

Atena
Editora
Ano 2019

**Música,
Filosofia
e Educação 3**

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

Solange Aparecida de Souza Monteiro

(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação 3

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © da Atena Editora
Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação e Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os autores

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
---	--

M987	Música, filosofia e educação 3 [recurso eletrônico] / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Música, Filosofia e Educação; v. 3)
------	--

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7247-106-0
DOI 10.22533/at.ed.060190402

1. Música – Filosofia e estética. 2. Música – Instrução e estudo.
I. Monteiro, Solange Aparecida de Souza. II. Série.

CDD 780.77

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

“Música”, como obra musical, possui também multidimensionalidade, pois é constituída pelo dinâmico inter-relacionamento entre a tradição composicional e a tradição interpretativa. Inclui-se, nessa dinâmica, a audiência e a crítica musical. A obra de arte musical não é apenas o seu registro gráfico (a partitura, por exemplo). A obra de arte musical tem: a dimensão da composição, um design sonoro particular, projetado pelo compositor; a dimensão execução-interpretação, representada pela tradição interpretativa; a dimensão prático-específica, compartilhada pela tradição da prática musical é a execução de padrões musicais organizados por uma ação artística, um design sonoro, que revela costumes e tradições de uma prática, e seus respectivos comprometimentos ideológicos. Dessa forma, MÚSICA (a prática humana), Música (as manifestações contextuais de MÚSICA) e música (as obras de arte) são dimensões de uma mesma atividade, do que se depreende que o fazer musical este fazer não é simplesmente um ato mecânico, mas um pensar em ação, a centralidade da educação do sentimento e da sensibilidade estética valorizava demais o conhecimento verbal sobre música, tendo uma atitude passiva de contemplação e de descrição da música. A Arte faz relação com o real e por isso nos afeta de forma arrebatadora, nos transportando a lugares e momentos onde podemos ser o que quisermos ser. A obra de arte é singular, pois distinta de experiência sensível a experiências sensível que se dá em cada um de nós. Eis o mistério da arte, seja ela a música, a poesia, a imagem, a arte visual, entre outras. Toda essa multiplicidade de formas de arte nos convida a nos experimentar, atravessando como uma lança em nós, provocando rupturas, desvios. Assim, ficamos em estado de “redenção reflexiva”. Nietzsche quando afirma ser a “arte trágica” uma fusão entre a ordem e o caos que não se compromete com a linearidade, mas sim com a expressão da nossa natureza, que é feita de multiplicidades. Por essa razão, a arte provoca por meio de suas formas, por analogia, uma multiplicidade de reações dos seus ouvintes e espectadores. A criança, por sua vez, expõe sua natureza liberta de julgamentos de valor. Segundo Freud (1997, p. 22): “A vida tal como a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis. A fim de suportá-la, não podemos dispensar as medidas paliativas”. Essas se referem tanto às diferentes instituições, de caráter associativo, político, educativo, econômico, religioso que o ser humano inventa como possibilidade de diminuir os sofrimentos que provêm do “próprio corpo” e “do mundo externo”, como dos “relacionamentos com os outros homens” (FREUD, 1997).

No artigo PESQUISA E PRÁTICA EM FORMAÇÃO DE PROFESSORES: UNINDO HUMANIZAÇÃO E IDENTIDADE, as autoras Mariana Barbosa Ament, Natália Búrigo Severino buscou compreender maneiras de possibilitar aos licenciandos uma formação alicerçada nos pressupostos da educação libertadora, humanizadora por meio de uma pesquisa-ação. Já a segunda pesquisa, publicada em 2015, por meio de conversas e entrevistas, buscou compreender, com licenciados em Música, quais as aprendizagens

mais significativas da participação e vivência no programa de modo a refletir sobre como essa experiência auxiliou na construção de suas identidades profissionais. No artigo **PRÁTICA E ENSINO EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLEXÕES SOBRE O ENSINO ATRELADO À EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA E SEU PROCESSO** os autores **Natália Búrigo e Rômulo Ferreira Dias** trazem um relato da vivência desta disciplina, contextualizando sua dinâmica em sala, sua inserção na extensão e apresenta como alternativa para a avaliação da participação dos alunos, o portfólio. No artigo **Práticas musicais do cotidiano na Iniciação científica: diários de pesquisa em ambientes religiosos cristãos, os autores Ana Lúcia Louro e André Reck** Relatam uma pesquisa de Iniciação Científica, a partir da perspectiva da valorização dos conhecimentos cotidianos na formação de professores de música. No artigo **PROJETO A ESCOLA VAI À ÓPERA: O “OUVIR MÚSICA” DOS ALUNOS DO EDUCANDÁRIO GONÇALVES DE ARAÚJO, as autoras Ana Claudia dos Santos da Silva Reis e Maria José Chevitarese de Souza Lima** relatam a avaliação da experiência musical vivenciada por alunos do Educandário Gonçalves de Araújo através da participação no projeto “A escola vai à ópera”.

No artigo **Quais os nossos deveres em relação às gerações futuras? What are our duties towards future generations?** O autor **Luís Manuel Cabrita Pais Homemensaio** visa responder à questão do dever sobre as gerações futuras a partir da condição de ouvinte (acousmata) sobre a indagação de Gustav Mahler “O que me dizem as crianças?” (mote do último andamento da Sinfonia n.º 4, sonante com A Canção das Crianças Mortas, A Canção da Terra e a Sinfonia n.º 9, especialmente o primeiro andamento). No artigo **Reflexões sobre a Educação na sociedade atual** a autora **Eliete Vasconcelos Gonçalves** Analisar a relação que a escola tem com o significado de educação em seu sentido atual e compreender os motivos que levaram ao modo de formação fragmentada que temos vivenciado atualmente em nosso sistema educacional. No artigo **UM ESTUDO SOBRE MOTIVAÇÃO DE CRIANÇAS EM AULAS DE INSTRUMENTOS MÚSICAIS SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA DO FLUXO**, as autoras **Célia Regina Vieira de Albuquerque Banzoli e Rosane Cardoso de Araújo**, buscam verificar a interligação da motivação nas atividades de aulas de instrumentos musicais coletivas, com crianças de 08 a 11 anos, e a Teoria do Fluxo de Csikszentmihalyi (1999). No artigo **UM MODELO DE SOFTWARE PARA A APRENDIZAGEM À DISTÂNCIA DE EXPRESSIVIDADE MUSICAL IDIOMÁTICA NO JAZZ**, os autores **Endre Solti e José Fornari** propõem a criação de um aplicativo para dispositivos móveis (app) para o ensino da expressividade musical idiomática a distância na guitarra elétrica ou violão, baseado em estratégias de aprendizagem da língua falada e escrita. No artigo **UMA INTERSECÇÃO ENTRE HERMENÊUTICA, PEDAGOGIA, E ÉCFRASE: NOTAS DE PROGRAMA**, o autor **Marcos Krieger** A expectativa de um texto que auxilie o ouvinte a entrar na experiência estética numa sala de concertos já é uma tradição com mais de duzentos anos. No artigo **VERA JANACOPULOS – A CANTORA E SUA ARTE**, a autora **Anne Meyer** visa apresentar as práticas vocais e

interpretativas utilizadas pela cantora brasileira Vera Janacopulos, reconhecida por renomados músicos da primeira metade do século XX, por seu alto grau de excelência na execução do repertório merístico deste período, de modo a subsidiar cantores em suas performances de concerto. No artigo **VILÉM FLUSSER, JAIR RODRIGUES E A MÚSICA COMO METÁFORA** VILÉM FLUSSER, JAIR RODRIGUES AND MUSIC AS METAPHOR, a autora Marta Castello Branco, busca refletir o caráter geral da obra de Flusser sobre música, onde aspectos de sua biografia, somados à associação a alguns de seus temas fundamentais como a língua ou as novas mídias, fazem com que a música ganhe um caráter de metáfora, acompanhando e esclarecendo o sentido do pensamento geral de Flusser. No artigo **O ENSINO DE SAMBA-REGGAE BASEADO NA TEORIA ESPIRAL DO DESENVOLVIMENTO MUSICAL DE SWANWICK E TILLMAN**, do autor Alexandre Siles Vargas, busca relacionar o ensino do Samba-Reggae com as dimensões da crítica musical: Material, Expressão, Forma e Valor da referida Teoria. No artigo **O ENSINO-APRENDIZAGEM DE ELEMENTOS CONSTITUINTES DA MÚSICA: A VIVÊNCIA DE HISTÓRIAS COMO RECURSO**, Lúcia Jacinta da Silva Backes, busca-se construir uma teoria vivencial da música, envolvendo uma narrativa literária, confecção de materiais e a prática/vivência dessa narrativa em forma de dramatização para aprender teoria musical. No artigo **O processo de transcrição para canto e violão da Ária (Cantilena) da Bachianas Brasileiras nº 5 de Heitor Villa-Lobos**, realizado pelo próprio compositor, o autor Thiago de Campos Kreutz aborda a transcrição para canto e violão da Ária (Cantilena) da Bachianas Brasileiras n.5 de Heitor Villa-Lobos, originalmente escrita para soprano e octeto de violoncelos. No artigo **O RITMO ALÉM DA REGRA E O CONCEITO DE TIME LINE EM GRAMANI**, os autores Bianca Thomaz Ribeiro e Luiz Henrique Fiaminghi, apresentam a rítmica de José Eduardo Gramani em uma perspectiva semântica que vai além da métrica e utiliza os ostinatos não como tempo marcado, mas como tempo moldado. No artigo **O USO DO GNU SOLFEGE COMO ELEMENTO FACILITADOR DA PERCEPÇÃO MUSICAL** - um olhar tecnológico aplicado à educação musical na escola pública brasileira o autor Luiz Espindola de Carvalho Junior, busca analisar a utilização de software livre para o ensino musical, com atenção concentrada na relação ensino-aprendizagem do solfejo na escola pública brasileira. No artigo **PERFORMANCE VOCAL: INTERPRETAÇÃO E CORPO EM INTER-RELAÇÃO** os autores Daniele Brigunte e Flávio Apro aborda a performance vocal, destacando o corpo do cantor como recurso técnico e expressivo. Ressalta, ainda, a relação entre o gesto corporal do cantor e a estrutura formal da obra executada. O artigo **PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS PARA O ENSINO DE MÚSICA E SUA APLICABILIDADE NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO BÁSICA BRASILEIRA: UM ESTUDO COM ALUNOS DA REDE PÚBLICA DE ENSINO EM CUIABÁ**, as autoras Vivianne Aparecida Lopes e Taís Helena Palhares discute questões inerentes à utilização de diferentes perspectivas metodológicas de educação musical no contexto da educação básica pública em Cuiabá – Ensino Fundamental e Ensino Médio. **PERSPECTIVAS PARA A PRÁTICA DE ENSINO INSTRUMENTAL NA**

ESCOLA BÁSICA E SUA APLICAÇÃO NA UEB GOMES DE SOUSA, SÃO LUÍS – MA, o autor Daniel Ferreira Santos relatar a implementação de um projeto de iniciação à prática de instrumentos musicais em uma escola da zona rural de São Luís – MA, como forma complementar ao ensino e aprendizagem musical dos alunos das séries finais do ensino fundamental.

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
PESQUISA E PRÁTICA EM FORMAÇÃO DE PROFESSORES: UNINDO HUMANIZAÇÃO E IDENTIDADE	
Mariana Barbosa Ament Natália Búrigo Severino	
DOI 10.22533/at.ed.0601904021	
CAPÍTULO 2	8
PRÁTICA E ENSINO EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLEXÕES SOBRE O ENSINO ATRELADO À EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA E SEU PROCESSO AVALIATIVO	
Natália Búrigo Severino Rômulo Ferreira Dias	
DOI 10.22533/at.ed.0601904022	
CAPÍTULO 3	16
PRÁTICAS MUSICAIS DO COTIDIANO NA INICIAÇÃO CIENTÍFICA: DIÁRIOS DE PESQUISA EM AMBIENTES RELIGIOSOS CRISTÃOS	
Ana Lúcia Louro André Reck	
DOI 10.22533/at.ed.0601904023	
CAPÍTULO 4	27
PROJETO A ESCOLA VAI À ÓPERA: O “OUVIR MÚSICA” DOS ALUNOS DO EDUCANDÁRIO GONÇALVES DE ARAÚJO	
Ana Claudia dos Santos da Silva Reis Maria José Chevitarese de Souza Lima	
DOI 10.22533/at.ed.0601904024	
CAPÍTULO 5	35
QUAIS OS NOSSOS DEVERES EM RELAÇÃO ÀS GERAÇÕES FUTURAS?	
Luís Manuel Cabrita Pais Homem	
DOI 10.22533/at.ed.0601904025	
CAPÍTULO 6	58
REFLEXÕES SOBRE A EDUCAÇÃO NA SOCIEDADE ATUAL	
Eliete Vasconcelos Gonçalves	
DOI 10.22533/at.ed.0601904026	
CAPÍTULO 7	70
UM ESTUDO SOBRE MOTIVAÇÃO DE CRIANÇAS EM AULAS DE INSTRUMENTOS MUSICAIS SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA DO FLUXO	
Célia Regina Vieira de Albuquerque Banzoli Rosane Cardoso de Araújo	
DOI 10.22533/at.ed.0601904027	
CAPÍTULO 8	83
UM MODELO DE SOFTWARE PARA A APRENDIZAGEM À DISTÂNCIA DE EXPRESSIVIDADE MUSICAL IDIOMÁTICA NO JAZZ	
Endre Solti José Fornari	

DOI 10.22533/at.ed.0601904028

CAPÍTULO 9 91

UMA INTERSECÇÃO ENTRE HERMENÊUTICA, PEDAGOGIA, E ÉCFRASE
NOTAS DE PROGRAMA.

[Marcos Krieger](#)

DOI 10.22533/at.ed.0601904029

CAPÍTULO 10 107

VERA JANACOPULOS – A CANTORA E SUA ARTE

[Anne Meyer](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040210

CAPÍTULO 11 125

VILÉM FLUSSER, JAIR RODRIGUES E A MÚSICA COMO METÁFORA

[Marta Castello Branco](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040211

CAPÍTULO 12 140

O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO PARA CANTO E VIOLÃO DA ÁRIA (CANTILENA) DA BACHIANAS
BRASILEIRAS Nº 5 DE HEITOR VILLA-LOBOS, REALIZADO PELO PRÓPRIO COMPOSITOR

[Thiago de Campos Kreutz](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040212

CAPÍTULO 13 158

O RITMO ALÉM DA REGRA E O CONCEITO DE *TIME LINE* EM GRAMANI

[Bianca Thomaz Ribeiro](#)

[Luiz Henrique Fiaminghi](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040213

CAPÍTULO 14 166

O USO DO GNU SOLFEGE COMO ELEMENTO FACILITADOR DA PERCEPÇÃO MUSICAL -UM
OLHAR TECNOLÓGICO APLICADO À EDUCAÇÃO MUSICAL NA ESCOLA PÚBLICA BRASILEIRA-

[Luiz Espindola de Carvalho Junior](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040214

CAPÍTULO 15 176

PERFORMANCE VOCAL: INTERPRETAÇÃO E CORPO EM INTER-RELAÇÃO

[Daniele Briguento](#)

[Flávio Apro](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040215

CAPÍTULO 16 182

PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS PARA O ENSINO DE MÚSICA E SUA APLICABILIDADE NO
CONTEXTO DA EDUCAÇÃO BÁSICA BRASILEIRA: UM ESTUDO COM ALUNOS DA REDE PÚBLICA
DE ENSINO EM CUIABÁ

[Vivianne Aparecida Lopes](#)

[Taís Helena Palhares](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040216

CAPÍTULO 17 197

PERSPECTIVAS PARA A PRÁTICA DE ENSINO INSTRUMENTAL NA ESCOLA BÁSICA E SUA APLICAÇÃO NA UEB GOMES DE SOUSA, SÃO LUÍS – MA

[Daniel Ferreira Santos](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040217

SOBRE A ORGANIZADORA..... 204

VILÉM FLUSSER, JAIR RODRIGUES E A MÚSICA COMO METÁFORA¹

Marta Castello Branco

Universidade Federal de Juiz de Fora

Departamento de Música

Juiz de Fora – MG

RESUMO: No início da década de sessenta, Vilém Flusser escreve um artigo sobre o novo sucesso de Jair Rodrigues, Deixa isso pra lá. Sua reação ao Samba é baseada em uma crítica social que inclui extensa reflexão sobre os valores da cultura ocidental como um todo, em detrimento da análise de parâmetros musicais, musicológicos ou históricos em relação à Música Brasileira. Tal artigo reflete o caráter geral da obra de Flusser sobre música, onde aspectos de sua biografia, somados à associação a alguns de seus temas fundamentais como a língua ou as novas mídias, fazem com que a música ganhe um caráter de metáfora, acompanhando e esclarecendo o sentido do pensamento geral de Flusser. A presença da música em toda a extensão de sua obra, assim como o estudo específico de Deixa isso pra lá, suscita a observação mais detida sobre a que ‘música’ Flusser se refere, tanto no sentido filosófico, quanto da análise musical.

PALAVRAS-CHAVE: Vilém Flusser; Jair Rodrigues; Música; Crítica Social

ABSTRACT: In the early sixties, Vilém Flusser writes an article about the new hit of Jair Rodrigues, Deixa isso pra lá. His reaction to Samba is based on a social criticism that includes extensive reflection on the values of Western culture as a whole, to the detriment of the analysis of musical, musicological or historical parameters related to Brazilian Music. His article reflects the general character of Flusser’s work on music, where aspects of his biography, joined by the association with some of his fundamental themes such as language or new media, makes music gain a metaphorical character, accompanying and clarifying the meaning of Flusser’s general thinking. The presence of music throughout the extent of his work, as well as the specific study of Deixa isso pra lá, evoke a closer observation about what Flusser calls ‘music’, both in the philosophical sense and in the musical analysis.

KEYWORDS: Vilém Flusser; Jair Rodrigues; Music; Social Criticism

¹ Artigo resultante de projeto de pesquisa intitulado “Instrumento Musical e Materialidade na Música”, desenvolvido com o apoio da Fapemig, Edital 01/2015 - Demanda Universal. Originalmente publicado em: Anais do SEFIM, V. 3, n. 3, 2017, pp. 255-270

1 | INTRODUÇÃO

Em 1964, Jair Rodrigues lançava seu primeiro LP, que continha o já conhecido sucesso *Deixa isso pra lá*, de Alberto Paz e Edson Menezes, gravado no ano anterior e amplamente divulgado pelo rádio e em programas de televisão. Neste ano sugestivo para a história brasileira, a sociedade parece cantar e dançar em peso com Jair, cuja carreira decola com o sucesso do hoje denominado “Samba-Rap” e lhe rende por dois anos consecutivos (1963 e 1964) o recebimento do Troféu Roquete Pinto como sambista revelação paulista. Segundo a biógrafa, Regina Echeverria, a música em questão atingiu grande popularidade devido à interpretação do cantor, marcada pela gesticulação que fazia com a palma da mão (ECHEVERRIA in RODRIGUES, 2012, p. 131), o que se confirma pela descrição do próprio Jair Rodrigues: “Tinha um programa na Excelsior, na hora do almoço, apresentado por um cara chamado Hugo Santana. E esse homem foi ao Stardust e me convidou para ir ao seu programa Show do Meio-Dia. Fiz o gesto lá e pegou. [...] Só dava o homem da mãozinha, Jair Rodrigues, em todo o Brasil” (RODRIGUES, 2012, p. 54).

O gesto com as mãos acompanhava os famosos versos:

“Deixa que digam, que pensem que falem, /deixa isso pra lá, vem pra cá, o que é que tem, /eu não estou fazendo nada, você também”. Seu surgimento aconteceu na Boate Stardust, no centro de São Paulo, em uma apresentação com o músico Hermeto Pascoal. Jair Rodrigues:

– Hermeto, me dá um mi bemol.

– Como é que é mesmo a primeira parte? [pergunta Hermeto]

– E comecei a enfiar os dedos no cabelo dele, que parecia um capacete, e enfiava a mão para cima, outra pra baixo. E o pessoal da plateia começou a repetir o gesto. E assim começou (RODRIGUES, 2012, P. 54).

A reprodução do gesto por outros artistas também determinou sua ampla difusão, como Jair Rodrigues descreve em relação a Elis Regina, no programa Almoço com as Estrelas:

O Airton [Rodrigues] me apresentou:

– O cachorrão, Jair Rodrigues.

Meu apelido era cachorrão, porque eu chamava todo mundo de cachorrão, de cachorrão. No programa, Airton Rodrigues comentou que ia fazer uma brincadeira com dois artistas bem extrovertidos, e chamou o Cachorrão e a Pimentinha [Elis Regina]. Ele pediu que nós cantássemos uma música, um para o outro. Eu comecei a cantar Menino das Laranjas e ela Deixa isso pra lá, e fez o meu gesto (RODRIGUES, 2012, p. 59).

Ainda que a música tenha sido aclamada pelo público e, em parte, também pela crítica, uma minoria se apresenta contrariamente à mesma. Uma primeira expressão contrária é formada pela própria mãe de Jair Rodrigues, que era da opinião de que o

cantor deveria parar com aquelas “bobageiras”². Outra oposição é exposta no artigo *Deixe isto prá lá*,³ por Vilém Flusser.⁴

Professor na Faculdade de Comunicações e Humanidades da Fundação Armando Alvares Penteado, FAAP, e na Politécnica da Universidade de São Paulo, Flusser começava a publicar artigos em alguns jornais brasileiros, tais como *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo* no início da década de sessenta. Também publicados no mesmo período, seus primeiros livros *Língua e Realidade* e *Uma História do Diabo*, apresentam reflexões acerca da língua e cultura como temas fundamentais, o que deixa transparecer a vivência e o esforço do autor e migrante em aprender a língua portuguesa nas décadas anteriores, estando esta naturalmente associada ao confrontar-se com os costumes da sociedade brasileira. Neste contexto, Flusser apresenta uma análise da música de Jair Rodrigues especialmente focada na letra do Samba, ou seja: nos artifícios da língua, que além de serem alvo geral de sua reflexão na época, também transparecem uma significativa questão social. Nas palavras do autor, o Samba trata de “uma desilusão total com os valores da sociedade” (FLUSSER, [196-?], p. 1). Somam-se a isso “monotonia do ritmo, extrema pobreza melódica” (FLUSSER, [196-?], p. 3), além de “um movimento monótono e rítmico das palmas da mão” (IDEM, p. 4).

Além de ser focado na letra do Samba, o artigo de Vilém Flusser sobre *Deixa isso pra lá* é influenciado pelo gesto criado por Jair Rodrigues. Especificamente sobre a música, são apresentadas apenas as citadas monotonias melódica e rítmica. O foco de Flusser é o ato de “deixar para lá” como um afronto aos valores da cultura ocidental, no sentido de serem eles tão esvaziados, que se pode fingir obedecê-los sem que ninguém se importe, se pode deixar que esses mesmos valores “digam, pensem, falem”, enquanto fingimos ouvi-los, e nossa surdez frente aos mesmos não significa nada, pois “eu não estou fazendo nada, e você também”. Trata-se, segundo Flusser, de um “cinismo profundo e uma desilusão total com os valores da sociedade” (FLUSSER, [196-?], p. 4). Esse esvaziamento de valores apresentado por Flusser não é apenas relacionado ao Samba, ou ao Brasil, mas antes se refere aos valores ocidentais como um todo. Segundo Flusser, “a civilização ocidental brotou de um conjunto majestoso de valores” (IDEM, p. 2). Trata-se do mesmo esvaziamento que anteriormente levou ao movimento nacional-socialista na Europa e expulsou o jovem Flusser de Praga trazendo-o ao Brasil, onde residiu por aproximadamente três décadas, e fez ecoar

2 “Embora muitos vejam algo malicioso no movimento, inclusive a mãe do autor Jair Rodrigues, que segundo o próprio o repreendia por essas “bobageiras”, o certo é que a música de Alberto Paz e Edson Menezes alcançou um patamar que não seria possível não fosse a intervenção do cantor [...]” In <http://www.esquinamusical.com.br/10-sucessos-de-jair-rodrigues/> (Acesso em 16/12/16).

3 Manuscrito *Deixe isto pra lá*, Vilém Flusser Archiv, UdK-Berlin, [196-?] 1608 Nr. 2856. Posteriormente publicado na coleção de artigos intitulada *Ficções Filosóficas*, pela Ed. USP, em 1998. O arquivo berlinense é acessível através do site <http://www.flusser-archive.org/> (Acesso em 18/12/16).

4 Este e todos os outros manuscritos de Vilém Flusser (incluindo diversos ainda não publicados) são acessíveis no site criado por seu filho, Miguel Flusser. <http://www.flusserbrasil.com/> (Acesso em 18/12/16).

também por aqui, naquele mesmo ano de 1964, os primeiros sinais que levariam à decisão de Vilém Flusser em deixar o país, ainda que sem perspectivas concretas de trabalho em qualquer outro lugar, devido à necessidade premente de se evitar a experiência de outro regime totalitário,⁵ uma posição oposta à do sambista, Jair Rodrigues.⁶ E oposta também ao cenário geral brasileiro, o que não deixa de ser percebido por Flusser, que justamente ressalta a dificuldade de sua posição frente a esse processo de esvaziamento de valores.

“Tudo isto tinha o ar de uma conspiração coletiva: façamos todos de conta. E a gente não podia participar de tal conspiração honestamente [...] E muito mais tarde ainda veio a compreensão penosa de que o papel da gente dentro do jogo era revelá-lo aos parceiros, e que tal revelação era perigosa para a continuação do jogo” (FLUSSER, 2007a, p. 59).

O artigo de Flusser expõe claramente o exercício dessa “revelação do jogo aos parceiros” – os brasileiros. Notadamente sua posição baseia-se em sua biografia, já que os valores que se perdem, aqueles “universalmente aceitos”, são europeus, e a “música” ouvida por Flusser consiste em uma situação social e cultural, que ecoa justamente os temas centrais de seu pensamento na época.

Neste, que é um dos primeiros artigos a expor o tema da música de forma central, Flusser já apresenta elementos que persistirão em toda a sua obra em relação à abordagem da mesma:⁷ crítica social relacionada a uma posição política clara, nitidamente baseada em sua própria biografia, oposição entre a universalidade da música e o figurativismo da língua e a análise profunda de um “lugar”, ou de uma “função” da mesma em detrimento ao estudo de qualquer parâmetro musical. Em outras palavras, Vilém Flusser fala sobre música sem debruçar-se em suas especificidades, em detrimento de qualquer estudo musicológico ou de qualquer análise musical. Ainda assim, a presença da música em toda a extensão de sua obra, em artigos e capítulos de livros, deixa transparecer a centralidade do tema para seu pensamento, o que, vez por outra, também se encontra inegavelmente expresso em sua obra, como lê-se no livro *Gesten* [Gestos]:⁸ “A música é o maior, o mais sagrado mistério”.⁹

A MÚSICA NA OBRA DE VILÉM FLUSSER

A música está presente em toda a extensão da obra de Flusser, tanto em artigos,

5 Flusser decide abandonar o Brasil após o acirramento da ditadura, efetuado pelo AI-5. Em 1971 ele se estabelece no interior da França, onde permanece até o fim da vida, trabalhando ativamente em diversos países da Europa, destacando-se a recepção de seu trabalho na Alemanha.

6 Sobre a ditadura militar brasileira, Jair Rodrigues afirma: “O golpe de 1964? Eu nem sabia. Estava muito distante. Naquele golpe de 64, os caras começaram a mexer com os músicos e os músicos a mexerem com a ditadura. Eu estava lutando pela minha sobrevivência, cantava na noite, nem tomei conhecimento” (RODRIGUES, 2012, p. 55).

7 Para uma listagem completa da obra de Flusser sobre música, conferir: CASTELLO BRANCO, 2015, p. 24 e 25.

8 Uma tradução do alemão foi lançada em português com o título: *Gestos*, pela Editora Annablume, em 2015.

9 “Die Musik [ist] das allergrößte, das heiligste Geheimnis”. (FLUSSER, 1991, p. 159) Todas as traduções são da autora do presente artigo.

quanto em capítulos de livros. Raramente como tema central, ela é usualmente abordada como elucidação a algum de seus temas principais, como a língua ou a crítica social na década de sessenta e as novas mídias na década de oitenta. O intervalo representado pela década de setenta corresponde não só à música, mas à obra de Flusser como um todo, que sofre um decréscimo de publicações em relação às décadas anterior e posterior. Nos anos setenta, Flusser publica apenas três livros (FLUSSER, 1973a, 1973b e 1979), o que se deve a seu retorno à Europa e à necessidade de criar redes de trabalho, o que posteriormente se realiza com maior intensidade na Alemanha, apesar de seu estabelecimento na França. De acordo com Nils Rölller (2001), Flusser encontrou na Alemanha, além de boas condições materiais, pessoas interessadas em sua abordagem que o ajudaram a se estabelecer como teórico das novas mídias. Condição para tal, foi, mais uma vez, a urgência do migrante em se comunicar em situações estranhas, mas também uma consciência viva a respeito da filosofia alemã frente ao nacional-socialismo, que Flusser, sem reservas, manteve presente no posicionamento acadêmico do período pós-guerra alemão.¹⁰ Tal condição de pertencimento a uma forma corrente de entendimento da sociedade justamente se constitui como uma oposição à situação enfrentada no Brasil, onde Flusser se via como o delator de uma conspiração coletiva, aquele que deveria revelar o jogo de “fazer de conta” aos brasileiros – como apresentado anteriormente.

Os artigos “Na Música” (1965a) e “Na Música Moderna” (1965b) são uma exceção na obra de Flusser, justamente por tematizarem a música de forma central. Tais artigos não foram publicados enquanto Flusser ainda estava vivo, e sua manutenção no arquivo berlinense, *Vilém Flusser Archiv*,¹¹ sendo o idioma dos mesmos o português, determinou o fato de que o tema da música tenha sido ainda tão pouco explorado, tanto no Brasil, quanto na Alemanha.¹² Vários dos outros textos que tematizam a música, ainda que não de forma central, permaneceram não publicados até os últimos anos, e, alguns o são ainda hoje, o que contribuiu ainda mais para o fato de que a relação entre Flusser e a música não tenha sido ainda suficientemente abordada. Soma-se ainda o fato de que em seus manuscritos da década de sessenta, o tema da música é apresentado em português, enquanto na década de oitenta, o idioma era o alemão. Ou seja: o estudo da música na obra de Flusser se constitui em um esforço,

10 “Flusser traf in Deutschland auf glückliche Umstände und begeisterte einsatzfreudige Menschen, die ihm halfen, sich einen Namen als Medientheoretiker zu machen. Beste Voraussetzung dafür war noch einmal mehr die Not des Flüchtlings, in fremden Situationen kommunizieren zu müssen, dann aber auch ein lebendiges Bewusstsein für die deutsche Philosophie vor dem Nationalsozialismus, die Flusser ohne Rücksicht auf die akademischen Positionierungen der deutschen Nachkriegszeit lebendig hielt.” Nils Rölller in <https://www.heise.de/tp/features/Vilem-Flusser-Medientheorie-mit-ethischem-Anspruch-3422699.html> (Acesso em 09/01/2017).

11 O Arquivo Vilém Flusser (*Vilém Flusser Archiv*) é sediado na Universidade de Artes de Berlim (Universität der Künste - Berlin). Devido à iniciativa de Norval Baitello Junior, a PUC-SP sedia o “Arquivo Espelho”, inaugurado em outubro de 2016. Mais informações em: <http://www.arquivovilemflussersp.com.br/>

12 Ver: CASTELLO BRANCO, 2012 e 2015. GOH, 2012 e 2015. SCHMIDT, 2017 [no prelo] e CASTELLO BRANCO; GOH; NOVAES, 2014.

no mínimo, bilíngue, considerando a profusão de línguas presentes em sua obra e a relação estreita da música com outros temas.

Sobre a abordagem e o contexto geral da música, observa-se que na década de sessenta, em português, Flusser a apresenta como emancipada do figurativismo da língua e ressalta seu caráter lógico-matemático, que corresponderia à estrutura da mente.¹³ Neste sentido, a música é designada como uma “forma pura” e se torna um modelo, pois, segundo Flusser, a literatura ou mesmo a ciência, aparentam buscar o mesmo caminho (FLUSSER, 1965a, p. 3). Esta denominação é claramente influenciada pela a ideia de “formas puras”, defendida por ele e presente em vários pontos de seu raciocínio, onde encontram-se, por exemplo, as denominações língua “pura”, estética “pura” ou universo “puro”. Em seu artigo, “Eine neue Einbildungskraft” [Uma nova imaginação], Flusser caracteriza tal denominação através de uma confessa “alegria no jogo com formas ‘puras’” (FLUSSER, 198[?]a, p. 8).

Ao destacar a ideia de “pureza”, Flusser defende, mais uma vez, os citados “valores da cultura ocidental”, como representação de sua origem, o que no contexto do exilado europeu no Brasil representa igualmente a reafirmação de sua biografia, de forma ainda mais intensa devido à ameaça sofrida pelos mesmos valores em seu contexto de origem, sobretudo na Segunda Guerra Mundial. Ou seja, relacionar a música com os valores da cultura ocidental e com seu jogo de formas puras, são duas faces da mesma moeda. Trata-se do mesmo exercício e da tentativa extrema de garantir sobrevivência a uma concepção da ‘música’, que no período histórico em questão, e ainda mais pelos olhos de um migrante judeu, ameaçava perder-se. Tal é a urgência com a qual Flusser apresenta a música na década de sessenta, não sendo então de se espantar, que a contradição entre tais valores – da música ocidental – e o texto do Samba de Jair Rodrigues, que contesta os mesmos, salte a seus olhos.

Em toda a obra relacionada à música, independente da relação que se estabeleça com outros temas de Flusser, lê-se um caráter claro de sua biografia, de sua herança cultural, e da necessidade de redescoberta e de reafirmação do migrante. O questionamento tipicamente europeu, e principalmente alemão acerca do universalismo da música erudita ocidental,¹⁴ como elemento formativo e fundamental de uma cultura que deveria referir-se à cultura ocidental como um todo, e que se

13 Sobre a relação entre música, matemática e língua, ver: CASTELLO BRANCO, 2014.

14 Sobre o universalismo da música erudita ocidental, consultar o artigo de Dörte Schmidt 2017 [no prelo]: “Espaços Culturais e Universalidade, ou: porque a música é importante para o debate atual sobre o exílio”, que será publicado nos Anais do VI Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ e Colóquio Internacional do Instituto Ibero-Americano de Berlim e da Universidade das Artes de Berlim “Trânsitos Culturais: Música entre América Latina e Europa”, realizado no Rio de Janeiro, de 10 a 15 de agosto de 2015. Este texto é uma tradução para o português pela autora do presente artigo da versão ligeiramente reformulada da introdução a: “Kulturelle Räume und *ästhetische* Universalität. Musik und Musiker im Exil” In: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*. Bd. 26. München, 2008, realizado pelo projeto de pesquisa da DFG: “Die Rückkehr von Musik und Musikern aus dem Exil” na Universität der Künste Berlin. Mais informações sobre a pesquisa: <https://www.udk-berlin.de/universitaet/fakultaet-musik/institute/institut-fuer-musikwissenschaft-musiktheorie-komposition-und-musikuebertragung/musikwissenschaft/forschungsstelle-exil-und-nachkriegskultur/>

relaciona intimamente com a música através da ideia de uma “linguagem universal”, lê-se claramente em Flusser, inclusive ao abordar o Samba de Jair Rodrigues como um afronto aos valores ocidentais, Flusser apresenta a afirmativa de que os mesmos “durante largo período foram universalmente aceites”. (FLUSSER, [196-?], p. 2) Dörte Schmidt (2017) ressalta o fato de que esta esperança pelo universal, que se lê em Flusser e que impregna uma forma específica de se compreender a música erudita ocidental, como “linguagem universal”, se relaciona à tentativa de criar uma alternativa ao nacionalismo, no caso de Flusser, naturalmente impulsionada pela presença do nacional-socialismo em sua biografia, mas que também se relaciona às aquisições do iluminismo.

Desta forma, é no contexto de sua biografia, que Flusser apresenta uma “música pura”, sem que esta se refira ao conceito advindo da música erudita ocidental, por vezes também denominado “música absoluta” ou “música abstrata”, mas que antes transpareça seu próprio jogo com formas puras, ao mesmo tempo em que ressalte um aspecto matemático da mesma. Ao usar o termo “música pura”, Flusser se refere à música instrumental, sem texto. Ele a exemplifica pela Toccata Renascentista (FLUSSER, 1965a, p. 2 e p. 6) e pela Música Barroca (FLUSSER, 1965b, p. 5). Assim, apresenta a discussão sobre a ausência de figurativismo de sua “música pura”, já que ela é emancipada da relação entre signos e significados presente língua e, da mesma forma ressalta seu caráter lógico-matemático, pois a estrutura presente na expressão musical, seria uma expressão da estrutura da mente. Segundo Flusser, “as mesmas regras que ordenam os conceitos no pensamento (as regras da gramática), e que ordenam os algarismos nas equações (as regras da lógica), ordenam também as notas na partitura” (FLUSSER, 1965a, p. 3).

Do ponto de vista musicológico, a aproximação entre a Toccata Renascentista e a Música Barroca na denominação de um mesmo conceito, em detrimento de toda a variedade e especificidade de cada um dos gêneros, significa a ausência de um foco específico nos elementos musicais ao citá-los. Em outras palavras, ainda que Flusser apresente o conceito “Toccata Renascentista”, seu foco não é um estudo dos parâmetros musicais que distinguem a mesma, o que se observa em outras de suas obras relacionadas à música. Em seu artigo, “Na Música Moderna” (1965b), por exemplo, Flusser descreve procedimentos composicionais próprios à música concreta denominando-a “música eletrônica” (FLUSSER, 1965b, p. 3).¹⁵ No capítulo “Música de Câmera” do livro *Ins Universum der technischen Bilder* [No Universo das Imagens Técnicas],¹⁶ Flusser descreve uma forma de improvisação característica da Música Renascentista, que não existiu naquele momento histórico.¹⁷ Ou seja, mais uma vez, não se trata de uma discussão sobre a música, mas antes, sobre a forma como tal

15 “Um som qualquer é gravado em fita. A fita é depois recortada e seus pedaços são submetidos a manipulações deliberadas” (FLUSSER, 1965b, p. 3).

16 Uma tradução do alemão foi lançada em português com o título: *O Universo das Imagens Técnicas*, pela Editora Annablume, em 2008.

expressão, assim como compreendida por ele, se adequa às suas próprias concepções e ao desenvolvimento de seus temas. Por um lado, esta escolha significa inexatidão musicológica, por outro, aumenta a capacidade de expressão de seu próprio raciocínio, tendo a música como metáfora do mesmo.

Na década de oitenta, a música é associada à discussão sobre novas mídias. O desenvolvimento das imagens técnicas, agora realizadas por computador, amplia a possibilidade criativa de produzir mundos para a percepção humana. Neste sentido, Flusser revisita o pensamento de Schopenhauer sobre música, o ampliando às imagens técnicas. Enquanto na década de sessenta a música era compreendida como manifestação imediata da vontade¹⁸ e não como representação, na década de oitenta, Flusser passa a considerar que também as imagens técnicas produzidas por computador não são apenas representações, mas verdadeiras criações – já que elas não representam nenhum objeto ou situação pré-existente. Esta possibilidade criativa, denominada “tecnoimaginação”, é descrita por Flusser através da música de câmara, no capítulo homônimo, citado anteriormente. Flusser considera que os músicos cameristas não se encontram para ler partituras, mas para improvisar a partir delas (FLUSSER, 1985, p. 176). A prática musical performática, que essencialmente trata de revisitar a obra de forma renovada a cada nova interpretação serve aqui à concepção de uma sociedade telemática, ainda que no Renascimento não se improvisasse a partir de partituras (como lê-se na nota de rodapé nr. 15), o que revela, mais uma vez, que a música na obra de Flusser não seja representada por uma correção musicológica ou histórica, mas sim que ela funcione como modelo ilustrativo de seu argumento, demonstrando ainda a parcela biográfica de seu pensamento.

O estudo da música na obra de Flusser conduz, assim, à continuidade e ao aprofundamento da reflexão sobre seus temas centrais, ao mesmo tempo em que se constitui como a possibilidade de ampliação de suas reflexões sobre arte, e, ainda, apresenta uma compreensão própria sobre a música como expressão humana relacionada às estruturas sociais que a baseiam e como forma também relacionada às estruturas fundamentais do pensamento humano, articulando-se, sobretudo, com a língua e com a matemática. Considerando a presença da música em toda a extensão da obra de Flusser e, ainda mais detidamente, a elucidação ao Samba de Jair Rodrigues *Deixa isso pra lá*, surge o questionamento sobre o porquê da escolha da música como fundamento de uma reflexão que se mostra tanto filosófica quanto socialmente. Surge igualmente o questionamento sobre a paridade das mesmas frente a uma análise musical da peça em questão, a qual será apresentada a seguir.

17 “Ich stelle mir vor, dass diese Musiker nicht zusammenkommen, um Partituren zu spielen, sondern (wie dies in der Renaissance üblich war) um anhand von Partituren zu improvisieren.” (Flusser, 1985, p. 176) Tradução: Imagino que esses músicos não se encontrem para ler partituras, mas (como era usual no Renascimento), para improvisar a partir delas.T

18 “A música é a manifestação mais imediata da vontade” (FLUSSER, 2005, p. 165).

ANÁLISE MUSICAL DE *DEIXA ISSO PRA LÁ*

Uma escuta detida da gravação de *Deixa isso pra lá* no primeiro LP de Jair Rodrigues *Vou de Samba com Você*, lançado pela Philips, em 1964, revela imediatamente o uso musical da voz falada. A primeira estrofe é apresentada por uma fala extremamente melismática, com acentuações dinâmicas e agógicas – em um claro gênero recitativo sobre uma só nota, mas extremamente enriquecida pelas variações melódicas, rítmicas e acentuações sugeridas pela própria voz e pelo texto, o que, simplesmente compreendido como material musical, naturalmente remonta à história da música ocidental, tanto aos recitativos quanto aos responsórios, o que na década de sessenta, no contexto do Samba Brasileiro, foi percebido de forma bem diferente, como se expressa nos ensaios de *Deixa isso pra lá*. Segundo Jair Rodrigues,

Nessa época, eu já havia ganho outro apelido, ali no Stardust: Furico. Todo mundo chamava todo mundo de Furico. E o Hermeto disse:

– Furico, mas que diabo de música é essa? Não sei acompanhar conversa, não!

Pedi a ele para esperar, porque havia a segunda parte.

– Ah, bom... disse o Hermeto. (RODRIGUES, 2012, p. 54)

O “problema” apresentado por Hermeto Pascoal deixa evidente que a recitação não era corrente ao gênero e à época. A criação de um acompanhamento para a mesma esbarra no uso corrente de desenvolvimentos harmônicos, justamente por esta primeira seção se basear em um pedal, o que faz com que jogos entre dominante e tônica sejam, em certa medida, projeções. A solução natural encontrada na gravação da Philips foi um acompanhamento percussivo do solista, onde se reconhece a marcação sincopada, bastante característica do Samba. Percebido pelos ouvidos contemporâneos, este uso da voz falada rendeu ao mesmo a denominação de “Samba-Rap”, como esclarece o próprio cantor:

Depois disseram que foi o primeiro Rap gravado no Brasil. O Rap começou a aparecer no final dos anos 1980. Fizeram uma pesquisa e descobriram que eu já fazia Rap em 1964. Não era pelo ritmo, era a forma de dizer a letra: Eu não tô fazendo nada você também. (RODRIGUES, 2012, p. 54)

À primeira seção, que é repetida com pequenas variações naturalmente decorrentes do texto, segue-se uma segunda seção com a estrutura de melodia acompanhada. Trata-se da segunda parte citada por Jair na conversa com Hermeto. Esta seção justamente não aparece na análise de Flusser. É provável, no entanto, que sua ideia de uma “melodia pobre” não advenha de um desconhecimento sobre a continuidade do Samba, mas que antes tenha sido causada pela surpresa da recitação anterior, no contexto brasileiro do início da década de sessenta – o que não deixa de ser a mesma reação do músico Hermeto Pascoal. Harmonicamente a melodia é enriquecida pela variação de acordes maiores e menores, ouve-se o acompanhamento

dos metais e baixo, mantém-se o citado acompanhamento sincopado do Samba e uma unidade entre as seções é criada pelo uso da voz “quase falada” em meio à melodia, como ouve-se na palavra ‘amor’ no início da segunda seção, assim como a pequena variação ‘vem, vem’, que articula a mesma em duas partes – trunfos da interpretação de Jair Rodrigues, sem dúvida. Às duas seções citadas somam-se uma introdução de metais e uma improvisação tocada pelos mesmos, que ampliam a forma AAB, gerando a seguinte estrutural formal: Intro AAB AAsoloB AA

Neste ponto, torna-se inegável a influência do Jazz Americano em *Deixa isso pra lá*, que se apresenta na improvisação claramente jazzística e, a princípio, não necessariamente relacionada ao Samba em questão, assim como na introdução em um nítido estilo *brass band*, com acentuações rítmicas abertas em acordes, sincopadas e tocadas em contra-tempos bastante característicos do Jazz, onde destaca-se ainda o acorde dissonante e suspenso que finaliza a introdução – cujo caráter está presente em praticamente todo *Jazz standard*. Justamente essas síncopes, como recurso rítmico também característico do Samba, unificam a relação entre as seções, a introdução e o improviso. Ao acompanhamento sincopado do Samba apresentado anteriormente, somam-se pequenas acentuações pelos metais, variando e enriquecendo o acompanhamento do solista na segunda seção, tais intervenções ganham força durante o improviso, assim como relevância na estrutura formal. A introdução jazzística fez tanto sucesso, que em versões posteriores Jair Rodrigues passou a cantá-la, inclusive com uma nota melódica do dissonante acorde final. Tanto sua interpretação, quanto a variedade de elementos musicais no arranjo e na obra, onde se destaca o uso da voz falada em contraposição ao aspecto melódico da segunda seção, atestam seu interesse musical. A relação com o Jazz se apresenta com certa frequência no gênero da época, e no caso de *Deixa isso pra lá*, ela se mostra como síntese de materiais musicais, através da síncope percussiva da introdução (típica do Samba), que se confirma nas também sincopadas intervenções dos metais (típicas do Jazz) e, posteriormente, no improviso (*idem*). A pluralidade de elementos musicais vem a confirmar tal síntese expressa pela obra: trata-se de um Samba, que não apenas apresenta elementos do Jazz, como conjuga a estrutura rítmica de ambos através do uso das síncopes de forma característica aos dois gêneros, projetando-se em uma recitação (também rítmica), que viria a caracterizar o futuro Rap. Para completar essa relação de apropriação e síntese com o Jazz Americano considere-se ainda a capa do disco.



Exemplo 1: Capa do disco *Vou de Samba com Você*, pela gravadora Philips (RODRIGUES, 1964).

Um Frank Sinatra brasileiro, sorridente, parece fazer a tradição Norte Americana “cair para trás” em um gesto de alegre surpresa – novidade musical, tropical, mas sem tirar a gravata borboleta, o que reafirma o passado *crooner* do cantor na cidade de São Carlos, onde Jair Rodrigues passou a viver a partir de 1954, e torna sua relação com a música Norte Americana ainda mais estreita. Também em relação ao artigo de Flusser, uma síntese entre culturas musicais vem a endossar a ideia de uma difusão de valores que correspondem à cultura ocidental como um todo. Justamente no sentido do estabelecimento de uma expressão própria, a partir da pluralidade de elementos, Vianna (2016), apresenta o sambista:

[Jair Rodrigues] se profissionalizou em São Paulo no momento em que o estilo de João Gilberto se impunha como paradigma. E seguiu firme na direção contrária. Acertou. (...) Artista da indústria, buscou o sucesso também na seara sertaneja e em romantismos diversos. Parecia fazer com verdade e prazer o papel de palhaço, plantando bananeiras nos palcos ou descendo deles para brincar com a plateia. (...) “O sorriso do Jair”, para usar a expressão que deu título a seu disco de 1966, foi uma proposta existencial e até estética. Vai ficar para sempre. (VIANNA, Luiz Fernando, na *Folha de São Paulo*. In <http://memoriasdaditadura.org.br/artistas/jair-rodrigues/>) Acesso em 20/12/2016. Grifos da autora.

Crooner, cachorrão ou palhaço. Sambista, artista da indústria. De qualquer maneira se destaca a atuação de Jair Rodrigues, que trata de unificar expressões estéticas e existenciais, como lê-se na citação acima e, ao mesmo tempo, se aproxima de Flusser, como vê-se através da figura do malandro. No livro intitulado *Fenomenologia do Brasileiro* (1998a), o autor reflete a possibilidade do estabelecimento de uma cultura que prescindir de grandes obras de arte. Ressalta a importância de hábitos grupais, da culinária e de diversas outras expressões espontâneas na constituição de tal cultura e no reconhecimento que a mesma faz de si. Dentre esses elementos culturais, as figuras típicas são de grande importância e aquela que Flusser escolhe para caracterizar o Brasil, é o malandro.

A cultura fundamental não resulta apenas em obras, mas também em personagens características da cultura, prova que se trata de autêntica cultura. Será apenas mencionada uma única personagem: o malandro. O seu arquétipo mítico é o Exu, e se manifesta na forma de um desprezo cínico pelos valores da sociedade (leia-se: valores ocidentais), de uma inteligência viva mascarada em ingenuidade, e de uma criminalidade acompanhada de humor e graça. Um diabo tipo Svejek (da literatura tcheca), e que é bailarino. Certamente trata-se de personagem cultural que mais

dia menos dia será transformada, pela cultura brasileira do terceiro nível, em figura comparável a Don Juan e Fausto. Mais uma das colossais tarefas que esperam tal cultura. (FLUSSER, 1998a, p. 63)

Com essa colocação, Flusser deixa claro que a questão reivindicada através de seu artigo sobre a música de Jair Rodrigues não é diretamente relacionada ao Samba, ao “Cachorrão” ou ao malandro, mas se refere especificamente ao ignorar voluntário de valores, ao vazio, ao “não fazer nada”, que se observa frente aos valores da cultura ocidental como um todo. Ainda que sejam passíveis de compreensão o ritmo e melodia pobres, como descritos por Vilém Flusser em relação a *Deixa isso pra lá*, e que ainda endossam o comentário feito por Hermeto Pascoal ao ensaiar o Samba, é justamente sua expressão como característica fundamental de uma cultura, que garantiria o movimento contrário à negação de valores ocidentais, ou seja: o fortalecimento cultural. A análise da peça revela diversos refinamentos no trato do material musical, onde se destaca, junto à interpretação de Jair Rodrigues, a relação com o Jazz Norte Americano – que trata de expandir a própria reflexão de Flusser, no sentido de que há troca constante de valores na cultura ocidental, e aponta a mesma direção por ele proposta, expressa agora em termos musicais e através de seu intercâmbio.

Um esvaziamento de valores da sociedade é pensado em relação à cultura ocidental como um todo, e se trata de uma consequência da Revolução Industrial. Não apenas o “Samba-Rap” brasileiro representa este processo, mas, antes, um olhar mais focado em relação à expressão brasileira, ou seja: a análise musical de *Deixa isso pra lá*, justamente revela sua conexão com um processo que é também musical. A análise musical condiz ao diagnóstico sociológico de Flusser, o que não deixa de evocar toda a discussão sobre a impossibilidade de elementos externos à música – a análise filosófica e social de Flusser condizem à análise musical no sentido de que elas são interdependentes; nada é externo à expressão estética. Ainda que neste artigo de Flusser, que tematiza diretamente a música, falte um olhar específico sobre a mesma, a realização de estudos musicológicos ou de análises musicais de seus temas conduz, ainda que por outra via, à sua própria reflexão, o que não deixa dúvidas de que vale a pena ler a música na obra de Flusser.

CONCLUSÃO

O estudo da música na obra de Vilém Flusser não apenas fortalece o entendimento de seu pensamento como um todo, mas ressalta a identificação de sua situação de migrante europeu no Brasil, que ao mesmo tempo luta pela manutenção de um conceito de arte que lhe é familiar, resiste ao estranho musical tropical, mas busca se enquadrar nele como forma de sobrevivência, constituindo-se como a elucidação típica das relações humanas e culturais entre Europa e Brasil, causadas pela Segunda Guerra Mundial.

A ideia de uma “linguagem universal” relacionada à música, assim como seu

lugar de destaque devido à ausência do figurativismo próprio à língua e à estrutura lógico-matemática que corresponde à estrutura da mente, soma-se a preferências e características pessoais, fazendo com que a abordagem da música não se torne um foco principal de suas reflexões. Ainda que a música se mostre em relação a temas tão centrais de seu pensamento, e que se faça presente por toda a extensão de sua obra, ela é construída como uma imagem, ou como uma metáfora, que pertence tão somente ao desenvolvimento de seus próprios temas, como a língua ou as novas mídias. Uma indubitável distância entre Vilém Flusser e a música pode ser constatada em sua inexatidão musicológica e analítica, na resistência em apontar aspectos especificamente musicais ao citar obras, gêneros ou estilos, assim como na inexistência de livros sobre o tema em sua biblioteca pessoal. Nada a menos se esperaria de um pensador que ressalta sua dificuldade auditiva e se apresenta como “quase surdo”¹⁹ O que justamente vem a endossar o questionamento sobre a presença da música na obra de Flusser e seu caráter de metáfora.

A contraposição entre essa “metáfora” e o Samba de Jair Rodrigues, *Deixa isso pra lá*, revela aspectos da música que muito além de qualquer estudo musicológico, do gênero musical ou de sua história, se referem ao pensamento geral de Flusser na década de sessenta. Antes de se referir à música, seu artigo trata de uma questão sócio-cultural, ele apresenta um alerta sobre a perda de valores da cultura ocidental, o que, claramente não se refere apenas ao Brasil, não é especificamente uma crítica ao Samba ou à obra de Jair Rodrigues, mas, a partir da canção, fala sobre um processo de esvaziamento de valores da cultura ocidental como um todo.

Curiosamente, a análise musical de *Deixa isso pra lá*, corresponde à análise de Flusser sobre a situação social em questão. Uma expressão musical tida como típica e exclusivamente brasileira; o Samba, se mostra repleto de elementos jazzísticos e da cultura *crooner* Norte Americana. Ou seja: a convergência de valores que correspondem à cultura ocidental como um todo, se expressa no Brasil, mas não diz respeito apenas a ele – exatamente como Flusser apresenta. Mais uma convergência curiosa é o citado caráter metafórico da música na obra de Flusser, que também pode ser reconhecido no Samba de Jair Rodrigues, já que igualmente o sambista ressalta o texto e o gesto das mãos ao cantar, em detrimento de elementos musicais do próprio Samba.

A ausência do figurativismo da língua, a expressão se uma estrutura lógico-matemática que corresponde à mente humana ou a ideia de uma “linguagem universal”: tudo isso se refere a uma “música pura”, que não é a brasileira. Mas não só a brasileira se encontra neste estado, e sim a dissolução dos valores em mega-cidades, pós-revolução industrial. Não apenas em relação à obra de Jair Rodrigues se apresenta tal dissociação de valores da cultura ocidental, mas também em *Fenomenologia do*

19 “[Flusser sei] ein unspezialisierter Schwerhöriger (beinahe Tauber)” (FLUSSER, [198-?]b, p. 01). Tradução: [Flusser é] um deficiente auditivo não especializado (quase surdo).

Brasileiro, cujas leituras iniciais na década de noventa suspeitaram de certo preconceito contra o Brasil, no entanto, a ideia de Flusser está além do próprio Brasil. Ou o Brasil propicia a Flusser a compreensão da situação de valores humanos como um todo – e ao mesmo tempo faz com que o malandro passe a representar valores e culturas muito mais amplas que sua própria nacionalidade.

REFERÊNCIAS

CASTELLO BRANCO, Marta. **O Instrumento Musical como Aparato**. Ed. UFJF, 2015.

CASTELLO BRANCO, Marta. **Reflexões sobre Música e Técnica**. Ed. UFBa, 2012.

CASTELLO BRANCO, Marta. “Between Representation and Projection: Music in Vilém Flusser’s Work”. In *Flusser Studies* 17 (2014), <http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-17-double-issue> (Acesso em: 12/01/2017).

CASTELLO BRANCO, Marta; GOH, Annie; NOVAES, Rodrigo Maltez. “Music and Sound in Vilém Flusser’s Work”. In **Flusser Studies** 17 (2014), <http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-17-double-issue> (Acesso em: 12/01/2017).

FLUSSER, Vilém. **A História do Diabo**. São Paulo: Annablume, 2005.

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos**: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007a.

FLUSSER, Vilém. **Deixe isto pra lá**. Fonte não publicada. Berlim: Vilém Flusser Archiv, 1608 Nr. 2856, [196-?].

FLUSSER, Vilém. **Eine neue Einbildungskraft**. Fonte não publicada. Berlim: Vilém Flusser Archiv, 1608 Nr. 764, [198-?]a.

FLUSSER, Vilém. **Fenomenologia do Brasileiro**: em busca de um novo homem. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998a.

FLUSSER, Vilém. **Ficções Filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998b.

FLUSSER, Vilém. **Gesten**. *Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf und Bensheim, Bollmann 1991.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2015.

FLUSSER, Vilém. **Hörapparate**. Fonte não publicada. Berlim: Vilém Flusser Archiv, 1608 Nr. 2444, [198-?]b.

FLUSSER, Vilém. **Ins Universum der technischen Bilder**. Göttingen: European PhotogRaphy, 1985.

FLUSSER, Vilém. **La Force du Quotidien**. Paris: Maison Mame, 1973a.

FLUSSER, Vilém. **Le Monde Codifié**. Paris: Institut de l’Environnement, 1973b.

FLUSSER, Vilém. **Língua e Realidade**. São Paulo: Annablume, 2007b.

FLUSSER, Vilém. **Na Música**. São Paulo: IBF Instituto Brasileiro de Filosofia. Fonte não publicada.

Berlim: Vilém Flusser Archiv, 1662 2-IPEA-15, 1965a.

FLUSSER, Vilém. **Na Música Moderna**. São Paulo: IBF Instituto Brasileiro de Filosofia. Fonte não publicada. Berlin: Vilém Flusser Archiv, 1663 2-IPEA-16, 1965b.

FLUSSER, Vilém. **Natural:mente**: vários significados ao significado de natureza. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

FLUSSER, Vilém. **O Universo das Imagens Técnicas**. São Paulo: Annablume, 2008.

GOH, Annie. Music/Musik/Musica. In: **Flusseriana. An Intellectual Toolbox**, (Ed.) Siegfried Zielinski; Peter Weibel; Daniel Irrgang, Karlsruhe, 2015, pp. 284-287

GOH, Annie. “Zeichen, System und Symptom. Zur (spekulativen) Semiotik der Klänge bei Vilém Flusser” In: **Zeitschrift für Semiotik** 34 (2012) 1-2, pp. 125-143

RODRIGUES, Jair. **Deixa que digam, que pensem, que falem**. Coleção Aplauso Música. Regina Echeverria. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

RODRIGUES, Jair. **Vou de Samba com Você**. Gravadora Philips, 1964. (LP)

RÖLLER, Nils. **Vilém Flusser: Medientheorie mit ethischem Anspruch**. 27 nov. 2001. In <https://www.heise.de/tp/features/Vilem-Flusser-Medientheorie-mit-ethischem-Anspruch-3422699.html> (Acesso em 16/12/2016).

SCHMIDT, Dörte. “Espaços Culturais e Universalidade, ou: porque a música é importante para o debate atual sobre o exílio”, **Anais do VI Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ e Colóquio Internacional do Instituto Ibero-Americano de Berlim e da Universidade das Artes de Berlim: Trânsitos Culturais: Música entre América Latina e Europa**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2017. [No prelo]

SCHMIDT, Dörte. “Kulturelle Räume und *ästhetische* Universalität. Musik und Musiker im Exil”. In: **Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch** 26. München, 2008, pp. 1-7

VIANNA, Luiz Fernando, na **Folha de São Paulo**. In <http://memoriasdaditadura.org.br/artistas/jair-rodrigues/> (Acesso em 20/12/2016).

SOBRE A ORGANIZADORA

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO: Mestre em Processos de Ensino, Gestão e Inovação pela Universidade de Araraquara - UNIARA (2018). Possui graduação em Pedagogia pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1989). Possui Especialização em Metodologia do Ensino pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1992). Trabalha como pedagoga do Instituto Federal de São Paulo campus São Carlos (IFSP/Câmpus Araraquara-SP). Participa dos núcleos: -Núcleo de Gêneros e Sexualidade do IFSP (NUGS); -Núcleo de Apoio às Pessoas com Necessidades Educacionais Específicas (NAPNE). Desenvolve sua pesquisa acadêmica na área de Educação, Sexualidade e em História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena e/ou Relações Étnico-raciais

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/5670805010201977>

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-106-0

