

A Condição Pós-Moderna e a obra Sambado, de Rodolfo Caesar

João Paulo C. do Nascimento *

RESUMO: o livro *A Condição Pós-Moderna* de J. F. Lyotard (1979) teve um certo caráter de pioneirismo na divulgação do termo pós-moderno e na proposição de uma análise de tal condição. Paralelo à discussão de Lyotard, tem-se observado uma mudança nos procedimentos de composição musical e na atitude dos compositores na produção da música de concerto recente. Essas modificações são analisadas, muitas vezes, em comparação às vanguardas musicais. O objetivo do presente trabalho é averiguar as possíveis relações entre as afirmações de Lyotard acerca do pós-modernismo e o discurso musical das duas últimas décadas, sendo estas relações ilustradas através da obra *Sambado* de Rodolfo Caesar.

Palavras-chave: pós-modernismo; Caesar; referencialidade; meta-narrativa

ABSTRACT: the J.F. Lyotard's book *La Condiçion Postmoderne* (1979) had a certain pioneer character in spreading the term post-modern and in the proposal of an analysis of this condition. Parallel to the discussion developed by Lyotard, it has been observed a change in the procedures of musical composition and in the stance of the composers in the production of the recent concert music. These modifications are analyzed, many times, in comparison to the musical vanguards. The objective of the present work is to inquire about the possible relationship between Lyotard's affirmations concerning the post-modernism and the musical discourse of the last two decades, with this relationship illustrated through Rodolfo Caesar's work *Sambado*.

Keywords: post-modernism; Caesar; referentiality; meta-narrative

Introdução

Grande parte da produção da música clássica recente tem demonstrado um certo caráter de superação das vanguardas das décadas de 1950 e 1960 nas diferentes tendências estéticas - seja no sentido de passo adiante, ou no sentido de negação. Tais vanguardas muitas vezes se confundem com o próprio projeto de modernidade. No campo da discussão filosófica, a palavra "pós-moderno" tem ocupado as atenções na tentativa de explicação da contemporaneidade sem, com isso, estabelecer grandes consensos quanto ao seu significado, suas relações e, até mesmo, sua aplicabilidade em diversos setores do conhecimento. No caso da música, essa aplicabilidade ainda não está garantida. Desta diversidade de propostas de utilização da idéia de pós-moderno, uma em especial nos interessa pelo seu caráter de pioneirismo, senão na utilização, pelo menos na divulgação do termo pós-moderno. Essa abordagem é realizada por J. F. Lyotard no seu livro *A Condição Pós-Moderna*.

A aproximação entre este texto de Lyotard e a produção da música contemporânea já foi sugerida por alguns autores da musicologia brasileira. No entanto, uma abordagem que verifique como essa idéia de pós-moderno ecoa na construção do discurso criativo musical ainda necessita ser exercitada. Neste artigo, essa aproximação será dividida em três partes: um rápido panorama da sistemática de Lyotard; uma descrição técnica da obra *Sambado*, de Rodolfo Caesar (aqui tomada como exemplo da produção recente); e, finalmente, as possíveis relações entre teoria filosófica e criação musical.

1-Rápido panorama da *Condição Pós-Moderna* de Lyotard

*Mestrando do Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes/UNESP.
Endereço eletrônico: jpaulo@universiabrasil.net

Lyotard abre seu livro da seguinte forma:

Este estudo tem por objetivo o saber nas sociedades mais desenvolvidas. Decidiu-se nomeá-la “pós-moderna”. A palavra está em uso no continente americano, na escrita de sociólogos e de críticos. Ela designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX. Estas transformações serão situadas aqui relativamente à crise das narrativas.

A Ciência está originariamente em conflito com as narrativas. De acordo com os seus próprios critérios, a maior parte destas aparecem como fábulas. Mas a ciência, do mesmo modo que se não reduz à enunciação de regularidades úteis e procura o verdadeiro, tem de legitimar as suas regras do jogo. Por isso ela mantém sobre seu próprio estatuto um discurso de legitimação, a que se chamou “filosofia”. Quando este metadiscurso recorre explicitamente a esta ou àquela narrativa, como a dialética do Espírito, a hermenêutica do sentido, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador, o desenvolvimento da riqueza, decide-se chamar “moderna” à ciência que a elas se refere para legitimar. (LYOTARD, 1979, pg 11)

Lyotard define como pós-moderno o estado do saber nas sociedades informatizadas, marcado, principalmente, pela “incredulidade nas metanarrativas” (LYOTARD, 1979, pg 11) de legitimação. Para explicar tal afirmação, ele define como seu problema a legitimação do saber, e como seu método os jogos de linguagem.

O Problema, mais precisamente o problema de legitimação da ciência, remonta a Platão e Aristóteles, e diz respeito à prova da prova. Ele se coloca quando a ciência reconhece a necessidade de provar que a prova da verdade também é verdadeira, pois sua pragmática não somente emite enunciados, mas também os ajuíza como falsos ou verdadeiros. Essa busca pela verdade com prova seria o elemento que diferencia o saber científico de outras possibilidades de saber, as quais Lyotard denominou narrativas.

Para analisar tal problema, o autor recorre aos jogos de linguagem, formulados por Wittgenstein:

Quando Wittgenstein, ao retomar do zero o estudo da linguagem, centra a sua atenção sobre os efeitos dos discursos, ele chama jogos de linguagens aos diversos gêneros de enunciados que ele referencia desta forma e que acabamos de enumerar alguns [enunciados prescritivos, denotativos, performativos]. Ele quer significar com este termo que cada uma das diversas categorias de enunciados deve poder ser determinada por regras que especifiquem as suas propriedades e o uso que delas se pode fazer, exatamente como o jogo de xadrez se define por um grupo de regras que determinam quer as propriedades das peças, quer a maneira conveniente de as deslocar.

Vale a pena fazer três observações a respeito dos jogos de linguagem. A primeira é que suas regras não tem legitimação em si mesmas, mas que elas são o objeto de um contrato explícito ou não entre os jogadores (o que não é o mesmo que dizer que estes as inventam). A segunda é que na falta de regras não há jogo, que uma modificação, mesmo mínima, de uma regra modifica a natureza do jogo e que um “lance” ou um enunciado que não satisfaça as regras não pertence ao jogo definido por estas. O terceiro reparo acabou de ser sugerido: qualquer enunciado deve ser considerado como um “lance” feito num jogo (LYOTARD, 1979, pg 29).

Lyotard se põe a descrever a pragmática do saber narrativo e a pragmática do saber científico, separando-os como dois jogos de linguagem diferentes. Além das diferenças como temporalidade, memória, autoridade, interlocução, Lyotard identifica como diferença central entre os dois saberes o fato de que o saber narrativo não elimina o saber científico pelo seu próprio jogo, enquanto o saber científico necessariamente exclui o saber narrativo quando

estabelece valor de verdade aos enunciados, excluindo outros enunciados menos verdadeiros. Porém, identifica que a legitimação da ciência, a partir da modernidade, está presente em um meta-discurso narrativo, a Filosofia. Lyotard identifica duas possibilidades principais destas grandes narrativas: “vida do Espírito” (narrativa especulativa) e “humanidade como heroína da liberdade” (narrativa de emancipação). Tanto uma como a outra estão presentes no idealismo alemão do século XIX e são provenientes da idéia de esclarecimento.

Na narrativa especulativa (do Espírito), o sujeito do conhecimento não é um sujeito individual e sim um sujeito coletivo que se desenvolve ao atualizar suas possibilidades de conhecimento – meta-sujeito especulativo. Na narrativa de emancipação, a humanidade é eleita heroína de sua própria liberdade, validando o saber através de um consenso coletivo. No final do século XIX, essas duas grandes narrativas de legitimação passam a se contradizer, pois uma coloca a ênfase na verificação da verdade (especulação) enquanto a outra enfatiza o consenso coletivo como validador da verdade. Porém, tal consenso é prático e não necessariamente verdadeiro. Essa contradição impossibilita uma crença em um princípio totalizante que costure todas as possibilidades da experiência humana e seria a semente da incredulidade nas meta-narrativas presentes no século XX.

A “crise” do saber científico, cujos sinais se multiplicam desde o fim do século XIX, não provém de uma proliferação fortuita das ciências, que, por sua vez, seria o efeito do progresso das técnicas e da expansão do capitalismo. Ela advém da erosão interna do princípio de legitimidade do saber. Esta erosão acha-se em acto no jogo especulativo e é ela que, ao desmanchar a trama enciclopédica na qual cada ciência deveria encontrar o seu lugar, as deixa emancipar (LYOTARD, 1979, pg 82)

Deriva daí o fato de que, na pós-modernidade, a legitimidade de cada ciência é imanente de seu próprio jogo de linguagem, ou seja, não há um princípio unificador (totalizante) de todos os discursos e sim soluções locais para os mesmos. Isso coloca a ênfase da pragmática científica pós-moderna na busca pela diferença. Segundo ele: “o trabalho da prova é procurar ‘inventar’ o contra-exemplo, ou seja, o ininteligível; o trabalho da argumentação é procurar o ‘paradoxo’ e legitima-lo através de novas regras do jogo de raciocínio” (LYOTARD, 1979, pg 109)

Desta forma, ele abre terreno para a legitimação pela “paralogia”, ou seja, a busca pelo dissentimento e não pelo consenso. Isso se traduz na busca pelo lance novo, “cuja a importância é frequentemente desconhecida no imediato jogado na pragmática dos saberes”. A inexistência de meta-narrativas de legitimação não exclui a existência de pequenas narrativas, ou narrativas locais, nem exclui a possibilidade de retomada futura de grandes narrativas.

2-A obra *Sambado* de Rodolfo Caesar

A Obra *Sambado* (tape solo), com duração de 3’44’’, é integrante de um conjunto de peças chamado *4 Peças Para Lounge*. Essas obras, cujo título remete a um espaço de difusão musical exterior a sala de concerto ou aos centros de pesquisa acadêmicos, são baseadas, quase que na sua completude, em sons referenciais. No caso de *Sambado*, os objetos sonoros se dividem da seguinte forma quanto a sua referencialidade:

- Som não referencial, com ataque, contínuo, polarizando algumas alturas.
- Sons de trem: sons de vagão passando nos trilhos; sons de buzina de trem.

- Sons de instrumentos musicais (típicos de orquestras presentes nos arranjos de sambas da indústria fonográfica das décadas de 1960 e 1970): sons de metais; sons de madeiras; sons de percussão de samba; sons de cordas.

O som não referencial é o primeiro a ser apresentado. Ele vai sendo gradativamente sobreposto por um acorde de metais em crescendo, culminado em um ataque dos metais que guarda uma certa semelhança com buzina. Esse ataque ocorre duas vezes. Na primeira vez (28'') ele é sucedido do início da percussão (destaque para a cuíca) em ritmo de samba (acompanhado por um contrabaixo elétrico executando figurações de acompanhamento de samba) e na segunda vez (33'') é sucedido do início dos sons de trem. Nesta segunda aparição deste ataque é possível identificar que o som não referencial não está mais presente. Aos 49'', encerram-se também os sons de metais, restando apenas os sons de trem e os sons da percussão de samba. Então, torna-se possível identificar que o ritmo do samba apresentado não é totalmente regular, pois, com intervalos de alguns segundos, ele apresenta alguma irregularidade, como se uma amostra pré-gravada de uma batucada fosse recortada irregularmente e depois justaposta, com pequenas síncope. Os sons de trem só irão desaparecer em 3'11'', enquanto os sons da percussão continuaram até o final.

Tempo												
0"	28"	33"	49"	1'04"	1'10"	1'29"	2'21"	2'50"	3'07"	3'10"	3'11"	3'44"-Fim
						Adensamento		Maior densidade		Arranjo instrumental		
		Cordas		Acorde				Melodias de resposta				
				Saxofone		Fragmentos melódicos		Melodia integral				
			Madeiras									
Percussão												
								Superposição defasada		Defasagem (contratempo)		
										Som de trem + denso		
		Trem										
								Buzina				
Metais desc.	Ataque	Ataque										
Som não referencial												

Em 1'04'', aparece um acorde contínuo de cordas. Tal acorde possui uma semelhança morfológica com o som não referencial do início da obra. Isso permite que se reinterprete os sons do início como sons de cordas tratados. Em 1'10'', aparecem as madeiras executando uma figuração rítmica que vai sendo variada e, em 1'29'', os sons de metais reaparecem realizando uma espécie de reapresentação dos ataques do início da obra. A partir deste ponto começa a haver um adensamento da incidência destes eventos sonoros e a aparição de fragmentos de uma melodia de saxofone. Em 2'21'', essa melodia do saxofone é apresentada de forma integral junto a uma nítida superposição de amostras dos sons da percussão, de modo que a configuração da rítmica do samba fique confusa (como duas amostras fora de fase, uma disposta no contratempo da outra). Existe uma melodia de cordas que funciona como resposta à melodia do saxofone. Este acontecimento sugere que os sons dispostos de maneira dissociada anteriormente começarão a formar um todo coeso, no qual cada elemento assumirá seu papel orquestral, incluindo os sons não instrumentais como o de trem e o de buzina. Portanto, uma possibilidade de eixo direcional da obra é o da escuta de sons isolados

que gradativamente vão se montando em um todo orquestral, enquanto as amostras do batuque de samba vão sendo “sambadas”, ou seja, gradativamente dessincronizadas.

Esta possibilidade de escuta já encontra uma pré-disposição em momentos nos quais sons de referências distintas aparecem com semelhanças morfológicas, como é o caso do som não referencial e das cordas/metals, ou o caso dos sons de buzina e os sons de madeiras/saxofone, dentre outras possibilidades perceptíveis deste tipo de semelhança. Este é o momento mais denso da obra (2’50’’ até 3’10’’). A forma como ele é precedido reforça o eixo direcional acima proposto. Em 3’07’’, em meio a grande densidade de camadas sonoras, escuta-se o som de trem mais denso, acompanhado por uma buzina. Em 3’11’’, esse som de trem se encerra, sobrando apenas os instrumentos que, até o final da obra, vão se organizando em uma resolução tonal do material harmônico apresentado no decorrer da peça. Aqui a melodia do saxofone é acompanhada pelos outros instrumentos, ou seja, uma estrutura de melodia e acompanhamento à maneira de um arranjo para orquestra de uma samba instrumental. É essa configuração que prevalece até a conclusão da obra.

Fica notável, portanto, que o papel da referencialidade nesta obra é funcionalmente organizado no discurso musical. Ela não é evitada como na obra de Schaeffer e alguns dos seus seguidores. Podemos falar de referências a ambientes de difusão musical (presente já no título), a materiais musicais (melodias tonais, acordes, ritmos de samba) e a paisagens (sons de trem). E todas essas referências se organizam em relações que formam um todo discursivo. Ela também não está presente somente no nível mais direto de referência a fontes sonoras e ambientes reconhecíveis. A referencialidade vai além dos materiais, prolongando-se ao nível dos procedimentos, da organização formal e da própria difusão.

3-Relações entre o pós-modernismo de Lyotard e a obra de Caesar

Como exemplo das relações existentes entre o pós-modernismo de Lyotard e a produção da música recente, a obra *Sambado* de Rodolfo Caesar demonstra fazer parte do movimento de superação das vanguardas – nesse caso em específico, da vanguarda Schaefferiana. Em outra publicação – *Answering The Question: What Is Postmodernism?*(1982) – Lyotard relaciona as vanguardas artísticas ao contexto de deslegitimação anteriormente descrito e coloca tais movimentos artísticos como último indício da presença das grandes narrativas. Neste texto fica claro que ocorre, nas artes, um processo análogo ao declínio das meta-narrativas no momento em que a arte perde também sua legitimidade frente ao avanço dos meios de reprodução mecânica. Isso se traduz como um gradativo afastamento do realismo. Nesse contexto a arte, no mínimo, sofre um afastamento do seu referente por não se ver mais em condições de afirmá-lo de forma direta, como ocorria anteriormente seja na pintura figurativa, seja na música tonal. É esse o abalo causado pela fotografia nas artes plásticas, pelo cinema nos romances literários e pela gravação na música. O caminho das vanguardas no prosseguimento da tarefa do esclarecimento é, então, o da negação – negação da referencialidade, negação da figuração, negação do suporte, etc. Nesse sentido o que resta é o abstracionismo artístico de obras como, por exemplo, as de Pierre Schaeffer.

A vanguarda musical das décadas de 1950 e 1960 se identificam ao projeto moderno quando se comprometem em prosseguir com os avanços das vanguardas de início do século XX. Possuem, de certa forma, uma crença no caráter progressivo do conhecimento musical que se acumula na humanidade, em consonância com as grandes narrativas de legitimação presentes no século XIX. Schaeffer, após a aparição de diversas propostas de rompimento com a figuração motívica musical, elabora em seu *Traité des Objets Musicaux* (1966) um

aparato teórico que fornece caminhos para a uma composição baseada na “escuta reduzida”, ou seja, em uma escuta que não leva em conta a referencialidade presente nos objetos sonoros e sim suas características essenciais - dito de outra forma, estruturais. Resta ai uma certa identidade com as grandes narrativas na medida em que a obra musical ainda se apóia em um meta-discurso (o “Tratado” científico schaefferiano) e na medida em que a negação da referencialidade funciona como passo adiante na tarefa do esclarecimento. Não restou outra alternativa a uma produção com tais características que não o isolamento em centros de pesquisa nos quais as obras acabam por responder ao discurso científico ou se vinculam a ele como única possibilidade de auto-explicação.

Ao propor um discurso musical que supera tais prescrições das vanguardas, obras como *Sambado* comungam da mesma incredulidade nas meta-narrativas presentes no pós-modernismo. Superar as vanguardas significa superar o abstracionismo como única possibilidade de arte legítima frente aos novos meios técnicos. Significa dizer que a obra atual, diferente das vanguardistas, recoloca elementos referenciais de acordo com as regras imanentes de seu próprio jogo. Existem algumas evidências, dentre outras possíveis, desta superação presentes na obra musical em questão: a utilização da referencialidade explícita na construção de um discurso funcional musical; a utilização na música eletroacústica de um material figurativo; a alusão a um ambiente de difusão musical que dispensa a legitimação proveniente de tratados científicos; a possível procura em restabelecer uma comunicação com o público mediante as constatações anteriores.

A utilização da referencialidade explícita na construção de um discurso funcional musical demonstra que, na obra *Sambado*, o compositor não busca uma escuta reduzida. As referências são imediatamente reconhecíveis à escuta, além do fato de estarem formalmente organizadas em um todo funcional discursivo. A utilização de sons instrumentais figurativos (melodias, ritmos, diatonismo) é não só contrário aos ideais iniciais da música eletroacústica como também de toda produção das vanguardas das décadas de 1950 e 1960. O Título do conjunto de peças, do qual *Sambado* é integrante (*4 Peças para Lounge*), é uma alusão a um ambiente externo aos centros de pesquisa musical aos quais a música eletroacústica tem se vinculado na sua produção e difusão. Se a obra não precisa responder a uma legitimidade proveniente da ciência, ela passa a buscar legitimidade em sua própria pragmática, ou seja, ao se expor à escuta de uma forma mais ampla que a forma isolada dos centros de pesquisa.

Referências:

CAESAR, R. *A escuta como objeto de pesquisa*, 2000. Disponível em: <<http://acd.ufrj.br/lamut/lamutpgs/rcpesqs/10escup.htm>>. Acesso em: 15 abr. 2007.

CAESAR, R. *Quatro Peças Para Lounge – Sambado*, 2005. Disponível em: <<http://sussurro.musica.ufrj.br/abcde/c/caesarrodolf/caesarr.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2007.

LYOTARD, J.F. *A Condição Pós-moderna*, trad. José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva, 2003, do original francês *La Condition Postmoderne* Paris: Editions de Minuit, 1979.

LYOTARD, J.F. *Answering the Question: What is Postmodernism?* Trad. Régis Durand do original francês *Reponse à la Question: Qu'est-ce que la Postmodernism?*, Critique 419 (1982), in HASSAN, I. *Inovation/Renovation*, University Wincosin Press, 1983.

SCHAEFFER, P. *Traité des Objets Musicaux*, Paris: Editions de Seuil, 1966.