frederick Dolittle. O conservatório de Oberlin, fiel à vocação da cidade, era também distinto das demais instituições de ensino da música que acolhiam estudantes negros no país. Seus principais professores, Frederick Dolittle, Fenon Rice, Calvin Cady e Celestia Wattles eram todos egressos do respeitado conservatório de música de Leipzig, Alemanha. Havia ali, sem distinções, investimento deliberado na formação humana de seus alunos, uma boa biblioteca, bom acervo fonográfico e de partituras, além de cátedras obrigatórias de filosofia e ciência política em paralelo à formação musical.

Carter (2008) percebe neste contexto um primeiro incentivo para que Cook fosse tocado pelas discussões referentes às questões raciais e se integrasse a movimentos negros de militância política. No ambiente promissor que oferecia Oberlin, o jovem logo se revelaria um excelente instrumentista. Sua passagem pelo conservatório se estende de 1883 a 1887, quando é aconselhado pelo professor Dolittle a seguir seus estudos em Berlin, Alemanha.

As idiossincrasias de sua trajetória musical e de sua formação não serão expostas aqui em detalhes. O que cabe destacar são os projetos assumidos por Cook após esta significativa mudança. O jovem, já em Berlin, se submete à rigoroso processo seletivo, constituído por audição musical frente a banca e prova teórica, para concorrer a vaga no *Berlin Hochschule Fur Music*. Aprovado na seleção, já como discente do instituto, é acompanhado desde o princípio pelo professor Joseph Joachim. Joachim, músico violinista e regente reconhecido na Alemanha de seu tempo, era amigo pessoal do compositor Johannes Brahms e participou do grupo que formava a orquestra regida por Franz Liszt. Em Berlin, Cook teve contato com os principais maestros do século XIX, com grandes instrumentistas de seu tempo (CARTER, 2008, p. 13), além de conhecer o trabalho de inúmeros compositores. Adquiriu ainda

experiência prática como violinista, atuando em mais de uma centena de concertos.

Em 1889, retorna aos Estados Unidos, se alocando na cidade de Washington. Recém chegado, Cook é tratado pela imprensa local como um fenômeno musical. Contudo, suas conquistas são de imediato frustradas assim que encara o peso dos estereótipos raciais e da segregação no meio da música Norte Americana. Um acontecimento em especial é decepcionante e ao mesmo tempo potencializado para mover o pensamento de Cook em direção as possibilidades políticas da música. Em 1890, é convidado para atuar como violinista *spalla* junto a “*African-American Washington Orchestra*”. Logo após a primeira apresentação, se depara com a seguinte crítica jornalística, catalogada por Carter (2008): “Will Marion Cook é, definitivamente, o maior violinista negro do mundo”¹¹³ (p. 115).

O “elogio” é recebido pelo músico com espanto e indignação. Carter (2008) relata que Cook demonstrou irritação ao ler tal declaração e dirigiu-se em seguida à redação do jornal, exigindo dialogar com o autor da matéria. O trabalho de Carter (2008) não expõe detalhes do encontro – contudo, o episódio reverbera e se torna sinônimo de um ato político entre músicos negros de gerações posteriores, sendo objeto de vários relatos. Naturalmente, por basicamente circular através da história oral, em cada descrição a cena é narrada de formas muito distintas. Na biografia póstuma de Duke Ellington, escrita por seu único filho, Mercer Ellington, há versão redigida a partir de relato verbal do próprio Duke Ellington, que afetuosamente se refere a Will Marion Cook como “*Dad Cook*”:

Quando ele voltou e fez seu primeiro concerto, recebeu uma crítica brilhante no dia seguinte, em um jornal. O crítico disse que Will Marion Cook era definitivamente “o maior violinista negro do mundo”. Papai Cook tomou seu violino e foi ver o revisor no escritório do jornal. “Muito obrigado pela revisão favorável”, disse ele. “Você escreveu que eu era o maior violinista negro do mundo.” “Sim, Sr. Cook”, disse o homem, “e eu quis dizer isso. Você definitivamente é o maior violinista negro do mundo”. Com isso, papai Cook sacou seu violino e o atirou sobre a mesa do crítico. “Eu não sou o maior violinista negro do mundo”, exclamou. “Eu sou o maior violinista do mundo!” Então deu

¹¹³ “*Will Marion Cook are definitely the world’s greatest Negro violinist.*”

as costas, se afastou de seu instrumento despedaçado e nunca mais pegou um violino em sua vida¹¹⁴ (ELLINGTON, 1978, p. 152).

O episódio, talvez, não tenha de fato se desenrolado com a dramaticidade a ele emprestada por Duke Ellington. Além disso, os registros de Carter (2008) e Peres (2004) indicam que Cook tocou violino em uma série de ocasiões posteriores, mesmo que deste momento em diante passasse a privilegiar as funções de regente e compositor. Contudo, o mais importante é que a emblemática última frase lançada por Cook antes de dar as costas ao crítico mantém-se idêntica nas narrativas de Arthur Briggs, Sidney Bechet e Tom Fletcher, músicos de *jazz* que foram seus parceiros em tempos distintos (CARTER, 2008). Cook, em seu protesto, repete a sentença elaborada pelo crítico, apenas suprimindo o signo “negro” no novo enunciado. Junto à exclusão do signo, interrompe a pressuposta conexão entre qualidade, capacidade e raça (*episteme, hexis e bios*). Sua ação e suas palavras demonstram compreensão do dano perpetrado pelo ordenamento policial, recusa de uma identidade compulsória, e antecipam aspiração de ocupar lugar ainda impossível.

Esta pequena cena explicita o confronto, cotidiano na vida de Cook e de outros compositores negros do período, frente a um senso comum que presume no negro, em suas ações e ideias, apenas incapacidades. A cena ainda oferece marcas empíricas da configuração de uma partilha do sensível que secciona as identidades de grupos étnicos contrastantes. Experiências como esta, reiteradas ao longo de sua vida, levam Cook a afastar-se por um período do cenário consensualmente assumido como ortodoxo da música erudita. Segundo Carter (2008), no desfecho desta sua esperada reestrela, Cook sofre decepção considerável e opta por

¹¹⁴ “When he returned and did a first concert at, he had a brilliant critique the next day in a newspaper. The reviewer said that Will Marion Cook was definitely “the world’s greatest Negro violinist.” Dad Cook took his violin and went to see the reviewer at the newspaper office. “Thank you very much for the favorable review,” he said. “You wrote that I was the world’s greatest Negro violinist.” “Yes, Mr. Cook,” the man said, “and I meant it. You are definitely the world’s greatest Negro violinist.” With that, Dad Cook took out his violin and smashed it across the reviewer’s desk. “I am not the world’s greatest Negro violinist,” he exclaimed. “I am the greatest violinist in the world!” He turned and walked away from his splintered instrument, and he never picked up a violin again in his life.”

manter-se reservado. Seu afastamento momentâneo da música resulta em poucos registros sobre sua vida e carreira durante os anos de 1891 e 1892.

Contudo, a saída dos palcos não significou ausência de reflexão e produção. O momento parece propício à criação outra, implicada em “trabalho sobre si” (RANCIÈRE, 2014c), mobilizado mais em torno da verificação do dano do que dedicado a composição musical. Durante o período Cook passa a privilegiar questões ligadas a segregação racial, se aproxima de movimentos negros na luta pela igualdade e decide por uma emblemática mudança. A forma como até agora o chamamos, “Will Marion Cook”, nome pelo qual é referenciado na história da música, não foi seu nome de batismo. Até os vinte e um anos de idade (em 1891) seus documentos apresentam o nome “Willian Mercer Cook” (BAADE, 1986). A mudança, segundo Carter (2008), se deu em função da descendência branca por ele identificada em Willian Mercer. A opção por “Will Marion” fazia referência à sua origem africana, na qual investiria como sujeito, como músico e compositor.

É ainda neste período que Cook elabora suas primeiras ideias referentes a uma música negra que não reiterasse estereótipos, com força para expressar um sujeito outro e disponível como ferramenta à emancipação. Em 1891, segundo transcrição de Carter (2008), afirma Cook: “a música negra pode ser a alavanca através da qual meu povo elevará seu *status*”¹¹⁵ (p. 7).

Deste momento em diante, sua atividade criadora seria processualmente transformada, envolta pela busca de um universo sônico distanciado da música já familiar aos ouvidos que até então situavam a vida negra como *zoé/doxa*. Se consolidam aí as contingências necessárias para impulsionar a constituição de um sujeito político, ainda tímida e distante de uma produção coletiva. O movimento exigiria uma relação consigo mesmo como alteridade, disposta ao transito entre dentro e fora da experiência estética hierarquizada, que, circunscrita por um estatuto bem definido, o atravessava e delimitava.

Um sujeito político é aquele que encarna a parte dos excluídos mas ao mesmo tempo nega sua natureza e investe em criar um outro heterogêneo, recolhendo fragmentos que alcança de um lugar situado entre lugares. Não pode haver nesse processo identificação de imediato, pois o lugar identitário que constitui um sujeito político não existe antes de sua configuração (RANCIÈRE, 2012d). Por hora, é a compreensão de

¹¹⁵ “*Black music may be the lever through which my people will raise their status.*”

um dano comum a ele e aos demais compositores negros contemporâneos que move Cook a problematizar sua própria produção musical.

Em 1893, o músico decide por retornar aos palcos. O ano é marcado pelo seu reencontro com o público num evento internacional de notória visibilidade: a Feira Mundial de Chicago, no estado de Illinois/EUA. Sua experiência neste evento é que constitui o núcleo de nossa segunda cena. Ali Cook viveria outro encontro com as marcas do dano gerado pela distribuição policial. Desta vez, tal dano seria manifesto tanto pela significação consensual da música criada por negros, quanto por seus efeitos extramusicais mais cruéis, sustentados pela divisão concreta da ocupação dos espaços operada pela “baixa polícia” (RANCIÈRE, 2014b).

Segundo Domosh (2002), a edição de 1893 da Feira Mundial foi idealizada para servir como vitrine internacional às conquistas do novo continente. Seus organizadores pretendiam demonstrar a passagem da sociedade norte americana de colônia para nação sólida, industrializada, democrática, detentora de poderoso império econômico e militar. Voltada a este fim, a estética própria ao evento destacava “um complexo léxico de imagens, símbolos e mitos, sempre atravessados pelo imponente discurso sobre ‘civilização’ e ‘identidade americana’”¹¹⁶ (DOMOSH, 2002, p. 183).

Neste cenário, as desigualdades entre brancos norte-americanos e demais grupos, fossem eles nativos indígenas, negros ou estrangeiros, eram deliberadamente evidenciadas. Situo aqui a feira como universo micropolítico configurado enquanto dobra de um *sensorium* comum mais amplo disposto na comunidade sensível. Grupos que não servissem ao recorte esteticamente adequado à “identidade americana” (DOMOSH, 2002) eram expostos como exóticos e selvagens.

Dentre atrações diversas, a música ganhou espaço significativo, mas claramente pensado para exaltar a superioridade da produção erudita de tradição europeia sobre outras expressões. As apresentações eram separadas entre concertos oferecidos para que se apreciasse boa música erudita de um lado e demais performances descritas no catálogo do evento como curiosas e exóticas, protagonizadas por povos de outras etnias e países, de outro. A divisão entre civilizados e selvagens serviu de critério para diferenciava as performances musicais. A dobra própria ao ordenamento sensível da feira toma em sua configuração o plano

¹¹⁶ “*A complex lexicon of images, symbols and myths was being deployed here, a lexicon that drew on a powerful discourse about ‘civilization’ and American identity.*”

simbólico consensual e assim impõe uma presentificação das identidades já contadas, impossibilitando a emergência de expressões distintas das esperadas.

Peres (2004), explorando registros do evento arquivados pelo estado de Illinois/EUA, encontra inventário de grupos americanos, estrangeiros e considerados étnicos convidados à expor suas particularidades no contexto da feira. Apenas um grupo foi claramente impedido de participar: “estes [documentos] contêm longas listas de participantes, uma espécie de quem é quem na feira. A exceção flagrante era a América negra”¹¹⁷ (Peres, 2004, p. 29). A exclusão dos negros americanos, em pesquisas como as de Rudwick e Meier (1965) e Domosh (2002), é remetida à montagem de uma comissão organizadora inteiramente branca e a tentativa de evitar temas relacionados à recém abolida escravidão ou referentes à condição desigual da população negra no país.

Os mesmos autores ressaltam ainda a desvalorização da arte e da cultura negra, além do desejo, comum aos organizadores e ao estado, de apresentar uma sociedade adequada ao recorte identitário proposto como propriamente americano. A condição de homem invisível, constatada teóricamente por Banfield (2003; 2004), pela poética de Ellison (2016) e também na cena anterior protagonizada por Dvořák, é incrustada no recorte de espaços, tempos e formas de agregação projetados à feira, escancarando a hierarquia consensual.

Ainda segundo Rudwick e Meier (1965), por outro lado, a população negra percebia, a princípio, a feira como uma oportunidade para demonstrar suas conquistas no curto período de liberdade. Sua exclusão por isso gerou grande frustração e mobilizou manifestações diversas. Frederick Douglass, um dos mais proeminentes ativistas políticos das causas negras e representante da “*National Convention of Colored Men*”, se posicionou a respeito, afirmando que os negros foram “cuidadosamente privados de representação em qualquer comissão oficial e relegados a lugares servís”¹¹⁸ (DOUGLASS, 2000, p. 69). Junto a Ida B. Wells, militante decisiva à interrupção dos até então comuns linchamentos de negros no final do século XIX, elaboram manifesto sobre a questão, intitulado “*The reason why the colored American is not in the*

¹¹⁷ “*These [documents] contain long lists of participants, a kind of who's who at the fair. The blatant exception was black America.*”

¹¹⁸ “*Studiously kept out of representation in any official capacity and given menial places.*”

World's Columbian Exposition”¹¹⁹ (DOUGLASS; WELLS; RYDELL, 1893). O libreto, redigido com extrema erudição em inglês, francês e alemão, foi financiado pela própria população negra a partir de doações e distribuído gratuitamente a todos visitantes. Seu texto oferece preciosa, teoricamente densa e historicamente bem fundamentada análise das problemáticas vivenciadas por qualquer negro a ele contemporâneo na América do Norte. Em cinquenta e duas páginas, são expostas questões relacionadas tanto aos avanços da população negra no curto período de liberdade, quanto a série de prática discriminatórias e danos ainda persistentes. Dentre os pontos apresentados, um deles, situado na introdução elaborada por Douglass, chama mais atenção:

Eu não preciso elaborar a definição prática e legal da escravidão. O que eu pretendi fazer, não só foi mostrar os abismos morais, a escuridão e a expropriação de que ainda estamos emergindo, mas explicar os fundamentos do preconceito, do ódio e do desprezo que ainda se mantem pelo povo que por mais de duzentos anos nos condenou a esta condição cruel e degradante. Então, quando pergunta-se por que somos excluídos da Exposição Mundial, a resposta é Escravidão¹²⁰ (DOUGLASS; WELLS; RYDELL, 1893, p. 5).

Se a cena antes disparada pelo artigo de Dvořák, coincidentemente publicada no mesmo ano, nos serve para perceber a configuração perversa da partilha do sensível no plano dos discursos e das ideias, a disposição estética da feira nos oferece uma imagem em movimento das relações e práticas excludentes que o ordenamento policial sustenta, evidenciando empiricamente o dano experimentado pela população negra na comunidade humana em questão. Como afirma Rancière (2014b), “a

¹¹⁹ “As razões pelas quais os Americanos de cor não estão na Exposição Mundial Colombiana.”

¹²⁰ “*I need not elaborate the legal and practical definition of slavery. What I have aimed to do, has not only been to show the moral depths, darkness and destitution from which we are still emerging, but to explain the grounds of the prejudice, hate and contempt in which we are still held by the people, who for more than two hundred years doomed us to this cruel and degrading condition. So when it is asked why we are excluded from the World's Exposition, the answer is Slavery.*”

polícia não é uma função social, mas uma constituição simbólica do social” (p. 146). O fim da escravidão liberta dos grilhões, mas não liberta totalmente do universo simbólico que anula a existência, que organiza a forma de reunião dos diferentes sujeitos negando repetidamente a igualdade.

Felizmente, a luta contra tal ordenamento simbólico naquele momento é ativa e coletiva na comunidade negra, que protesta e conquista espaços no evento. Frente aos vários movimentos, seus organizadores, junto ao governo federal dos Estados Unidos, propõem o dia 25 de agosto de 1893 como data a ser ocupada por representantes dos grupos negros, batizando de “*American Colored Day*” (RUDWICK; MEIER, 1965). Dentre os selecionados para participar, estava Will Marion Cook.

O músico tornou-se, desta forma, um representante da comunidade negra na feira, com permissão especial concedida pelo presidente Benjamin Harrison para conduzir concertos nela (CARTER, 2008). A maneira como Cook assumiu o lugar a ele destinado, sem críticas, causou novos protestos de artistas e intelectuais. As críticas, principalmente mobilizadas por Ida Wells, sugeriam que Cook, assumindo a posição proposta, reforçava uma visão caricata do negro, objetificada e passiva. Para Wells, segundo Carter (2008), a arte que deveria servir como ferramenta de emancipação acabava por assumir a função de reiterar uma lógica representativa dos lugares já consensualmente demarcados.

Ida B. Wells, co-autora do libreto elaborado junto a Douglass, liderou aqueles que se opuseram ao ‘*American Colored Day*’ e inicialmente incitou os negros a boicotar a feira. Wells e seu grupo temiam que o evento pudesse fornecer munição para que os brancos zombassem da raça negra¹²¹ (CARTER, 2008, p. 19).

Will Cook, ainda parcialmente alheio ao litígio estabelecido, se apresenta no dia designado junto a alguns músicos selecionados dentre alunos de Dvořák no Conservatório Nacional para acompanhá-lo. Regendo o grupo, conta com apoio de Harry Burleigh ao piano. Juntos, executam composições de Bethoven, Mozart e Dvořák. Espaço especial

¹²¹ “*Not all African Americans were enthusiastic about this idea. Douglass’s co-pamphleteer, Ida B. Wells, led those who opposed a “Colored American Day” and initially urged blacks to boycott the fair. Wells and her faction feared the event might provide whites with ammunition to mock the race.*”

foi reservado por Cook à sua composição operística “*Uncle Tom’s Cabin*”. A obra tratava de temas complexos e caros aos negros recém libertos da condição de escravos. Nela, se fazem ouvir questões como a separação de famílias inteiras após a libertação, a nobreza de negros que mantinham-se leais aos antigos senhores apesar da crueldade antes cotidiana, as jornadas empreendidas em busca da liberdade e o sofrimento daí resultante. “O crítico John William Ward caracterizou o tema da música como o problema das pessoas em movimento constante ‘buscando um lugar de repouso, buscando não menos que uma casa’. Ele sugeriu que a tragédia do negro é que ele tem, literalmente, nenhum lar”¹²² (CARTER, 2008, p. 21).

Ao executar sua composição autoral naquele contexto, Cook almejava causar impacto sobre a percepção consensual do negro, demonstrando suas qualidades e ressignificando o olhar que sobre ele é lançado. Contudo, as previsões de Ida Wells é que se concretizaram. O público, majoritariamente formado por brancos norte-americanos e estrangeiros, ria durante sua performance. Enquanto alguns gritavam para que Cook e o grupo fizessem algo engraçado, outros chegaram ao ponto de depositar melancias na beira do palco. De fato, mediante o anúncio do “*American Colored Day*”, se organizou uma doação de melancias que foram dispostas em uma pilha no bulevar central da feira, à disposição do suposto apetite que os negros por elas nutriam (CARTER, 2008).

O motivo desta atualmente estranha e aparentemente incompreensível prática da população branca na ocasião tem relações muito sólidas com a identificação instaurada como própria ao negro através do conteúdo da música popular do período. Nas pesquisas de Lemos (1977), Peres (2004) e Carter (1999; 2000; 2008), encontramos menções ao sofrimento gerado aos negros, fossem músicos ou não, pela persistência a partir dos anos 1860 da figura do Menestrel e da “*Coon song*” na música popular. Os menestréis eram artistas cômicos, atores e cantores, que com o rosto pintado de um preto profundo e os lábios exageradamente avermelhados. Interpretavam sujeitos negros embasados numa mistura dos mais aviltantes estereótipos que compunham a representação estética e simbólica do escravo na partilha do sensível policial.

¹²² “*Critic John William Ward characterized the music theme as the problem of people in constant motion ‘seeking a resting place, seeking no less than a home’. He suggested that ‘The tragedy of the Negro is that he has, quite literally no home’.*”

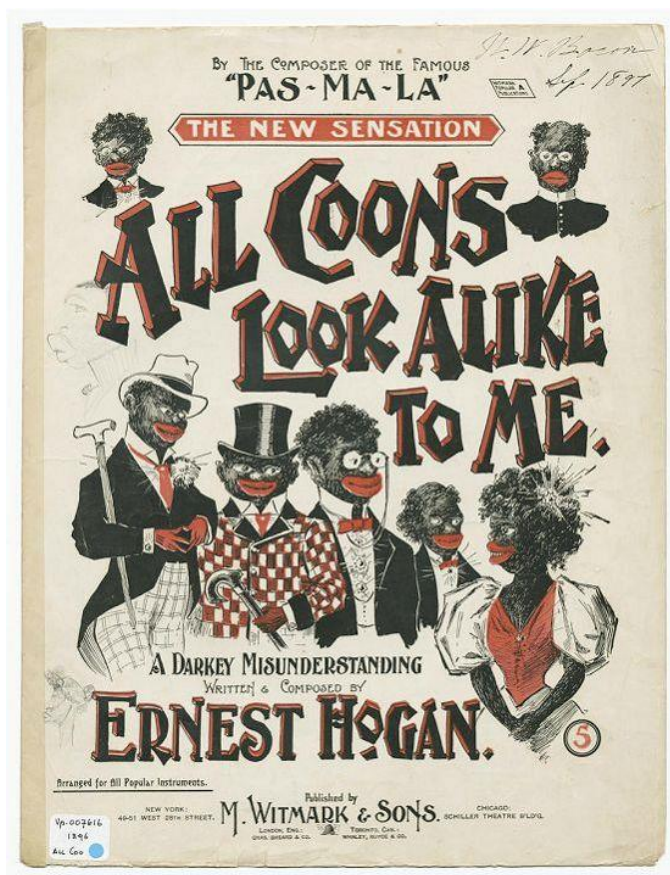


Figura 3 – Cartaz de anúncio à uma apresentação da música “*all coons look alike to me*”, de Hernest Hogan, em 1900. Fonte: repositório da coleção digital da Biblioteca do Congresso Norte-americano.

¹²³ Disponível em <<https://www.loc.gov/>>. Acesso em 20 jan. 2018.



124

Figura 4 – Cartão postal de 1901 expondo a figura do negro a partir do estereótipo “coon”. Fonte: repositório da coleção digital da Biblioteca do Congresso Norte-americano.

A figura 3 faz menção ao arquétipo representado nas performances dos menestréis. Em geral, os intérpretes deste tipo de entretenimento eram brancos. Contudo, um dos mais famosos menestréis da virada do século XIX para o XX nos Estados Unidos, Hernest Hogan, autor da então popular canção “*all coons are alike to me*” (retratada na figura 3), era negro. De fato, muitos negros, assim como Hogan, aderiram à imagem que satirizava a eles próprios em suas performances, pois era esta uma das únicas formas de receber atenção do público frequentador de teatros e shows, em geral absolutamente composto pela população branca

124 Idem.

(LEMOS, 1977). Já o termo “*coon*”, diminutivo de “*raccon*” (guaxinim), era utilizado no início do século XX como um sinônimo para “negro”. A expressão era extremamente pejorativa. Junto aos shows cômicos e as canções executadas pelos menestréis, chamadas “*coon songs*”, associava o negro à figura de um sujeito preguiçoso, promíscuo, de pensamento lento, desprovido de vocação ao trabalho, acostumado a roubar galinhas e acometido por uma espécie de vício em melancias (LEMOS, 1977; RIIS, 1996). Na figura 4, se apresenta a forma consensual do sujeito que compunha o imaginário próprio às “*coon songs*”.

A feira mundial, no “*American Colored Day*”, estava repleta de menestréis. Quando Cook e seus músicos sobem ao palco, a percepção do público, arranjada em função deste universo simbólico que pressupunha um sujeito cômico, adicto e incapaz, tem seus ouvidos e olhos incapacitados para reconhecer a tentativa de inscrição de um negro outro na partilha, almejada por Cook. A forma da composição “*Uncle Tom’s Cabin*”, baseada nas convenções do *ragtime*, muito popular nos anos 1890 mas sempre associado à “*coon song*” fez reconhecer nela apenas o sujeito já contado, impedindo a percepção do conteúdo político próprio a música. Resistir a este *sensorium* comum seria outra tarefa incorporada ao trabalho de composição de Will Marion Cook.

Os menestréis constituíam uma forma de enquadre do negro bem adequada à representação artística esperada pela lógica policial, oferecendo uma figura de reconhecimento fácil, consensual, amparada por um trabalho de composição do sensível que reitera lugar inferior. A eficácia pedagógica do regime representativo das artes, ali soberana, solicitava à caracterização do negro certa forma precisa de objetivação, em harmonia às distâncias que fora da arte mantinham a separação entre vidas capazes e incapazes. No regime representativo, a eficácia pedagógica delimita a finalidade da arte à representação baseada na *mimesis* daquilo que, na partilha, sustenta a axiologia da *arkhé*: “seu princípio de delimitação de um domínio consistente de imitações é, portanto, ao mesmo tempo, um princípio normativo de inclusão” (RANCIÈRE, 1999, p. 31). A inclusão a que Rancière aqui se refere remete a forma particular de inclusão excludente no universo da arte e a concomitante normatização da experiência sensível que se oferece ao espectador. A arte, sob esta lógica, não apenas afirma mas também constitui as divisões que demonstra, oferecendo elementos que circunscrevem as formas possíveis de percepção e pensamento ao ordenamento que pretende reiterar.

A associação feita por Douglas e Wells (1893) entre os dramas do negro livre e o estereótipo da escravidão ainda persistente mostrou ser

determinante, na prática, às possibilidades de apreensão da música negra naquele contexto. A intenção de Cook, de produzir uma música que pudesse emancipar o negro da condição de escravo revelava desafios ainda mais complexos.

Cook ainda foi alvo de novas críticas. Dentre as que surgiram, Carter (2008) destaca aquelas que situavam-no novamente como um negro que podia tocar e reger como um branco. Cook, exímio compositor e instrumentista estava fadado, em função de seu lugar consensual, ao posto de bom copião. Sob o domínio de um *sensorium* comum policial consolidado pela eficácia pedagógica da arte representativa, cópia e escravidão se conectavam solidamente, selando qualquer brecha à transgressões. A perfeição, considerada apenas possível enquanto espelho da *técne* idealizada das belas artes, acaba atuando como catalizador a um tipo de percepção do expectador que dispõe o produto objetivo atual da música, como aquele apresentado por Cook, em comparação a referência etnocêntrica que oferece axiologia própria à música ocidental.

A capacidade de executar com rigor e precisão as obras apresentadas, na experiência de Cook, demonstra não sustentar os efeitos políticos que o compositor almejava, pois a referência, no caso, segue a *aesthesis* consensual, sem que haja qualquer tipo de litígio frente as imagens hegemônicas tanto da boa música quanto das qualidades do sujeito que a produz ou não.

Perfeição e escravidão estão estritamente conectadas uma a outra. Na tradição antiga, a perfeição da obra existia no plano do arquiteto, e este plano deveria ser fidedignamente implementado por pessoas privadas de qualquer capacidade que não fosse a de cumprir ordens¹²⁵ (RANCIÈRE, 2017, p. 608).

Rancière expõe neste trecho um dos efeitos da eficácia pedagógica sobre o ordenamento policial da partilha do sensível. Uma arquitetônica específica, elaborada por um sujeito mais capaz do que aqueles iguais a Cook, submete o músico, no encontro com o arranjo identitário próprio e com o olhar do outro, à posição de homem da ação desprovido do

¹²⁵ “Perfection and slavery are strictly connected to each other. In the antique tradition, the perfection of the work existed in the plan of the architect, and this plan had to be strictly implemented by people deprived of any capacity but the capacity of carrying out orders.”

pensamento, escravo ou operário, sem evidenciar qualquer condição outra na performance.

Estava disposta, assim, nova problemática a ser enfrentada: construir estratégias que permitissem alguma fuga da lógica representativa, considerando que a cópia da produção erudita europeia, por parte do negro, se mostrava insuficiente para desvencilhar o negro da condição de escravo. Produzir uma arte na qual se reconhecessem capacidades outras, que não pudesse ser capturada pela percepção imediata de um sujeito já policiado pela partilha, necessitaria a constituição de um excedente distinto, impossível de se capturar.

A música, como demonstram de formas distintas mas convergentes Rancière (2002) e Attali (1985), transita por lugar ambivalentes. Para Rancière (2002), ela pode manter funções políticas ou policiais, dependentes seus efeitos na partilha das conexões que traça com o universo sensível extramusical. Se no sonoro residem forças para promover o que Attali (1985) compreende como a irrupção de um mundo outro pela construção de audibilidades ao até então ruidoso, nela também residem formas úteis à imobilização do social, que contribuem à identificação precisa do ordenamento policial.

Não bastasse a dissociação policial que, como vimos no item anterior, destituiu o produto inédito (material negro) da posse (*hexis*) de corpos presos à condição dos incapazes, a empreitada da gênese de um sonoro baseado na “estética negra” demandaria ainda o enfrentamento das marcas identitárias que inibem percepções outras. A existência de um sonoro singular, mesmo que inegável, se mantém nesta cena inaudível, assujeitado a percepção que o apreende por *doxa* e *phoné*, ruído próprio à pessoas sem qualidades.

As polêmicas cenas lançadas até aqui, que resultam em reiterações do ordenamento consensual à medida que se intenta fazer do sonoro político, nos servem para adensar a reflexão sobre a política da arte, demonstrando que o povo por meio do qual se sustenta a eficácia estética não deve remeter à dedução já efetiva das parcelas da sociedade. Se a invisibilidade é atrelada a um lugar “*equal but separate*”, é a invenção de novos lugares e capacidades junto a música que poderá mover um dispositivo democrático litigioso (RANCIÈRE, 1996a). A composição musical deveria ligar-se, portanto, “[...] ao trabalho de desincorporação simbólica e a constituição de novos corpos”¹²⁶ (RANCIÈRE, 2012d, p. 182).

¹²⁶ “[...] *el trabajo de desincorporación simbólica y la constitución de nuevos cuerpos.*”

Encontrar meios para produzir experiência estética que suspendesse o *sensorium* pedagógico marcado pela escravidão seria motivo para criações futuras de Will Marion Cook. Suas experiências desde o retorno aos Estados Unidos oferecem condições para que o músico, em tentativas de produzir um lugar outro, se deparasse com dilemas complexos que impediam a escuta do material sonoro por ele produzido. Tais frustrações são motor à gênese de novas estratégias, à busca de uma arte política fundada sobre um jogo de deslocamentos e reposicionamentos das relações entre o mundo e a música.

A percepção de expressões estéticas pejorativas que provinham do discurso e da configuração de uma objetivação constituída apenas pelo olhar do outro mobiliza-o em direção a composição de um universo sonoro que não fosse amparado nas referências identitárias anteriores. É ainda na feira que Cook conhece Frederick Douglass, Ida Wells e ouve seus discursos. Neste contexto também empreende seus primeiros diálogos com o romancista e poeta Paul Laurence Dunbar. Após assistir à apresentação de Cook e reparar na recepção do público frente a obra, Dunbar a ele se dirige e diz: “os afro-americanos não devem mais imitar, mas sim aderir aos seus próprios valores culturais”¹²⁷ (CARTER, 2008, p. 49). Dunbar seria futuramente importante parceiro de composição.

Outro resultado da participação na feira foi a indicação de Cook, por Burleigh, para vaga discente no Conservatório Nacional de Nova York. Dvořák, que apresentava durante o evento sua Sinfonia do Novo Mundo, se interessou pelo trabalho de Cook e o acolheu entre seus pupilos, nutrindo por ele forte apreço nos anos seguintes (PERES, 2000). Dentre os anos de 1893 a 1895, Will residiria em Nova York e se integraria as atividades do conservatório. Lá, junto a Dvořák, encontrou algumas das ferramentas necessárias para qualificar sua própria expressão da “estética negra” ainda em construção, sobre o suporte da música erudita.

As maiores conquistas, conjugadas aos fracassos de Cook na constituição de cenas políticas perpassadas pela música, são aquelas ligadas ao processo de verificação do dano que impulsina em sua vida desidentificação necessária a constituição de um sujeito político. Como propõe Rancièrè, “não há história sem acontecimentos que advenham sujeitos”¹²⁸ (2012d, p. 91). Tornar a música uma ferramenta de emancipação, como antes propunha, passaria por um trabalho de

¹²⁷ “*African Americans should no longer imitate, but rather adhere to their own cultural mores.*”

¹²⁸ “*No hay historia sin acontecimientos que advienen a sujetos.*”

composição que investisse em destituir junto ao sonoro a verificação imediata e o reconhecimento de um campo de experiências que conferia a cada um sua identidade. Passaria ainda por “criar cenas paradoxais que revelam a contradição de duas lógicas” (RANCIÈRE, 1996a, p. 52), ou seja, pela demonstração da experiência múltipla e incomensurável que perpassa a vida de um qualquer antes relagado à precisão de uma parte no ordenamento.

É ainda na feira, e durante o período posterior como aluno no Conservatório Nacional, que ganha consistência o que seria, talvez, o impulso mais importante à produção de uma música com potência política: organiza-se, em torno de Cook, um coletivo de compositores, músicos, atores e produtores negros dispostos a resistir a invisibilidade; a apropriação do material que produziam; e a persistência de marcas identitárias discriminatórias. No grupo estavam o poeta Paul Laurence Dunbar, o compositor de musicais da Broadway James Reese Europe, os comediantes cantores Bert Willian e George Walker, Abbie Mitchell, cantora soprano e esposa de Cook, entre outros.

No ano de 1900, já tendo Cook saído do Conservatório Nacional, estes reuniam-se semanalmente em uma suite do *Brownstone Hotel*, localizado no centro de Nova York.

Compositores notáveis, comediantes e escritores gastavam horas a discutir o curso que os negros deveriam seguir no teatro [...]. Nas noites, seu quarto era o cenário de muitas conversas, geralmente centradas nas maneiras e meios de elevar o status do negro como escritor, compositor e artista no mundo do teatro e da música de Nova York¹²⁹ (CARTER, 2008, p. 34).

Compreendo a consolidação deste coletivo como imprescindível, pois a constituição de sujeitos políticos não se resume a tornar hegemônico um pensamento único. Se assim fosse, mais tenderia o grupo ao totalitarismo do que ao litígio político. A presença da heterogeneidade é fundamental ao trabalho ontológico de desidentificação e simbolização

¹²⁹ “*Notable composers, entertainers, and writers spent hours discussing the course blacks in theater should pursue [...]. In the evenings, their room was the scene of many conversations, usually centered on “the manner and means of raising the status of the Negro as a writer, composer, and performer in the New York theater and world of music.”*”

que definem a subjetivação política. Ademais, “toda ontologia depende de uma poética” (RANCIÈRE, 2012d, p. 219), entendida a poética enquanto composição de um devir operado em meio ao contágio, enquanto coengendramento que se efetiva no encontro de vidas múltiplas mas dispostas à comunhão em função da universalidade do dano que as constitui.

Expõe Rancière (2012d) a necessidade da desidentificação quando situa a subjetivação política como movimento duplo de singularização: por um lado baseado na negação das propriedades identitárias antes características do sujeito na partilha policial; por outro, impulsionado por afirmação, positivação de uma enunciação heterogênea que pode universalizar-se por corroborar pensamentos e práticas capazes de sustentar a constituição de um corpo coletivo contingente ao próprio movimento que o faz emergir. “A subjetivação política é uma operação simbólica a respeito de uma identidade constituída. Portanto, se trata de uma forma de simbolização”¹³⁰ (RANCIÈRE, 2014c, p. 168).

O movimento de desidentificação já experimentado por Will Marion Cook pode aí ganhar consistência na relação com outras desidentificações singulares também em curso. Resignificar o dano universal depende da constituição e da ocupação de um lugar comum polêmico, de um intervalo entre as identidades que afirme a capacidade comuns a todos para “delirar”, traçar desvios sobre a rota consensual da “lira” no sentido oferecido ao termo por Pelbart (1989). A igualdade primeira de um sujeito político coletivo é, como afirma Rancière (2014b), invenção de “um-ser-conjunto como ser-entre: entre os nomes, as identidades ou as culturas” (p. 74).

O trabalho de composição de Will Cook encontra-se agora aberto a heterogênese, disposto ao conflito permanente que perpassa a constituição de um “nós” em que habita a potência da imaginação como propriedade de qualquer um que dele faz parte (RANCIÈRE, 2014c). O coletivo oferecerá e gestará perturbações e tensões, imprescindíveis a um trabalho de subjetivação política que se deseja operado desde o interior e capaz de evidenciar um comum outro, consistente e conectado à música.

¹³⁰ “*La subjetivación política es una operación simbólica con respecto a una Identidad constituída. Por lo tanto, todavía se trata de una forma de simbolización.*”

7.2 As potências políticas da composição: In Dahomey e “o dia da emancipação”

Vimos nos capítulos anteriores como movimentos de sobrecodificação axiológica da palavra, de dissociação policial do “material negro” e o enquadre identitário imediato à condição de escravo resultante da soberania de um regime de sensorialidade amparado na eficácia pedagógica, geram percalços à gênese de uma experiência estética política atravessada pela música. As problemáticas que aí se apresentaram corroboram ressalvas lançadas por Rancière (2012a; 2014d) em relação as formas como pode a arte produzir atos políticos.

Os esforços de Cook até este momento culminam na mobilização de um coletivo implicado pela verificação de um dano comum. É junto a este coletivo, já em Nova York no ano de 1900, que inicia-se a composição do musical “*In Dahomey*” (CARTER, 2008). Com esta obra, o grupo seria tomado pelo desejo de dissociar o negro da identidade a ele atribuída. “Remover a máscara do menestrel” (CARTER, 2000), e afastar a “estética negra” da “*coon song*”, se tornavam objetivos assumidos pelo grupo, entretecidos ao projeto de afirmar um lugar inédito, afastado dos estereótipos mas também afastado do par cópia/escravidão. Junto a Rancière (2014d), se percebe que tal movimento demandaria uma criação capaz de produzir permeabilidade das fronteiras, ruptura com as hierarquias prescritivas da representação que resultam em uma disposição pedagógica amparada na lógica policial e montagem de uma experiência que permita o livre jogo, no encontro com um mundo por vir. “A arte grava na superfície da obra a imanência do *phatos* no *logos*, do impensável no pensamento” (RANCIÈRE, 2014d, p. 16). Dispor um universo sonoro constituído sobre este *phatos* (paixão das afecções e sofrimentos) como *logos* que dê a perceber e a pensar, exigiria a constituição de uma *episteme* própria. A composição, em “*In Dahomey*”, é desafiada a objetivar e dispor evidências do dano próprio a este *phatos* num universo sensível polêmico, aberto ao encontro com a alteridade.

A análise que proponho da obra busca a disposição do livre jogo, que não se refere nem se opõe a nenhuma realidade dada de antemão, mas sim dissocia a experiência estética da lógica de dominação fundamenta nas diferenças de natureza. Na busca pelas formas como música e política se tocam, “o problema-chave é como constituir o sensível heterogêneo” (RANCIÈRE, 2014d, p. 16). Nas palavras de Cook, se percebe o abismo que precisa ser cruzado: “a terrível dificuldade com que os compositores da minha raça têm de lidar é a recusa do povo americano [e outros] em

aceitar coisas serias de nós. Esse preconceito será elaborado um dia, espero”¹³¹ (CARTER, 2008, p. 47).

De fato, o trabalho de Cook contribuiu muito à transformação dos olhares até então dirigidos à estes sujeitos e à sua música. A composição de “*In Dahomey*” e sua circulação, dentre os anos de 1901 e 1904, impulsionam vários desentendimentos políticos e inauguram um lugar impróprio ao regime policial para o negro e fazem surgir uma série de pequenas cenas de dissenso. Nelas, as competências para compor, reger, dirigir, interpretar e falar sobre uma vida não restrita ao menestrel/escravo são negociadas caso a caso, oferecendo conquistas que, paulatinamente, estabilizam a demonstração de um universo sensível bem arranjado e em contraponto com a perspectiva consensual da partilha. O conflito entre dois regimes de sensorialidade, oferecido pela coexistência de uma obra dispare em meio a uma comunidade sensível que negava sua possível existência, reverbera em litígios sobre quem são e o que podem os sujeitos que o objetivaram.

A façanha conquistada por “*In Dahomey*” foi a de ser o primeiro musical totalmente construído, dirigido e encenado por artistas negros a estrear e manter turnê na Broadway e posteriormente na Europa. Entre 1901 e 1904, foram 1.100 apresentações, garantidas pela habilidade política de seus criadores para produzir o próprio espaço. Outra questão relevante é que pela primeira vez, durante a turnê europeia de 1904, um músico negro (Will Marion Cook) assume a regência de uma orquestra composta por músicos brancos, não sem polêmica (RIIS, 1996; CARTER, 2008).

“A criação de *In Dahomey* também foi uma tentativa de produzir entretenimento descolado do raivoso e degradante estereótipo racial dos shows de menestréis”¹³² (RIIS, 1996, p. 13). Até então, os negros ocupavam lugar neste contexto apenas quando marcados pelo próprio estereótipo que os escravizava, dirigidos por temáticas degradantes produzidas a partir do imaginário depreciativo. O simples fato de ocupar espaço na Broadway uma música de natureza outra, no qual posições idênticas ou superiores às do herói da ópera europeia fossem desenvolvidos por artistas e músicos negros, foi percebido por alguns como ultrajante:

¹³¹ “*The terrible difficulty that composers of my race have to deal with is the refusal of American people [and others] to accept serious things from us. That prejudice will be elaborated away one day I hope.*”

¹³² “*The Making of In Dahomey was also an attempt to create entertainment unhobbled by bitter and degrading minstrel-show racial stereotypes.*”

A idéia de apresentar um musical negro em uma sala de concertos legítima era tão nova e repugnante para alguns brancos que o New York Times relatou rumores de que sua estreia poderia resultar em uma guerra racial. O artigo termina com alívio, relatando que ‘tudo foi radiante’¹³³ (CARTER, 2008, p. 53).

Compreender seus efeitos políticos demanda apreender as estratégias configuradas pelo grupo de Cook na montagem de uma experiência estética atravessada pela desidentificação, pela potência construtiva da realidade que contém a capacidade ficcional e pela gênese de um lugar situado entre aqueles já consensuais. Sob o domínio do regime estético das artes, “a ficção designa certo arranjo dos eventos, mas também designa a relação entre um mundo referencial e mundos alternativos” (RANCIÈRE, 2014d, p. 79). A forma como o trabalho da ficção implica em reconfigurações da experiência sensorial será discutida junto da apresentação de seu enredo e músicas.

7.2.1 O enredo e a performance cênica: removendo as marcas da máscara do menestrel

“*In Dahomey*” se afasta consideravelmente dos preconceitos raciais presentes nos musicais a ela contemporâneos. A “comédia de menestréis” (LEMONS, 1977), comum nos espetáculos da Broadway ao final do século XIX e início do XX, era predominantemente baseada em sátiras direcionadas a explorar a figura estereotipada do “coon”, que apresentei no início do capítulo. Em “*In Dahomey*”, alguns elementos convencionais deste tipo de entretenimento são paradoxalmente mantidos. Há um trabalho estético e simbólico de ressignificação destes elementos mobilizado pelo argumento que dá base ao desenvolvimento da trama, pelo conteúdo dos roteiros utilizados para compor diálogos conduzidos pelos atores e a forma, como também pelo conteúdo e usos da música. Cook assim sustenta alternativas para manter o humor e cativar o

¹³³ “*The idea of featuring a black musical in a legitimate theatrical hall was so novel and repugnant to some whites that The New York Times reported there had been talk that its opening might result in a race war. The article ended with relief, reporting, ‘all went merrily’.*”

público costumeiro dos teatros, sem recorrer as marcas excludentes da identidade racial (CARTER, 2000; 2008).

O enredo, estruturado por formato tradicional nas comédias musicais do período, em três atos, é bastante objetivo (RIIS, 1996). Seu primeiro ato expõe o argumento central, desenvolvido em torno da saga de dois detetives (Shylock Homestead e Rareback Pinkerton), nativos de *Dahomey*¹³⁴, que assumem como tarefa recuperar uma herança perdida pelo seu rei (“*The Czar*”). No segundo ato, pistas diversas conduzem ambos à Boston, Flórida, lugar onde a trama se desenrola em meio a contratempos diversos. O ato culmina na recuperação da herança, contida em uma valise de prata, que não tem seu conteúdo revelado em momento algum do espetáculo. As cenas ambientadas nos Estados Unidos tem seu aspecto cômico garantido por encontros, quase antropológicos, entre a dupla de investigadores e os habitantes locais do novo continente. O constante estranhamento que experimentam no país desconhecido, enfatizado por deliberado exagero cênico das diferenças culturais, arranca risos fáceis de seus espectadores (RIIS, 1996).

O recurso ao olhar estrangeiro não apenas serve ao desenvolvimento do motivo burlesco. A perspectiva própria a este olhar oferece aos criadores do musical uma posição perspicaz, que autoriza aos personagens satirizar trejeitos e ideias de seus interlocutores brancos, problematizar a dominação exercida por eles e ainda criticar a passividade dos negros naquele contexto.

No terceiro e último ato, retornam os detetives à *Dahomey* portando a valise antes perdida. Ao encontrarem o rei, um mal entendido faz com que sejam acusados de conspirar junto a uma sociedade de colonizadores com pretensões de estabelecer-se no país. Os acontecimentos que seguem culminam na constatação da inocência dos detetives, em sua nomeação como “*Caboocers*” (governadores de província e conselheiros do rei) e na condenação dos colonizadores, que são poupados da morte pela clemência do monarca. O musical encerra com a execução da música “*on a emancipation day*”, seguida da performance da dança “*cakewalk*”.

¹³⁴ A escolha de Dahomey para ambientar o musical não foi aleatória. Segundo Riis (1996), no início do século XX Dahomey constituía nação que abrangia parte do território atualmente pertencente a Benin, na África ocidental. Cook, Douglass, Willian e Walker haviam presenciado exibição de nativos de Dahomey enjaulados, como em um zoológico, na Feira Mundial de Chicago, em 1893 (CARTER, 2008).

Na sinopse original, reproduzida por Riis (1996), o enredo central da obra é descrito como ligado “a herança cultural africana” (p. 37). Contudo, seus criadores “nunca estiveram na África, então dramatizaram o imaginário de sua casa ancestral através de pseudo-africanismos derivados de referências da mídia contemporânea e dados históricos”¹³⁵ (CARTER, 2008, p. 54). Esta África, apreendida de uma perspectiva ficcional, é apresentada sempre emaranhada a imagens do negro mais familiares aos autores. O resultado é uma bricolagem que direciona os recursos cômicos adotados à jargões norte-americanos da época, como o sotaque dos negros sulistas, trejeitos físicos e danças tradicionais do período de escravidão. A figura do menestrel persiste no musical, oferecendo base à construção dos personagens Shylock Homestead e Rareback Pinkerton, interpretados pelos célebres comediantes Bert Willians e George Walker. A centralidade desses atores na trama deixa os únicos dois menestréis do elenco sempre presentes em cena.

A manutenção da imagem do menestrel, veremos, constitui estratégia política e estética fundamental ao efeito emancipatório da obra. Sendo o desejo de Cook elevar o *status* do negro através da música, recorrer a marcas estereotipadas e pejorativas pode parecer, à primeira vista, um contrassenso. (RANCIÈRE, 2014c). Na lógica representativa, este recurso estaria sujeito a subordinação de sua forma e conteúdo à verosimilhança precisa com alguma posição correspondente no ordenamento da partilha policial. Daí é que deriva, nos musicais de menestréis tradicionais, a eficácia pedagógica representativa que garante a normalização de uma relação estável entre *poiesis* e *aesthesis*, entre formas de fazer arte e formas de compreender a arte que circunscrevem uma percepção de inferioridade (RANCIÈRE, 2011c).

Contudo, o menestrel de *In Dahomey* se afasta do *ethos* identitário do “coon”. O deslocamento desta imagem no espetáculo dá vida a um sujeito outro. Sob a perspectiva que nos oferece o regime estético das artes, a presença de tais marcas agora, reengendradas no musical, pôde mobilizar acontecimentos específicos, produtores de litígios sobre os sentidos destas figuras. É justamente sua presença que oferece ao espectador um sensível dissensual que toca as fronteiras que dividem uns e outros.

¹³⁵ “The creators of *In Dahomey* had never been to Africa, so they dramatized the imaginings of their ancestral home through pseudo-Africanisms derived from both contemporary media references and historical accounts.”

O menestrel de Cook e Dumbar mantem sua aparência consensual, mas o enredo impele os personagens a ações, permite usos da linguagem inéditos e a expressão de pensamentos que muito ultrapassam as incapacidades da figura tradicional. Os termos “coon” e “darkie” deixaram de ser utilizados nos diálogos. A postura preguiçosa da encenação, comum no gênero, foi mantida, mas afastada dos vícios que caracterizavam o estereótipo como o gosto por melancias, galinhas e jogos (RIIS, 1996).

As cenas relacionadas ao cortejo e ao amor, por exemplo, foram amparadas por textos e interpretações realistas, também distantes da postura agressiva associada ao menestrel: “pus meu braço em sua cintura/pule, querida, pule!/Ergui seu rosto e provei seus lábios/Pule querida, pule/Você me ama, querida, me ama de verdade?/Tu me amas tanto quanto eu lhe amo? Sim, ela respondeu/Pule querida, pule”¹³⁶ (COOK e DUMBAR, 1996, p. 59). Nas letras das músicas, como por exemplo em “*Darkytown is out tonight*”, se mostram posturas afirmativas relacionadas ao orgulho da raça e da forma de vida a ela associada: “Hei povo branco/não tem vez!/Esta noite é da cidade negra”¹³⁷ (COOK e DUMBAR, 1996, p. 74). A exaltação de qualidades e a construção de contextos nos quais a cultura negra é remetida a admiração dos demais, são frequentes. O negro é tratado na obra como uma referência a ser compreendida e imitada. Na música “*Swing Along*”, Bert Willians canta: “venha Mandy, venha Sue/Brancos assistam e vejam o que fazer/Os brancos sentem ciúme quando veem-nos andando de dois em dois”¹³⁸ (COOK e DUMBAR, 1996, p. 65).

Os menestréis de Willian e Walker passam a atuar em situações onde não seriam consensualmente atores no cotidiano, exibindo orgulho de si e expondo sujeitos exemplares, dignos de atenção e admiração. Carter (2000) nos fala na remoção da máscara do menestrel como transversal ao trabalho de Cook. No entanto, entendo que o efeito gerador de uma experiência estética política é mais paradoxal e sutil do que a simples remoção ou exclusão da máscara. O que Cook e Dumbar conseguem, com a ajuda da interpretação primorosa de Willian e Walker,

¹³⁶ “*Put my ahm around huh weys, Jump back, honey, jump back/Raised huh lips an' took a tase/Jump back, honey, jump back/Love me, honey, love me true? /Love me well ez I love you? /An' she answe'd, "Cose I do"/Jump back, honey, jump back.*”

¹³⁷ “*White fo'ks yo' / Got no sho'! / Dis huh's Darktown night.*”

¹³⁸ “*Come along Mandy, Come along Sue/ White fo'ks a-watchin' An' seein' what you do,/ White fo'ks jealous when you'se walkin' two by two.*”

é a remoção das marcas encrustadas a máscara, que ofereciam através dela evidências da ausência de qualidades, de uma vida sem valor. Manter a máscara e investir em ressignificá-la frente aos demais, em vez de negá-la, é ato político corajoso dos idealizadores de “*In Dahomey*”.

A composição dos personagens permite a operação de um reposicionamento frente à hierarquia que fora do plano da arte circunscreve uma posição identitária. O efeito resultante, é a inscrição de um sujeito entre lugares, envolvido em atos subversivos da identidade compulsória policiada a qual deveria remeter de imediato sua aparência. Este movimento, próprio à heterogênesse que tipifica as artes no regime estético, difere de simplesmente assumir o lugar de outro, pois constitui verdadeiro lugar outro, sem referências precisas que o façam reconhecer como colado a *ethos* da partilha. Emancipam-se tanto os arranjos entre forma e conteúdo da obra, quanto as amarras do espectador a uma leitura unívoca, direcionada e passiva (RANCIÈRE, 2012a).

O menestrel apresentado em “*In Dahomey*” objetiva produto do trabalho político de desidentificação já em movimento naquele coletivo. Seu discurso é distinto da apropriação retórica das palavras, pois é efeito da heterogênesse criadora de um “nós” que culmina na produção de uma ficção. Este menestrel, ficcionado por outras vias, oferece ao espectador uma potência de significação e uma potência à ação que rompem as relações imediatas entre a percepção dos corpos e capacidades anteriores.

Na perspectiva de uma eficácia estética, descolar a imagem do lugar subordinado mobiliza o que Schiller (1990) compreende por suspensão. O conceito se refere à possibilidade de ruptura do nó entre sensível e inteligível que impõe à presença sensível da arte certa forma de apreensão reflexiva já determinada. Situadas no plano de constituição de uma eficácia estética, imagens não constituem apenas descrições que repetem o arranjo do *sensorium* comum: “elas são operadores que produzem diferenças de intensidade. Por sua vez, essas diferenças de intensidade manifestam uma redistribuição das capacidades sensoriais, ou, em termos platônicos, da hierarquia entre almas de ouro e almas de ferro” (RANCIÈRE, 2010b, p. 80).

A capacidade de governar, negada ao negro na partilha policial, também é exaltada no enredo. O “*Czar*” de Dahomey se mostra nobre, educado, gentil, sagaz, justo e benevolente. Na música “*The Czar*”, apresentada ao primeiro ato, o monarca é descrito: “seus estilo é super fino/ Ele sempre anda alinhado/ Ele diz que o mundo é seu/ Ele é o Czar”¹³⁹

¹³⁹ “*His Style is superfine/ He’s always right in line/ He say the world is mine/ He is the Czar.*”

(COOK; DUMBAR, 1996, p. 68). O rei tem ainda papel determinante no desfecho do enredo, onde são identificados e capturados os colonizadores que buscam instalar-se em Dahomey. A culminação da trama proposta por Cook e Dumbar gera uma alegoria interessante às almejadas capacidades de emancipação do negro após o fim da escravidão. O festejo que segue a captura e julgamento dos colonizadores é marcado pela música “*On a Emancipation Day*” que tem presença constante desde a abertura do musical, através de pequenas citações. Segundo Carter (2008), era a preferida de Cook, pois sustentava uma mensagem política:

Claramente, a música tinha um significado pessoal particular para o compositor. Washington realizou sua primeira celebração do Dia da Emancipação após a assinatura por Abraham Lincoln da proclamação que libertava os escravos em 1863. A prática continuou durante a infância de Cook, com as festividades caracterizadas por desfiles de bandas de metais e discursos de dignitários como Frederick Douglass e John Mercer Langston¹⁴⁰ (CARTER, 2008, p. 57).

O desfecho do musical funciona como performance da forma de tratamento de um dano, elaborada por seus autores. Em Rancière (2014b) a ideia de emancipação política aparece interligada a “saída de um estado de minoridade” (p. 56), constituído por sujeitos políticos e verificável aos demais. A posição paradoxal do negro apresentada em “*In Dahomey*” performatiza um lugar estético emancipado tanto da relação cópia/escravidão quanto das marcas antes incrustadas a máscara do menestrel. A letra de “*On a Emancipation Day*” deixa clara a perspectiva sobre a qual Cook orienta sua concepção de emancipação e oferece uma mensagem política sólida frente ao dano gerado pelos estereótipos raciais: “no dia da emancipação/todos vocês brancos abram caminho/quando eles

¹⁴⁰ “Clearly, the song had particular personal meaning for the composer. Washington had held their first Emancipation Day celebration after Abraham Lincoln is signing of the Proclamation liberating African-American slaves in 1863. The practice continued during Cook’s childhood, with the festivities distinguished by brass band parades and speeches by such dignitaries as Frederick Douglass and John Mercer Langston.”

escutam o som do *ragtime*/brancos tentam se passar por negros/No dia da emancipação”¹⁴¹ (COOK; DUMBAR, 1996, p. 70).

O final do espetáculo, com a execução completa da música, constitui único momento de toda a encenação em que a palavra “*coon*” é enunciada. Contudo, seu uso é associado a um lugar identitário outro, que expressa orgulho, tem méritos e deve ser referenciado. “As letras de Cook proclamaram o comportamento cotidiano e desinibido da vida negra. Numa sociedade em que os afro-americanos procuravam a igualdade social, no palco sentiam-se na liberdade de exhibir seu domínio do som, do movimento, do tempo e da palavra”¹⁴² (CARTER, 2008, p. 38).

Carter (2000) percebe em “*In Dahomey*” “o marco histórico da chegada de talentos afro-americanos na Broadway por um compositor que se esforçou para elevar o nível do velho menestrel negro ao novo musical negro”¹⁴³ (p. 207). O trabalho coletivo, outra característica que faz a obra destoar dos musicais operísticos do período, segundo Riis (1996), conjuga à obra uma série de expressões próprias a performance de um sujeito paradoxal, ainda não contado, que se constitui enquanto sujeito político a medida que performatiza ações e produz inteligibilidades próprias. Se comparadas às ilustrações características do menestrel e do “*coon*”, que apresentei nas figuras 3 e 4, as imagens resultante do trabalho estético e simbólico dos criadores de “*In Dahomey*” nos oferece um ótimo parâmetro do impacto da obra sobre o regime de sensorialidade sobre o qual o negro poderia ser identificado:

¹⁴¹ “*On Emancipation day, All you white folks clear de way ... When dey hear dem ragtime tunes White fo'ks try to pass fo' coons On Emancipation day.*”

¹⁴² “*Cook’s lyrics proclaimed the overall uninhibited behavior of black life. In a society where African Americans were seeking social equality, on stage they felt at liberty to flaunt their mastery of sound, movement, timing, and the spoken word.*”

¹⁴³ “*The landmark arrival of African American talent on Broadway by a composer who was endeavoring to elevate the level of the Old Negro minstrelsy to the New Negro musical.*”

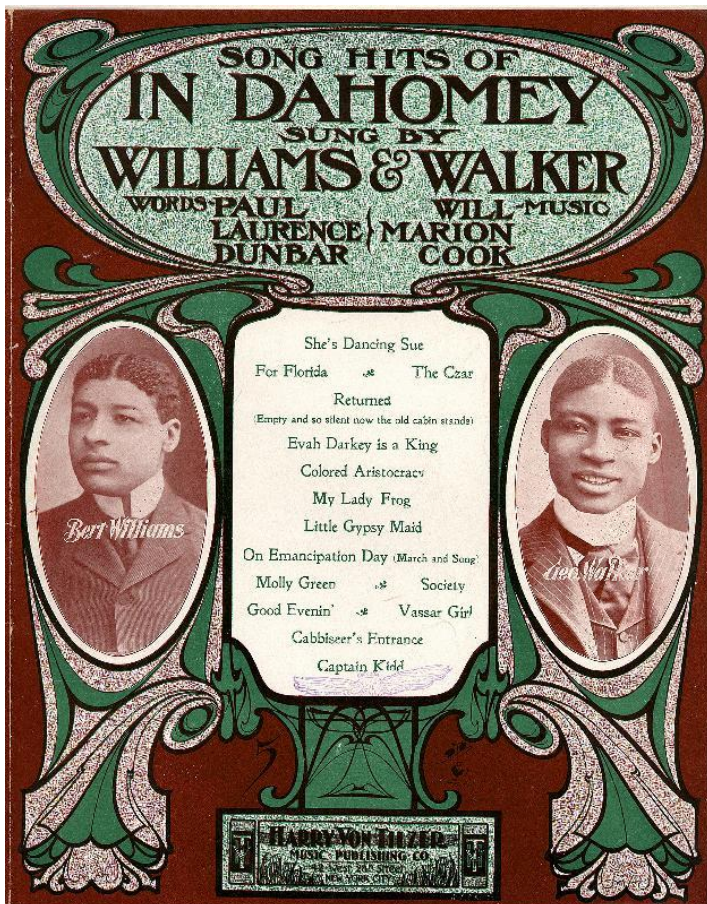


Figura 5 – Cartaz de divulgação de “In Dahomey”. Fonte: repositório da coleção digital da Biblioteca do Congresso Norte Americano.

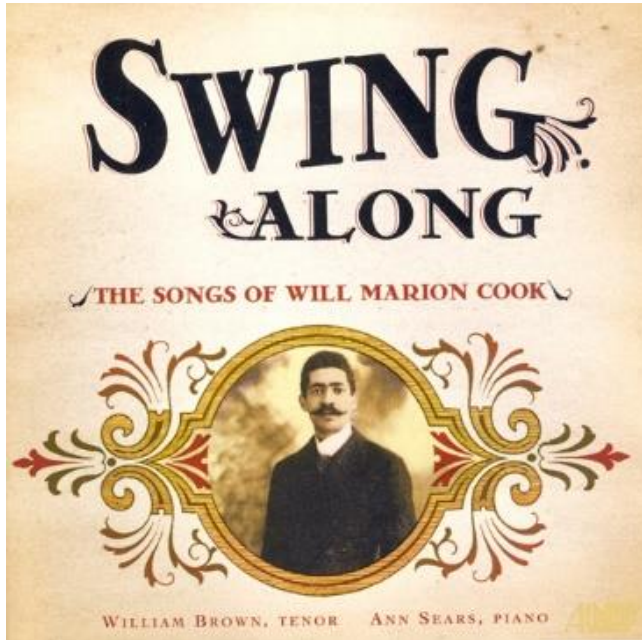


Figura 6 – Capa do fonograma da música “*Swing along*”. Fonte: repositório da coleção digital da Biblioteca do Congresso Norte Americano.

O enredo de “*In Dahomey*” estrutura a experiência do novo negro apresentado por Cook e Dumbar, oferecendo uma série de evidências sensíveis paradoxais à partilha, habitadas por um senso comum de excessão dispo a subverter a ordem social. Dispõe ao espectador ações e sujeitos que exigem um olhar distante de qualquer conexão direta a um regime de sensorialidade definido. Move, assim, dissensos, impulsionando “a subversão da economia policial das competências” (RANCIÈRE, 2012a, p. 61). Sobre a estreia da obra, segundo Carter (2008, p. 38), comenta Cook: “os negros estavam finalmente na Broadway, e estavam lá para ficar”¹⁴⁴. A produção deste espaço, engendrado entre lugares por um negro outro, teve sua consolidação em grande medida também associada a sagacidade de Cook na composição das músicas que compunham *In Dahomey*. Suas inovações garantiram um

¹⁴⁴ “*Negroes were at last on Broadway, and there to stay.*”

lugar que não poderia ser substituído ou copiado, reconhecido como possuidor de *episteme* própria e beleza singular.

7.2.2. Removendo as marcas da coon song: a composição e a experiência estética de “*In Dahomey*”

Will Marion Cook é considerado, na atualidade, um dos principais responsáveis pela consolidação de uma “estética negra” na música erudita norte-americana. As pesquisas de Southern (1975), Riis (1996), Wilson (1996), Carter (1999; 2000; 2008; 2013) e Banfield (2004) o situam em posição de destaque junto a primeira geração de compositores eruditos capazes de romper com o véu de invisibilidade que os dissociava do próprio material sônico e que omitia seus nomes da história da música. A luta por reconhecimento e pela conquista da condição de autor perpassa o movimento integrado por estes músicos no início do século XX e se estende até o presente. Atualmente, Wilson (1996) cita a existência de uma quarta geração ocupada em novos embates, na qual se inclui.

A composição de Cook, em “*In Dahomey*”, é repleta de inovações e de sincretismos entre a música popular negra e a estética europeia erudita. Assim como acontece no enredo cênico da obra, sua música propõe romper barreiras impostas pela hierarquia mantida na comunidade erudita, que como vimos em meio aos litígios frente à posição de Dvořák, acreditava impossível uma música séria produzida por negros. A empreitada de Cook envolve a gênese de recursos composicionais e estilo próprio, capazes de oferecer aos ouvidos uma música na qual toda sua trajetória de formação se entrecruza às tradições populares que compunham o enredo e o argumento do musical. Suas singularidades abrem brechas para a afirmação de um lugar excedente, mas nem por isso o percurso é pouco pedregoso (CARTER, 2008). O trabalho de elaboração do enredo, junto a Dumbar, Willian e Walker, não desviou em momento algum da problemática política oferecida pela figura do menestrel. Da mesma forma, na composição e seleção das músicas que integram a programação do espetáculo, Cook enfrentou com vigor o desdém e o descrédito dirigidos à música negra, sem dela abrir mão, demonstrando suas potências.

O repertório de “*In Dahomey*” é extremamente variado. Dentre os estilos referenciados, Cook recorreu à convenções da ópera francesa e italiana, oferecendo assim destaque e intensidade à presença do coro. Explorou, ainda, elementos caros aos musicais americanos do final do século XX, à valsa e ao ritmo fortemente marcado da marcha. Estes artifícios, oriundos da sólida formação erudita do compositor, são

conectados a referências africanas, ao *blues* com suas escalas pentatônicas que emocionam, às sincopes e cromatismos do *ragtime* e até mesmo às melodias da “*coon song*”. (RIIS, 1996).

A experimentação que se objetivava em música no laboratório oferecido pelo enredo de “*In Dahomey*” representou abertura de valiosos caminhos ao futuro da “estética negra”. A estratégia de Cook se concentra na multiplicação de interseções entre o canônico erudito e a “estética negra”, que aos poucos tencionam a *técne* consensual. Em carta endereçada a Abbie Mitchell, em 1901, e resgatada por Carter (2008), escreve Cook:

“No musical ‘*In Dahomey*’, não me desviei dos temas que são leves e divertidos, e só nas entrelinhas dou vislumbres de possibilidades superiores. No entanto, é evidente que desejo elevar-me ao auge da grande ópera. Meu esforço talvez não seja um sucesso, mas eu terei aberto o caminho para quem vier depois de mim”¹⁴⁵ (p. 49).

Expor exemplos de como o compositor elabora tais tensionamentos nos ajudará a compreender vias à gênese de uma política da estética capaz de escapar do embate direto entre identidades antagonistas, investindo na abertura de sonoridades outras, que problematizam justamente a divisão entre identidades (RANCIÈRE, 2010b). A capacidade inventiva de Cook resulta em uma obra que entre os anos de 1901 e 1904 sofreu ao menos cinco grandes mudanças no repertório e na sequência de execução das músicas. As mudanças e revisões são associadas a distintas montagens, adaptadas aos contextos das apresentações. Tomando como referência a compilação de partituras e textos oferecida por Riis (1996), optei, da mesma forma que faz o autor, por acolher como objeto de análise a versão executada em Londres durante a turnê de 1903. A escolha se deve ao maior número de músicas na programação e a documentação mais vasta das apresentações.

A programação contém 13 músicas distintas, divididas entre abertura e atos I, II e III. A abertura apresenta-se como “*overture*”, em

¹⁴⁵ “*In the musical In Dahomey, I have not strayed beyond themes that are light and amusing, and only here and there do I give glimpses of higher possibilities. It is apparent, however, that “I mean to rise to the height of grand opera. My effort may not be a success, but I shall have paved the way for someone who will come after me.”*”

forma de *pot-pourri*, com várias citações de “*On a Emancipation Day*”. No primeiro ato, são executadas “*Swing Along, Molly Green*” e “*Dahomey Bye and Bye*”, seguidas de “*My Dahomian Queen*” e “*Caboceers Entrance*”. No segundo, as músicas são “*I want to be a Actor Lady*” e “*Brown Skin Baby mine*”. O terceiro e último ato é composto por “*Leader of the Coloder Aristocracy*”, “*Society*”, “*I’m a Jonah Man*”, “*The Czar*” e “*On Emancipation Day*”, agora na íntegra. O número final inclui a repetição da última música acompanhando performance da dança “*Cakewalk*” (RIIS, 1996).

Explorar o intrincado hibridismo proposto por Cook exige um olhar atento à forma, ao conteúdo e ao desenvolvimento de suas composições. Para tanto, selecionei a abertura (“*Overture*”) como referência, por expor uma síntese da obra completa e dos recursos utilizados, além de destacar as sonoridades de “*On emancipation day*”, “*Swing Along*” e “*The Czar*”, citadas anteriormente como referências à postura afirmativa transversal ao enredo. A breve análise musical que segue acolhe as indicações metodológicas de Straw (1991), Donin e Feneyrol (2015) e Cambria (2017). Seu objetivo é oferecer ao leitor elementos para compreender de que maneira o trabalho de composição elaborado por Cook faz audível um sonoro que toca a política a medida que perturba lógicas convencionais e emancipa o sonoro de prescrições do regime representativo.

A “*Overture*” está estruturada em forma de *Pot-pourri*, ou seja, encadeia pequenas citações instrumentais das canções que formam o musical ao longo de seu desenvolvimento. Esta forma de abertura era bastante usual no momento histórico, principalmente para musicais e operetas (MASSIN; MASSIN, 1987). Esta pode ser considerada uma das diferenças entre os musicais produzidos para contextos como a *Broadway* frente ao formato da ópera tradicional, em que geralmente a abertura é uma composição independente, também instrumental, porém original e produzida especificamente para o momento. Na ópera tradicional a abertura pode ainda ser executada como obra orquestral independente (DAHLHAUS, 1987).

Geralmente o *pot-pourri* tem como estrutura ABCDE..., o que significa que uma seleção das músicas, dentre as que serão posteriormente executadas na íntegra, são citadas uma a uma na abertura, sem que se retorne ao tema de nenhuma das já citadas. Contudo, na “*Overture*” de “*In Dahomey*” uma das canções é citada, entre as demais, por quatro vezes. Esta canção é “*On Emancipation Day*”. Sua ênfase corrobora a importância dela para a obra e para o autor (CARTER, 2008).

A composição musical de Cook se orienta pela fórmula da quadratura, ou seja, é composta em períodos de quatro compassos, geralmente com caráter suspensivo nas primeiras e com frases musicais que reforçam as células rítmicas e melódicas na sequência, com caráter conclusivo (DAHLHAUS, 1987). A “*Overture*” de “*In Dahomey*” se organiza pela seguinte ordem de citações das canções da obra:

- [Introdução] *On Emancipation Day*
- *Cabooceers Entrance*
- *On Emancipation Day*
- *Brown skin, baby mine*
- *The Czar*
- *Society*
- *On Emancipation Day*
- *Molly Green*
- *On Emancipation Day*

A introdução de “*Overture*” tem como característica células rítmicas baseada em sínopes com a duração de quatro compassos em 2/4, com a harmonia repousando sobre a dominante. Esta introdução é também retirada da canção “*On Emancipation Day*”. A única diferença entre a introdução e a versão apresentada posteriormente está na tonalidade, que na introdução é Ré menor e nas demais é Lá maior. Outra variação significativa é o uso, na introdução, do baixo pedal, que marca sempre a tônica num movimento próximo a valsa, enquanto é apresentado o primeiro tema, “*Cabooceers Entrance*”, que primeiramente surge como uma única melodia a uma voz e após se elabora em bloco sustentado pelo coro. O tema se baseia na célula rítmica curto-curto-longo, finalizando com uma síncope colcheia-semínima-colcheia. Ao final da apresentação do tema o acompanhamento deixa sua marcação contínua e sutilmente dá espaço pela primeira vez ao grave característico do *ragtime*, já muito semelhante ao que no *jazz* denomina-se *walking bass* (MONSON, 2009). Este se mostra em compassos quaternários, evidenciando “*groove*” introduzido repentinamente que anuncia o segundo tema: “*On Emancipation Day*”.

Esta é uma das características marcantes da composição de Will Marion Cook. Muitas de suas músicas criam transições sutis entre formas tradicionais da música erudita e formas próprias à “estética negra”. Durante a turnê, esta foi uma percepção comum dentre os críticos: “o compositor do musical conseguiu elevar a música negra acima do plano

da chamada música ‘*Coon*’ sem destruir as características das melodias e forneceu uma pontuação que também é diversificada de forma incomum”¹⁴⁶ (CARTER, 2008, p. 69). Um interessante trabalho, muito semelhante ao elaborado em torno da figura do menestrel no enredo e na performance cênica, é enfatizado por Cook, na música, a todo momento. Há na obra encontros constantes entre o reino aristocrático e a fabulação plebéia, que resultam no interstício entre um e outro. Sua audição mobilizando uma escuta que não consegue, a priori, encontrar nomes próprios ao que se evidencia. Esta suspensão (SCHILLER, 1990) é característica do regime estético: “ela é a supressão das fronteiras que delineiam o espaço de pureza. O que está em jogo neste ‘excesso’ não é a oposição do singular e da estrutura, é o conflito entre duas distribuições do sensível” (RANCIÈRE, 2010b, p. 81)

Pode-se considerar a canção “*On Emancipation Day*” o fio condutor de toda a abertura e também condutora do discurso que evidencia a posição emancipada proposta por Cook. A canção é um *ragtime* de forma binária, ou seja, é composta de uma introdução instrumental, a mesma da “*Overture*”, com dois temas: o das estrofes e o Refrão, divididos por uma transição de quatro compassos, tal como na canção. É apresentada na íntegra dentro da abertura da obra e depois é reexposta ao final deste movimento inicial.

Para introduzir o tema de “*Brown skin, baby mine*”, Cook faz uma transição lenta e dramática de quatro compassos quaternários. A indicação na partitura para este tema em compasso quaternário é “*With delicacy, not fast*” (RIIS, 1996, p. 124). A característica interessante desta peça é a manutenção da rítmica do *ragtime*, o fazendo ouvir como se fosse dobrado, a transformando em uma peça lenta e elegante. O acompanhamento passa a ser de semínimas, e a melodia continua atrasando as marcações dos tempos, deixando clara apenas a cabeça do compasso, como em um *ragtime* arrastado.

Em seguida é introduzido o tema de “*The Czar*”, uma marcha dançante em compasso binário na qual é apresentada a primeira parte na “*Overture*”. A música trata das qualidades do monarca de Dahomey (RIIS, 1996), e inicia com uma introdução de quatro compassos em oitavas na dominante do tom da “*Overture*”, Ré maior. Após a introdução,

¹⁴⁶ “*The musical’s composer has succeeded in lifting Negro music above the plane of the so-called ‘Coon’ song without destroying the characteristics of the melodies and he has provided a score which is likewise unusually diversified.*”

há uma chamada de quatro compassos. Na entrada da melodia pode-se identificar as características do *ragtime*, com o baixo apenas marcando o tempo na primeira vez e colocando os acordes no contratempo na repetição. Após a apresentação da melodia principal, na maioria das vezes em bloco, o compositor faz uma transição em compasso quaternário, também retirada da canção, mas que desta vez abre espaço para uma valsa.

A valsa na “*Overture*” inicia por introdução com pouco movimento, ainda na tonalidade da canção anterior, porém citando as duas melodias que compõe canção que virá em seguida e já modulando lentamente a harmonia para Si bemol, tonalidade onde cantarão os personagens Pansy e Leather em “*Society*” (RISS, 1996). Este tipo de introdução é bastante comum em valsas mais conhecidas como “Danúbio Azul”, de Johan Strauss e “Valsa das Flores”, do Quebra-nozes de Tchaikovsky. Nela se ouvem notas longas e menções ao tema, para somente depois entregar-se a música a valsa, com ritmo marcado (ROSS, 2009). A valsa de “*Society*” é interrompida pelo *swing* do *ragtime*, que resulta no retorno ao refrão de “*On Emancipation Day*”.

Na introdução, o trânsito frenético por referências distintas apresenta um híbrido em que as habilidades técnicas de Cook como compositor erudito são destacadas, sem por isso sobrepor as formas europeias às formas da “estética negra”. Os cânones eruditos e a “estética negra” são situadas lado a lado, sem hierarquia que permite a uma se sobrepujar a outra. O compositor nos oferece aos ouvidos sua própria “dobra” (DELEUZE, 1988) – no sentido que emprestei ao conceito deleuzeano – liberando à existência uma música maquinada por contágio, por afecções que o constituíram sujeito político. Música que é expressão de uma vida, ela mesmo situada entre lugares.

Sua composição afasta-se do juízo axiológico que imediatamente identificaria nela erro ou heresia, pois o que se ouve escapa a qualquer referente consensual determinante à nomeação rápida. Ao afirmar novas ficções, sua música mobiliza a experiência de um pensamento gestado de modo imanente a escuta da própria obra. É este o excesso à que Rancière (2010a) se refere como potência disruptiva, política, da atividade estética do criador e da experiência estética do espectador. O efeito estético é assim garantido por impulsionar em uma posição de espectador que o emancipa da escuta passiva, o compelindo a encontrar conexões entre o acontecimento do qual participa, as referências históricas e o material sonoro que se oferece enquanto presença. A crítica do “*The New York Dramatic Mirror offered*” transcrita por Carter (2008), revela bom exemplo da posição paradoxal a que Cook submete a escuta:

A música, enquanto é da ordem das *coon song*, é de uma classe muito mais alta do que a canção média do ragtime, a orquestração está cheia de efeitos raramente ouvidos fora da grande ópera. O coro foi bem treinado e cantou seus números com excelente efeito”¹⁴⁷ (CARTER, 2008, p. 34).

Cook promove este movimento sem romper totalmente com a percepção da “*coon song*”, enquanto mobiliza o reconhecimento de qualidades ainda não contadas na expressão inédita que ganha esta figura identitária. Os estereótipos mais desprezíveis, contidos no senso comum e materializados pelo menestrel e pela “*coon song*”, são assim entregues ao desentendimento, rompendo a conexão consensual imediata que na lógica policial liga o que se ouve ao que se é. Para Rancière (2014c), o dissenso impulsionado pela arte, pela política da estética, existe quando:

Uma organização do visível se encontra perturbada, ou uma organização da relação entre o perceptível e o pensável, entre o perceptível e o dizível. Se trata de produzir deslocamento na visibilidade e, ao mesmo tempo, apesar de tudo, um deslocamento que qualquer um pode ver, enfim, um deslocamento que não pressupõe nenhuma posição particular¹⁴⁸ (RANCIÈRE, 2014c, p. 141).

São estes dissensos, sonoros e cênicos, que permitem à obra conquistar a autonomia própria ao regime estético das artes (RANCIÈRE, 2010a), enquanto se mantem insubstituíveis as posições de seus criadores na regência, encenação, direção e apresentação do espetáculo, por quatro anos consecutivos.

¹⁴⁷ “*The music, while it is of the coon song order, is of a much higher class than the average rag-time ditty, and the orchestration is full of effects seldom heard outside of grand opera. The chorus was well trained and sang the concerted numbers with excellent effect.*”

¹⁴⁸ “*Una organización de lo visible se encuentra perturbada, o una organización de la relación entre lo perceptible y lo pensable, entre lo perceptible y lo decible. Se trata de producir un desplazamiento en la visibilidad y, al mismo tiempo, a pesar de todo, un desplazamiento que cualquiera puede ver, en fin, un desplazamiento que no presupone ninguna posición particular.*”

A montagem de “*In Dahomey*”, antes mesmo de sua estreia, nos oferece variadas cenas de dissenso nas quais a coexistência de duas “músicas” (BASTOS, 2014) promove litígios. Na fase de pré-produção do musical, Carter (2008) encontra preconceitos e resistências frente ao trabalho de Cook. A ocupação do posto de regente de sua própria obra, por exemplo, foi motivo de litígios fervorosos. Se a encenação de um musical composto e dirigido apenas por negros era pensada como acontecimento que poderia resultar em “uma guerra racial”, a ascensão de um negro a posição de regente significava, para o público convencional e para as tradições eruditas, sacrilégio ainda maior. A forma como Cook rompe com esta barreira expressa por si a potência política que carrega a composição musical.

Ainda na montagem de sua primeira turnê em Nova York, o diretor do teatro que acolheria a estreia, antes mesmo do primeiro ensaio, já havia designado um maestro branco ao espetáculo (CARTER, 2008). Cook reivindica o posto, mas seus argumentos são a princípio ignorados. Após o segundo ensaio, o maestro designado solicitou à direção que Cook assumisse seu lugar. A justificativa seria a impossibilidade de reger uma orquestra e um coro que não seguiam convenções, com o suporte precário de uma partitura que não era precisa na notação nem na indicação da forma de condução, junto ao grupo de músicos que, aparentemente a seu bel prazer, empreendiam modificações no conteúdo e na forma da música constantemente (CARTER, 2008). Os argumentos para abandonar a batuta remetem aos usos particulares da partitura no contexto do *ragtime* e do *jazz* (PIEDADE, 2012).

Cook de fato desenvolveu um estilo de regência que o diferenciava dos maestros versados apenas na tradição erudita. James Europe Reese, regente da *Clef Club Orchestra*, explica tais peculiaridades:

Nos metais, colocamos surdinas e fazemos um movimento giratório com a língua, ao mesmo tempo soprando com pressão total. Nos instrumentos de sopro, deslocamos o bocal e sopramos forte. Isso produz o som peculiar que todos vocês conhecem. Para nós, isto não é inadequado. Enquanto tocamos a música que está escrita, acentuamos fortemente desta maneira as notas que originalmente seriam sem acento. Para nós é natural fazer isso; É, de fato, uma característica musical racial. Eu tenho que chamar um ensaio diário da minha banda para evitar que os

músicos adicionem à música mais do que eu desejo¹⁴⁹ (REESE in CARTER, 2008, p. 101).

Assim como na orquestra de Reese, Cook e seus músicos apresentavam singularidades: “a orquestra sabia se suas modulações harmônicas eram aceitáveis ou não, avaliando as expressões faciais do Sr. Cook”¹⁵⁰ (CARTER, 2008, p. 108). A marcação do pulso com a batuta e do *swing* exigido com o corpo, a dispensa da batuta, em vários momentos substituída pelo uso de palmas, além da elaboração em ato de mudanças na música através do improviso, também eram comuns.

O trabalho empreendido pelo coletivo engajado na construção de In Dahomey toca a política pois é produto da desidentificação em curso, mobilizada pela verificação do dano e pela ressignificação da experiência de sujeitos políticos, situados em torno de um projeto comum. Esta desidentificação impulsiona trabalho sobre si, mas também performances coletivas, dissensos que se lançam sobre o ordenamento sônico e sobre os ouvidos do espectador (RANCIÈRE, 2014c). A experiência estética que ganha forma resulta na constituição de espaços e tempos de relação entre um si e um nós, agenciados no percurso de sua montagem.

Referindo-se à política aristotélica, Rancière (2014b) recorre à noção clássica de *prósodos* para esclarecer o enredo desta necessária invenção. Em Aristóteles (1997), o termo remete ao tempo livre para ocupar a cena política da *polis*, que, via de regra, é propriedade apenas de alguns. Rancière (2014b) nos recorda: “é o fato de apresentar-se para falar na assembleia, [...] mas *prósodos* designa também o excedente que permite a alguém apresentar-se, se pôr a caminho, o extra que permite estar na assembleia”. Em nossa cena, a construção deste extra solicitou tanto a configuração de uma experiência coletiva prenhe de uma temporalidade que permita pensar e criar, quanto a construção de atos de

¹⁴⁹ “*With the brass instruments we put in mutes and make a whirling motion with the tongue, at the same time blowing full pressure. With Wind instruments we pinch the mouthpiece and blow hard. This produces the peculiar sound which you all know. To us it is not discordant, as we play the music as it is written, only that we accent strongly in this manner the notes which originally would be without accent. It is natural for us to do this; it is, indeed, a racial musical characteristic. I have to call a daily rehearsal of my band to prevent the musicians from adding to their music more than I wish them.*”

¹⁵⁰ “*The orchestra knew whether their harmonic renderings were acceptable or not by gauging Mr. Cook’s facial expressions.*”

resistência à lógica policial de segregação (p. 29). O trabalho de criação musical assim se combina a trabalho outro, implicado em forjar o tempo da criação como propriedade também comum a seus corpos, como tempo do pensamento dissociado da tarefa imediata do proletário ou do escravo (*prósodos*). A música, embrenhada a política, serve a constituir lugar para a atividade criadora como nova propriedade (até então imprópria ao escravo), para inventar formas de inteligência que possam contribuir a ocupar os espaços de modo dissensual, para demonstrar uma capacidade a se reconhecer sem que se possa em ato nomear, impossível de se copiar.

Will Marion Cook é, sem dúvida, um dos responsáveis por abrir caminho a um pensamento inédito sobre a produção dos músicos negros neste contexto. Sua experiência, perpassada pelo trabalho de composição, regência e performance musical, permite situar o negro em uma condição autoral e ressignifica o olhar sobre este sujeito. É a construção estética de sua obra e seus efeitos de subjetivação política que situam Cook, aqui, como um de nossos personagens compreendidos como sujeitos políticos. A obra de Will Marion Cook mantém atualmente o lugar de inspiração para uma série de outros músicos, que levaram o *jazz* a experimentações improváveis, inéditas e peculiares. O ideário de uma música intensa, que se distancia da cópia e avança em direção à incorporação dos elementos da música clássica ao *jazz* e da “estética negra” à música clássica de um modo peculiar, aperfeiçoando as invenções do músico negro norte americano, é uma de suas grandes contribuições Cook no sentido de elevar o negro politicamente à posição de autor.

Um dos determinantes à conquista de audibilidade e da promoção de dissensos sobre as identidades associadas à posição de compositor, é a transformação operada por “*In Dahomey*” no arranjo hierárquico que sustentava divisões entre boa e má música. A política da estética toca a produção de uma vida quando sua finalidade não é mais governada pelo princípio da subordinação. Os usos da arte, então, podem tornar-se o ponto de abertura para outros modos de vida.

Abre a possibilidade de uma conjunção entre a ausência do belo como finalidade e o compromisso da arte com a produção de uma vida coletiva onde a utilidade não é mais governada pelo princípio da subordinação dos meios a um fim externo, onde a utilidade se torna uso e quando o uso se torna o

florescimento de uma forma de vida¹⁵¹
(RANCIÈRE, 2017, p. 600).

A vida pode entregar-se à heterogênese através do desvio de uma natureza que não pode ser apreendida objeto do conhecimento já consensual, e de uma forma de arte que não é percebida como a realização de uma capacidade já contada.

A composição, desta forma, ganha lugar central na relação música-política, assim como o ruído. A atividade de compor ultrapassa o trabalho técnico de aplicação das convenções e se direcionando ao plano do impensado, no qual habita uma superfície lisa, ainda imaterial, mas a disposição, potencialmente política e virtualmente infinita. O compositor “muito mais do que reproduzir, copiar ou apenas representar um mundo como dado – se presta a liberar o vivido de sua reiteração e tornar visíveis forças antes inimagináveis” (CAVAGNOLI; MAHEIRIE, 2015, p. 308).

¹⁵¹ *“Opens the possibility of a conjunction between the absence of the end of the beautiful and the commitment of art to the production of a collective life where utility is no more governed by the principle of subordination of the means to an external end, where utility becomes use and when use becomes the blossoming of a form of life.”*

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso proposto ao desenvolvimento da argumentação que compõe a tese buscou contribuir ao avanço do entendimento das relações entre música e política. Partindo de discussões dirigidas ao plano teórico, adentrei às conexões entre estética e política propostas por Rancière, investindo posteriormente na aproximação desta perspectiva ao saber da etnomusicologia. A noção de partilha do sensível (RANCIÈRE, 1999) e seus desdobramentos à leitura do político como constituído no jogo entre política e polícia, se mostraram potentes categorias de análise da dimensão estética da política no encontro com a música. A disputa pela consolidação de consensos sobre o *sensorium* comum reverbera ao ordenamento sônico, o que dispõe a cisão música/não música em estreita associação à hierarquia extramusical. Tornar mais precisa esta conexão, do musical com o extramusical, sempre pareceu-me uma emergência, pois “extramusical” é noção extremamente ampla, da qual escapam idiossincrasias determinantes as transformações do sentido da música e de sua função política em uma comunidade sensível.

No desenvolvimento da pesquisa, se fizeram plausíveis aproximações entre o arranjo sensível e simbólico que constitui a distribuição dos títulos para governar na *arkhé* e a divisão que cinde a música entre som e ruído, entre manifestação de sujeitos capazes ou incapazes, entre nós e outros. Esta cisão é exposta com concisão por Bastos (2014) e aqui estendeu-se ao plano axiológico da partilha dos sensível.

O desejo de desenvolver um caminho interdisciplinar que abraçasse as valiosas contribuições da etnomusicologia moveu a pesquisa do início ao fim, gerando desafios que por vezes pareciam intransponíveis. O estudo da música, quando pretende ultrapassar a análise de sua face estritamente estrutural e sonora, impõe como necessidade o transito por perspectivas diversas, cada uma delas com suas próprias idiossincrasias e problemáticas. Esta é dificuldade experimentada pela etnomusicologia desde o momento em que decide-se por estudar “a música como cultura” (MERRIAN, 1977). Deixam claro Merrian e Blacking: a música é universal, pois manifesta-se em todo e qualquer contexto e momento histórico como atividade criadora humana, mas é ao mesmo tempo singular, diferindo em seus sentidos e formas de apreensão em cada arranjo social do qual faz parte.

Tal singularidade é que situa a música em posição ambivalente em relação à política. Como já proposto por Rancière, assim como qualquer outro suporte da arte, a música presta-se tanto a reiterar a lógica policial

que imobiliza transformações na partilha do sensível, quanto ao lugar de ferramenta conectada a dispositivos democráticos de subjetivação política, promotores da emancipação. Esta função dupla é efeito da convivência entre regimes de identificação da arte distintos na partilha do sensível. Lógicas prescritivas próprias à eficácia ética e pedagógica delinham o universo de expressão da arte. Contudo, a inclusão na partilha de composições dadas ao efeito suspensivo e transformador da eficácia estética podem romper os determinantes estéticos e simbólicos consensuais. Não há linearidade nem transições precisas que definam o arranjo das possíveis formas de inteligibilidade da arte em uma comunidade humana, o que torna a arte campo de experimentação prolifera à gênese de ficções outras, heterogêneas e transformadoras, emancipatórias.

Em função desta condição dúbia é que investi, primeiramente, em expor as problemática e os mecanismos policiais que capturam a potência política da música e situam o ordenamento sônico a serviço do ordenamento da lógica policial. As cenas protagonizadas por Dvořák e por Cook, antes da composição de “*In Dahomey*”, revelam estratégias sutis, quase imperceptíveis, que resultam em uma simbolização empenhada em garantir a ausência de espaços vazios ou excessos.

O que chamei por dissociação policial expressa a atividade de captura do material sonoro. A objetivação da música, mediante tal captura, tem seu efeito político refreado pela cisão das relações entre material e sujeito criador. O trabalho de Banfield (2003; 2004) permitiu demonstrar como o conteúdo da “estética negra” é primeiramente tratado por recurso disponível a um compositor que é recorte de um sujeito específico, representante do *bios* político. Neste recorte, o negro compositor era impensável, pois o sujeito negro mantinha-se relegado a condição ruidosa de *zoé*. Desse modo, a invisibilidade a que encontrava-se fadado perseverava, mesmo que sua música demonstrasse capacidades não contadas. Esta constatação tornou a problemática das relações entre música e política mais complexas, permitindo perceber que o trabalho de composição da música tocaria a política apenas se um movimento de desidentificação emergisse concomitante ao sonoro. Dar a ver um sujeito outro, expressar na música o excesso que gera desentendimentos sobre as posições precisas que dispõe a partilha policial, torna-se portanto uma necessidade na busca por uma eficácia estética e política.

O trabalho de Will Marion Cook em “*In Dahomey*” ofereceu a cena necessária a análise das formas como o sonoro pode ser embrenhado à constituição de sujeitos políticos. Sua trajetória demonstrou um processo de constituição de um sujeito político que depende de uma elaboração

constante, perpassada por acontecimentos múltiplos e por encontros com um coletivo implicado no movimento de desidentificação. As expressões dissensuais que sua música produziu emergiram como dobra música-vida, num trabalho de elaboração concomitante de sujeitos políticos e material sonoro. Um dos aspectos mais interessantes deste movimento é a posição “entre lugares” (RANCIÈRE, 2014b; 2014c) que toma forma em sua obra. Em *In Dahomey*, a manutenção paradoxal da figura do menestrel e da “*coon song*” é que oferecem ferramentas à desidentificação, a performance de uma demonstração do dano e das capacidades não contadas. O efeito estético resultante é produto da suspensão das relações consensuais entre razão e sensação, que impulsiona “livre jogo” (Schiller, 1990) e dispara acontecimentos nos quais o litúrgico sobre os lugares da partilha se faz possível.

A partir da análise destas cenas, em diálogo com Rancière (1999; 2012a), é possível definir a arte política como aquela capaz de tornar presente o produto de uma dupla invenção: invenção de uma instância de enunciação, que ao oferecer encontros pautados pela experiência estética do livre jogo (eficácia estética) suspende a eficácia pedagógica e seu efeito reiterador das hierarquias; concomitante invenção de espaços e tempos, que suspendam a divisão policial entre corpos que agem com seus braços e corpos que contemplam e pensam. O segundo movimento é, paradoxalmente, disjunção e conjunção: disjunção do nexos que funde o corpo à submissão, e conjunção deste mesmo corpo (agora dissociado da experiência limitada por lugar compulsório no ordenamento) à capacidade de livremente olhar, pensar e compor ao se apropriar do mundo de formas outras.

A invenção mais inovadora do regime estético das artes é, portanto, a dissiminação, no livre jogo, da própria capacidade de inventar, proposta nele como potência de qualquer um. “O olhar que se separa dos braços e fende o espaço da atividade submissa destes para nela inserir o espaço de uma inatividade livre define bem um dissenso. Esse choque marca uma subversão da economia policial das competências” (RANCIÈRE, 2012a, p. 61). A dupla invenção descrita, deveras complexa, situa como indissociáveis na política da estética a configuração objetiva da obra de arte e a configuração de instâncias de subjetivação que ofereçam vetores à experiência estética de criador e espectador. Sua eficácia depende, portanto, da simultânea emergência de arte e sujeitos políticos, implicados ambos em uma desidentificação que mobilize outra dinâmica sensível a fazer fundo ao sonoro.

A afirmação da raridade da política, lançada por Rancière (2009e), parece amparada no reconhecimento da complexidade própria a

movimentos que culminem na gênese de processos de subjetivação política. Para que exista uma política da estética é preciso que se invista na mobilização de um conflito ontológico. A gênese de uma experiência estética exige perceber que transformações no plano político apenas são possíveis quando a negociação do universo simbólico e sensível que o oferecem forma ultrapassa a arena das relações de poder e o limite dos embates já esperados na partilha policial. Há todo um processo de constituição de corpos outros e subjetividades, relações e formas de visibilidade que exigem, mais do que a afirmação de um poder até então difuso e imobilizado, a criação de expressões à uma realidade na qual a *arkhé* anterior não sirva mais como suporte a nomeação e a identificação das partes que a compõe. Interessa, portanto, à repartilha do sensível, a constituição mesma de um poder outro contingente.

A experiência do coletivo envolvido no trabalho de Will Marion Cook serve a edificar formas particulares de gestão da esfera coletiva, ao trabalho sobre si e sobre a identidade dos que se encontram a margem. Serve ainda como trilha sonora mobilizadora de resistências diversas à nomeação compulsória, colada a seus corpos como uma couraça tecida por vigorosos nós entre evidências sensíveis e sentidos, fabricados por *logos/episteme* distante, mas hegemônica. Em síntese, é batalha disposta a romper a consensual “[...] equivalência de dois termos: *demos* e *doxa*” (RANCIÈRE, 1996a, p. 25).

Sobre as potências da emergência de uma experiência estética particular a grupos fadados ao dano na partilha, fica evidente a possibilidade de que a música impulse a configuração de lugares novos, em conflito com a natureza da *arkhé*. Estas “pessoas comuns” do *jazz* constituem o gérmen de seu próprio excedente em relação a totalização da partilha policial. Suas práticas criativas os distanciam da condição de sujeitos sem qualidades, ao mesmo passo em que não os situam como possuindo os méritos da riqueza herdada por nascimento (oligarquia) ou da *episteme* (aristocracia). Para garantir tal movimento, o afastamento da condição daquele que copia, associada por Rancière (2017) ao lugar do escravo, se mostrou fundamental.

A perspectiva de Rancière (1996a) permite perceber, em movimentos como este, o paradoxo político fundador dos dispositivos democráticos: “ele contradiz a lógica normal do agir segundo a qual um agente dotado de uma capacidade específica produz um efeito sobre uma matéria ou um objeto que possui uma aptidão específica para receber este efeito e não para qualquer outra coisa” (RANCIÈRE, 2014b, p. 139). O principal motor do paradoxo político da arte foi, sem dúvida, a atividade criadora desdobrada pela composição musical. A composição, para Attali

(1985), tem a capacidade de negar a divisão entre aqueles que trabalham manualmente e aqueles que pensam, pois é produto de ação daquele “que cria seu próprio código ao mesmo tempo em que trabalha”¹⁵² (ATTALI, 1985, p. 135).

O que aí se produz tem potência política, pois não pode mais ser associado nem ao escravo apenas capaz da *mimesis poetica*, enquanto cópia, nem a “continuidade” irrefletida que, segundo Massin e Massin (1997), seria típica da música dos “outros”, “folclórica”. Também escapam tais práticas criativas ao curso esperado da “história” (MASSIN; MASSIN, 1997), deliberadamente remetida a *práxis* reflexiva que supõe-se apenas advinda do músico erudito convencional. É este “nem” a um lugar “nem” a outro que desvincula identidade, capacidade e forma de agir, força constituinte da emergência de um sujeito político, junto a quem a experiência da desidentificação com os nomes próprios se conecta com a experiência de um devir ainda inominável, mas prenhe em liberdade para compor existências singulares. Há uma propriedade suplementar, que tenciona a partilha em direção a uma inevitável recontagem. Se na polícia não existem lugares vazios (RANCIÈRE, 1996b), a política é a multiplicação de existências heterogêneas, fugidias à identificação fácil, excedentes.

Por isso é o ordenamento sônico também espaço e tempo próprio ao trabalho de construção de um nós outro. A emancipação pressupõe ruptura da conformidade entre uma ocupação e um equipamento intelectual (RANCIÈRE, 2012d), o que de fato se evidencia na empreitada destes compositores. Há ainda um duplo movimento emaranhado a subjetivação política, que exige a constituição de relações litigiosas entre o “nós” em constituição como expressão de um sujeito político e “o outro”, para que sustentem-se desentendimentos e possíveis reordenamentos da partilha do sensível.

Entendo que o trabalho estético em torno da condição de autor, a partir de uma produção inédita excedente, é peça chave ao desentendimento em torno das identidades neste contexto. Abre-se uma relação com a música que difere caso a caso na intensidade de suas afecções. A “estética negra” da música acaba por constituir sua própria comunidade, configurando um universo sensível particular em litígio com um universo sensível consensual. A diferenciação entre a ideia de obra de arte ortodoxa e de uma arte que é constantemente criada e não reproduzida, no *jazz*, abre espaço para a convivência de duas lógicas heterogêneas no fazer da música. São estes litígios que situam a música

¹⁵² “[...] *that creates its own code at the same time as the work.*”

em conexão à política, a fazendo ferramenta (REILY, 2016) de composição concomitante do sonoro e do arranjo da partilha do sensível.

9 REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Diccionario de filosofía**. 1974.

AGAMBEN, G.; BURIGO, H. **Homo sacer, o poder soberano e a vida nua**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ALBINO, C.; LIMA, S. R. A. C. **O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro**. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, p. 71-81 2011.

ARAÚJO JR, S.M. **Acoustic labor in the timing of everyday life: a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992

ARISTÓTELES. **Política**. Trad, de Mário da Gama Kury. Brasília: UNB, 1997.

ATTALI, J. **Interview with Jacques Attali**. Social Text, n. 7, p. 3-18, 1983.

_____. **Noise: the political economy of music**. Manchester: Manchester University Press, 1985.

BAADE, C. Cook, Will Marion. In: HITCHCOCK, H.W.; SADIE, S (Ed.). **The new Grove dictionary of American music**. Macmillan, 1986.

BANFIELD, W. **Black artistic invisibility: a black composer talking 'bout taking care of the souls of black folk while losing much ground fast**. Journal of Black Studies, v. 35, n. 2, p. 195-209, 2004.

_____. **Musical Landscapes in Color: Conversations with black American composers**. Oxford, Maryland: The Scarecrow Press, 2003.

BENEVIDES de BARROS, R. **Grupo: a afirmação de um simulacro**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

BERLIN, E, A. **Ragtime: a musical and cultural history**. Univ of California Press, 1984.

BLACKING, J. **How musical is man?** University of Washington Press, 1974.

BROWN, S. **Negro Folk Expression**. Phylon, October, 1953.

CAMBRIA, V. **Cenas musicais**: reflexões a partir da etnomusicologia. 2017.

CARTER, M. G. **The life and music of Will Marion Cook**. Tese de Doutorado. University of Illinois at Urbana-Champaign. 1988.

_____. **The'New Negro'Legacy of Will Marion Cook**. Afro-Americans in New York Life and History, v. 23, n. 1, p. 25, 1999.

_____. **Removing the “Minstrel Mask” in the Musicals of Will Marion Cook**. The Musical Quarterly, v. 84, n. 2, p. 206-220, 2000.

_____. **Swing along**: the musical life of Will Marion Cook. Oxford University Press, 2008.

_____. **Will Marion Cook, Grove Dictionary of American Music**. 2nd ed., p. 394. New York: Oxford University Press, (2013).

CAVAGNOLI, M. Jazz e improvisação musical: relações estéticas e processos de criação. PPGP UFSC. Dissertação de Mestrado. 2012.

CAVAGNOLI, M. MAHEIRIE, K. Heterogênese e regime estético das artes: a composição do sensível e a política da estética na criação musical. In. VOJNIAK, F. **História e Linguagens**: memória e política/Fernando Vojniak (org.). Jundiaí, Paco Editorial: 2015.

CIAMPA, A. **A estória do Severino e a história da Severina**. Editora Brasiliense, 1987.

COOK, W.M; DUMBAR, P. L. The scripts of In Dahomey. In: RIIS, T. **The Music and Scripts of” In Dahomey”** (Vol. 5). AR Editions, Inc, 1996.

CORIGLIANO, J. **Classical music at the crossroads**: all things considered. National Public Radio, Aug, 2003.

DAHLHAUS, C. **Nineteenth-century music**. Univ of California Press, 1989.

DELEUZE, G. **Nietzsche e a Filosofia**. Rio de Janeiro. Ed. Rio. 1976

_____. **Devenir música**. Nombres: Revista de Filosofía, 1984.

_____. **Empirismo e Subatividade**: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

_____. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, 1974.

_____. **Péricles e Verdi**: a filosofia de François Châtelet. 1989.

_____. **Rendre audibles les forces non-audibles par elles mêmes**; Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps. Deux régimes de fous. Paris: Minuit, 2003.

DELEUZE, G. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Campinas, Ed. Papyrus, 1998.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, (Col. TRANS). Vol. 1, 2007a..

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, (Col. TRANS). Vol. 2, 2007b.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, (Col. TRANS). Vol. 3, 2007c.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, (Col. TRANS). Vol. 4, 2007d.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, (Col. TRANS). Vol. 5, 2007e.

_____. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34. 2011.

_____. O que é a Filosofia? Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro (RJ): Editora 34, 2007f.

DENORA, T. **Music in everyday life**. Cambridge University Press, 2000.

DERANTY, J.P. Regimes of the art. In: Deranty, J.P. (Org). **Jacques Rancière: key concepts**. Routledge, 2014.

DEVEAUX, S. **Constructing the jazz tradition: Jazz historiography**. In: Black American Literature Forum. St. Louis University, p. 525-560, 1991.

DOMOSH, M. A **'civilized' commerce: gender, 'race', and empire at the 1893 Chicago Exposition**. Cultural geographies, v. 9, n. 2, p. 181-201, 2002.

DONIN, N; FENEYROU, L. **Introdução: Analisar a criação musical**. OPUS, v. 21, n. 2, p. 9-16, 2015.

DOUGLASS, F. WELLS I. B. RYDELL, R.W. (Ed.). **The reason why the colored American is not in the World's Columbian Exposition: the Afro-American's contribution to Columbian literature**. University of Illinois Press, 1893.

DOUGLASS, F. **Frederick Douglass: Selected speeches and writings**. Chicago Review Press, 2000.

DROTT, E. **Rereading Jacques Attali's Bruits**. Critical Inquiry, v. 41, n. 4, p. 721-756, 2015.

DU BOIS, W. E. B. **The souls of black folk**. Oxford University Press, 2008.

DVORAK, A. **American Music**. Dr. Antonin Dvorak Expresses Some Radical Opinions. New York Herald, NY – USA, p. 7, May, 28, 1893.

DVORAK, A. **Music in America**. Harper's New Monthly Magazine, v. 90, p. 428-434, 1895.

ELLINGTON, M; DANCE, S. **Duke Ellington in person: an intimate memoir**. Houghton Mifflin Co., 1978.

ELLISON, R. **Invisible man**. Penguin UK, 2016.

ESPINOSA, B. **Ética** (T. Tadeu, trad.). Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2008.

FARIA, E. **Dicionário Latino-Português**. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA — DEPARTAMENTO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. Brasília, 3ª edição, 1962.

FARNSWORTH, R. **The social psychology of music**. New York: Dryden Press, 1958.

FERRAZ, S. **Composição musical como campo de diálogo**: para além das disciplinas. Revista da FUNDARTE, n. 29, p. P. 150-159, 2015.

FERRAZ, S. **Semiótica Pierciana e música**: mais uma aproximação. Opus. Rio de Janeiro. Vol. 04, n. 4, agosto, 1997.

FIGUEIREDO, L.C.M; SANTI, P.L.R. **Psicologia, uma nova introdução**: uma visão histórica da psicologia como ciência. In: Psicologia, uma nova introdução: uma visão histórica da psicologia como ciência. Educ, 2009.

FRITH, S. **Music and identity**. Questions of cultural identity, v. 1, p. 108-128, 1996.

FRITH, S. Towards an aesthetic of popular music. In R. Leppert & S. McClary (Eds.), **Music and society**: The politics of composition, performance and reception (pp. 133-150). Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1987.

GRIFFITHS, P. **A música moderna**: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Zahar, 1987.

GROFF, A.R; MAHEIRIE, K; ZANELLA, A.V. **Constituição do (a) pesquisador (a) em ciências humanas**. Arquivos Brasileiros de Psicologia, v. 62, n. 1, p. 97-103, 2010.

GUATTARI, F. **Caosmose**. Editora 34, 1992.

GUATTARI, F; ROLNIK, S. **Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005.

GUÉRON, R. **Arte e Política**: estudos de Jacques Rancière. *Aisthesis*, v. 6, n. 9, 2012.

HOBBSAWN, E.J. **História Social do Jazz**. Ed. Paz e Terra, 1989.

HODIER, A. As formas da música. Lisboa: Edições 70, 2002,
Huyssen, A. Mapeando o pós-moderno. In: BUARQUE DE HOLANDA, H.(org). **Pós-modernismo e política** 2. pp - 15-80, 1991.

JOHNSON, J. **Out of Time**: Music and the Making of Modernity. Oxford University Press, 2015.

KERMAN, J. **Musicologia**. Martins Fontes, 1987.

KERR, D. **A música no século XX**. Caderno de Formação. Bloco 2– Didática dos conteúdos, Universidade Federal Fluminense, v. 5, p. 56-64, 2011.

LE GOFF, J. **Antigo e Moderno**. Lisboa: Imprensa Nacional. Vol.1, 1984.

LEMONS, J. S. **Black stereotypes as reflected in popular culture, 1880-1920**. *American Quarterly*, v. 29, n. 1, p. 102-116, 1977.

LIMA, T. C; MIOTO, R. C. **Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico**: a pesquisa bibliográfica. *Revista Katálysis*, v. 10, 2007.

LINS, D. **Por uma leitura rizomática**. *História Revista*, v. 15, n. 1, 2007.

MACHADO DE ASSIS, J. M. O Espelho. Esboço de uma teoria da alma humana. In: _____ **Contos**. Porto Alegre: LP& M, 1998.

MAHEIRIE, K. **Constituição do sujeito, subjetividade e identidade**. *Interações*, v. 7, n. 13, 2002.

MAHEIRIE, K; ARAGON, L. A; BRUNIERE, M. F. **A produção de uma máquina de guerra na criação estética do RAP**. *Quaderns de Psicologia*, Vol. 19, No 1, 35-47. 2017.

MANCEBO, D. **Modernidade e produção de subjetividades: breve percurso histórico.** *Psicol. cienc. prof.*, Brasília, v. 22, n. 1, p. 100-111, Mar. 2002.

MARGO, R. A. **The Impact of Separate-but-Equal.** In: **Race and Schooling in the South, 1880-1950: An Economic History.** University of Chicago Press, p. 68-86, 1990.

MASSIN, B; MASSIN, J. **História da música ocidental.** São Paulo: Nova Fronteira. 1987.

BASTOS, R. J. M.; LAGROU, E. **Arte, Cosmologia e Filosofia nas Terras Baixas da América do Sul.** Projeto Integrado de Pesquisa, UFSC, 1995.

_____. **Esboço de uma teoria da música:** para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *ACENO-Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, v. 1, n. 1, p. 49-101, 2014.

MERRIAN, A. P.; MERRIAM, V. **The anthropology of music.** Northwestern University Press, 1964.

MERRIAN, A. P. **Definitions of Comparative “musicology” and “ethnomusicology”:** A Historical-Theoretical Perspective. *Ethnomusicology* 21 (2): 189-204, 1977

MOLINO, J. **Musical fact and the semiology of music.** *Music Analysis* 9(2), 113–156. Blackwell Publishing. Tradução de J. A. Underwood, 1990.

MONSON, I. **Saying something:** Jazz improvisation and interaction. University of Chicago Press, 2009.

MORENO, J; STEINGO, G. **Rancière's Equal Music.** *Contemporary Music Review*, v. 31, n. 5-6, p. 487-505, 2012.

OGREN, K. J. **The jazz revolution:** Twenties America and the meaning of jazz. Oxford University Press, 1992.

ONETO, P. D. **A que e como resistimos: Deleuze e as artes.** In: LINS, D. **Nietzsche/Deleuze: arte resistência.** Rio de Janeiro: Forense Universitária. pp. 126140, 2007.

PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PASSOS, E; KASTRUP, V; TEDESCO, S. **Pistas do método da cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, v. 2, 2014.

PELBART, P.P. **Da clausura do fora ao fora da clausura**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PERES, M. **Dvorak to Duke Ellington**: a conductor explores america's music and its african american roots. Oxford University Press on Demand, 2004.

PIEIDADE, A.C. **Etnomusicologia e estudos musicais**: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz. Revista Nupeart, v. 4, n. 4, p. 59-88, 2012.

PLATÃO, A **República**: introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, v. 19937, 1987.

POTTS, A. The Romantic work of art. 2009. In: APTER, Emily; RANCIÈRE, Jacques. **Communities of sense**: rethinking aesthetics and politics. Duke University Press, 2009.

Prado Filho, K. (1998). **Trajetórias para a leitura de uma história da subjetividade no pensamento de Michel Foucault**. Tese de Doutorado. Programa de pós-graduação em sociologia. Universidade de São Paulo.

RANCIÈRE, J. **A comunidade estética**. Revista Poiesis. 17. 2011a.

_____. **A few remarks on the method of Jacques Rancière**. Parallax, v. 15, n. 3, p. 114-123, 2009e.

_____. **A noite dos proletários**: arquivos do sonho operário. A. Sao Paulo. Companhia das Letras, 439 p, 1988.

_____. **A partilha do sensível**: Estética e política. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34. 2ª edição, 1999.

_____. **A revolução estética e seus resultados.** Projeto Revoluções. 2014d.

_____. **Art, life, finality:** the metamorphoses of beauty. *Critical Inquiry*, v. 43, n. 3, p. 597-616, 2017.

_____. Contemporary art and the politics of aesthetics. In: HINDERLITER, B (org). **Comunnities os Sense.** Duke University Press, Durkan e London, 2009-a.

_____. **De uma imagem a outra:** Deleuze e as eras do cinema. Intermídias, 2001.

_____. **Deleuze e a Literatura.** Texto apresentado nos “Encontros Internacionais Gilles Deleuze”, no Colégio Internacional de Estudos Filosóficos Transdisciplinares, na UERJ. Revista Matraca, N 12, 1996c.

_____. **El filósofo e sus pobres.** Editora de la Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires, 224p, 2013

_____. **El Malestar em la estética.** Buenos Aires: Clave Intelectual, 2012c.

_____. **El método de la igualdad.** Buenos Aires: Nueva Visión, 2014c.

_____. **La palabra muda:** ensayo sobre las contradicciones de la literatura. Eterna Cadencia Editora, 2009d.

_____. **Metamorphoses of the muses:** in Sonic process (pp. 17–29). Barcelona: Actar, 2002.

_____. **Momentos Políticos.** Buenos Aires: Clave Intelectual, 2011b.

_____. **Nas margens do político.** Lisboa: IMAGO, 2014b

_____. **O Desentendimento:** política e filosofia. São Paulo (SP): Ed. 34, 138 p. 1996a.

_____. **O Destino das Imagens.** Trad. Mônica Costa Neto. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012b.

_____. O dissenso. In: NOVAES, Adauto. **Crise da Razão**. Companhia das Letras, Rio de Janeiro, 1996b.

_____. **O efeito de realidade e a política da ficção**. Novos estudos. CEBRAP, São Paulo, n. 86, Mar. 2010-b.

_____. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo, 2012a.

_____. **O inconsciente estético**. São Paulo, ed. 34, 2009-c.

_____. **O ódio a democracia**. São Paulo. Bomtempo Editorial, 2014a.

_____. **O que significa estética**. Trad. de RP Cabral, 2011c.

_____. **Política da Arte**. In: Urdimento, Florianópolis, v. 1, n. 15. p. 45-60, out. 2010a.

_____. **Política, identificación y subjetivación**: Aux bords du politique de Jacques Rancière Paris. La Fabrique. Tradução de Carissa Sims y Daniel Duque, 1998.

_____. **Políticas Estéticas**. In: Revista Fotocopiteca, No 13. Colômbia, 2009-b.

_____. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona, Museo d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

RANDEL, D.M. (Ed.). **The Harvard dictionary of music**. Harvard University Press, 2003.

REILY, S. “**Não há música sem dimensão política**”: conversa com Suzel Reily sobre música, etnomusicologia e os estudos acerca da cultura popular brasileira.” PROA Revista de Antropologia e Arte 1.4. 2016.

ROLNIK, S. **Toxicômanos de identidade**: subjetividade em tempo de globalização. Cultura e subjetividade, saberes nômades. Campinas: Papirus, p. 19-24, 1997.

RONDÓN, M. C. R. **Música, medios y sociedad**. Actual Investigación, n. 73, 2016.

ROSS, A. **O resto é ruído: escutando o século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RUBY, C. **Rancière y lo político**. Buenos Aires; Prometeo Libros, 2011.

RUDWICK, E. M.; MEIER, A. **Black man in the “white city”**: negroes and the Columbian Exposition, 1893. *Phylon* (1960-), v. 26, n. 4, p. 354-361, 1965.

SABINO, M. **Dicionário da moda**. Elsevier, 2007.

SAWAIA, B. B. **O sofrimento ético-político como categoria de análise da dialética exclusão/inclusão**. As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social, v. 2, p. 97-118, 1999.

_____. **O ofício da psicologia social à luz da ideia reguladora de sujeito**: da eficácia da ação à estética da existência. Psicologia e práticas sociais. Porto Alegre: ABRAPSOSUL, 1997.

SCHIFF, D. **Gershwin**: Rhapsody in blue. Cambridge University Press, 1997.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da composição musical**. Edusp, 1990.

SCHORSKE, C. E. **Viena fin-de-siècle**: política e cultura. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SOCHA, E. **Bergsonismo Musical**: o tempo em Bergson e a noção de forma aberta em Debussy. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2009.

SOUSA, M.N.V. **A evolução da notação musical do Ocidente na história do livro até à invenção da imprensa**. Tese de Doutorado. Universidade da Beira Interior. Covilhã: 2012.

SOUTHERN, E. **America's black composers of classical music:** “because we are black, we are making black music.”. *Music educators journal*, v. 62, n. 3, p. 46-59, 1975.

_____. **Needs for research in black-american music.** In: *College Music Symposium*. The College Music Society, 1973. p. 43-52.

SPINELLI, M. **Filósofos pré-socráticos:** primeiros mestres da filosofia e da ciência grega. 2ª ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

STRAW, W. **Systems of articulation, logics of change:** communities and scenes in popular music. *Cultural studies*, v. 5, n. 3, p. 368-388, 1991.

STUCKEY, S. **Through the prism of folklore:** the black ethos in slavery. *The Massachusetts Review*, v. 9, n. 3, p. 417-437, 1968.

TIRRO, F. **Constructive elements in jazz improvisation.** *Journal of the American Musicological Society*, v. 27, n. 2, p. 285-305, 1974.

VEIGAS, A. **Análise estrutural de Ragtime para onze instrumentos:** Igor Stravinsky (1882–1971). *Música em perspectiva*, v. 4, n. 1, 2011.

WEBER, M. Comunidade e sociedade como estruturas de socialização. In: FERNANDES, F. (Org.). **Comunidade e sociedade:** leituras sobre problemas conceituais, metodológicos e de aplicação. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, p. 140-143. 1973.

WILSON, O. **Composition from the Perspective of the African-American Tradition.** *Black Music Research Journal*, p. 43-51, 1996.

WOLFE, K; MERRY, M. **Anton Dvorak:** creating a truly American Music. *EIR Volume 20, Number 32, August 20, 1993*

WOLFF, M.S. **A produção do saber (etno) musicológico e a questão da significação musical diante de suas determinações.** In: *El oído pensante*, vol. 2, nº1, 2014.

ZANELLA, A.V. **Sobre ‘como inventar um método?’ e algumas de suas armadilhas.** *Revista Polis e Psique*, v. 4, n. 2, p. 173-187.

ZANELLA, A.V; SAIS, A.P. **Reflexões sobre o pesquisar em psicologia como processo de criação ético, estético e político.** *Análise Psicológica*, v. 26, n. 4, p. 679-687, 2008.

ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Deleuze.** Rio de Janeiro, 2004.