



Prática coral em contexto latino-americano

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: SIMPÓSIO TEMÁTICO ST-10 Musicalidades latino-americanas: praticas, fazeres e pedagogias

Éderson Marques de Góes

Universidade Federal do Paraná – edimarques@me.com

Valéria Lüders

Universidade Federal do Paraná - valeria.luders@gmail.com

Resumo: Este artigo, parte integrante de uma pesquisa de doutorado em andamento, tem como objetivo, abordar o processo histórico do pensamento musical desde a antiguidade, em razão destes acontecimentos da história da música representarem pontos obrigatórios de referência ao fazer e conceber acerca da prática musical de hoje. Este estudo, aproxima da perspectiva de Max Weber (1995), para compreender a prática coral e o desenvolvimento musical em contexto ocidental, e dos estudos do sociólogo Ángel Quintero Rivera (1999; 2009; 2020) para considerar o corpo na relação com o fenômeno sonoro. Como apontamentos este artigo compreende que música da população mestiça do Novo Mundo contribui para as mudanças de paradigma acerca do conceito tempo, corpo e sonoridade.

Palavras-chave. Prática coral. Cultura afro-latino-americana. Movimento sonoro corporal.

Choral practice in a Latin American context

Abstract: This article, part of an ongoing doctoral research, aims to address the historical process of musical thought since antiquity, because these events in the history of music represent mandatory points of reference when making and conceiving about the musical practice of today. This study approaches the perspective of Max Weber (1995), to understand choral practice and musical development in a Western context, and the studies of sociologist Ángel Quintero Rivera (1999; 2009; 2020) to consider the body in relation to the phenomenon sound. As notes, this article understands that music from the mestizo population of the New World contributes to the paradigm shifts about time, body and sonority.

Keywords. Choir. Afro-latin american culture. Body sound movement.

1. Introdução

No processo de constituição como regentes há uma extensa gama de conteúdos para comunicação com cantores, constituição que é construída em forma de comunicação universalizada. Afinal, a construção apresentada é a de que o regente pode reger em qualquer lugar do mundo, por meio de seu gestual. Mas, há questões como: reger qual música? Qual sonoridade? A qual corporeidade? Para quem? A partir de qual contexto?

O envolver musical é produto material e espiritual de uma dada sociedade, em seu percurso histórico. Não se pode limitar e desconsiderar a existência das redes estabelecidas pela construção, organização e comunicação social, que no contexto ocidental, está marcado pelas relações de troca, pela expropriação da força de trabalho dos indivíduos, pela atividade, pelo corpo, por sonoridades naturais, humanas e artificiais. Relações que constroem signos e significados. As sonoridades e as práticas musicais se encontram vinculadas na realidade. E

nesta objetivação do fenômeno sonoro, encontram-se práticas sociais e sonoridades corporificadas indissolúvelmente relacionadas com a realidade.

A ação individual ocidental moderna, desde a antiguidade, tendeu a ser baseada em cálculos. Esta realidade ocasionou ao fenômeno musical, de pensamento europeu, a materialização de um acontecimento que até então era estritamente *imaterial*: a mensuração do fenômeno sonoro. A música, de objetivação temporal no aqui e no agora, de forma abstrata, passou então a ser materializada e registrada por meio da racionalização aritmética e da escrita musical. Neste caminho de autonomia da arte e do indivíduo, o fazer musical em companhia de movimentos históricos de ensino/aprendizagem direcionou os indivíduos a outros processos de expansão da subjetividade e da condição humana. Por este motivo, faz-se necessária a reflexão acerca de outras possíveis relações de práticas sonoras e corporais a partir da conjuntura social ocidental, portanto, subjetividades e corporalidades latino-americanas, em um continente com expressiva diversidade cultural. Assim, por consequência, considerar que neste contexto há outras possibilidades epistêmicas de se relacionar sujeito/fenômeno sonoro.

A estética da música europeia é marcada pela ética fundamentada na racionalidade e inserida no processo de racionalização do *ocidente*. Ela possui seu cosmo específico. O ocidente moderno potencializou a herança da antiguidade e imprimiu crescentemente esta marca em todos os espaços da ação social do indivíduo (WAIZBORT; COHN, 1995). Associada à ideia de *universalização*, a estética musical europeia se relaciona ao mundo como um todo. Para compreender sua objetivação será necessário um breve retorno à concepção de música e ao pensamento filosófico das organizações sociais da antiguidade, no qual, esta prática musical se estruturou.

As descrições mais antigas a respeito de estudos sobre intervalos musicais direcionam para experimentos do matemático e filósofo grego Pitágoras, que viveu no século VI a.C. É bastante difícil reconstruir o pensamento de Pitágoras, porque não há nenhum escrito seu. Mais do que afirmar os pensamentos de Pitágoras, pode-se comunicar os pensamentos da(s) escola(s) pitagórica(s).

As teorias sobre música ocupam lugar importante a este sistema de pensamento não apenas pela atividade filosófica exercida, mas também pela posição central da música à cosmogonia e à metafísica (FUBINI, 2010). Desde a antiguidade os indivíduos perceberam que ao soar uma corda ela não vibrava apenas em sua totalidade, mas sua vibração também poderia ser dividida em partes iguais, produzindo vibrações múltiplas ao mesmo tempo da vibração da corda toda.

Com esta percepção, conceberam que no intervalo de oitava, a corda poderia ser pressionada em seu ponto médio correspondente a $2/3$ e obter o intervalo de quinta. Este é o princípio para o desenvolvimento das escalas. O conceito de harmonia para os pitagóricos, tem relação com a especulação sob a ótica da metafísica. A harmonia era concebida por eles, como unificação dos contrários. A partir desta ideia de harmonia como conciliação dos contrários, este pensamento se estendeu ao conceito de harmonia para o universo. Fubini (2010), ao citar o pensamento de Aecio relata que Pitágoras foi o primeiro em chamar de cosmos ao conjunto de todas as coisas, devido a ordem que se estabelece no universo. Esta ordem, pela qual se rege o cosmo, possui sua ordem dinâmica, pois, o universo está em movimento, e é o movimento das forças que os move e se ajusta em um todo harmônico. Este processo harmônico, não foi apenas concebido ao universo, mas também ao indivíduo e à alma,

A su vez, el concepto de armonía se completa con el de número, concepto bastante discutido y, en muchos aspectos, oscuros. Testimonios de épocas más tardías [...] se refieren a la doctrina pitagórica de los números como sigue: «[...] Así, pues, es la naturaleza del número la que le permite a uno conocer, y la que le sirve a uno de guía y le enseña acerca de cuanto genera duda y se ignora. Nada sería comprensible, ni las cosas en sí ni las relaciones que se dan entre ellas, si no existieran el número y su sustancia. Ahora bien, el número, armonizando en el alma todas las cosas con la percepción, vuelve cognoscibles éstas y las relaciones que establecen entre sí, en consonancia con el intelecto, y las hace tangibles y las concreta, permitiéndose distinguir las ilimitadas de las limitaciones». (FUBINI, 2010, p. 56)

A partir desta citação pode-se perceber a importância do número para a substância e organização de todas as coisas. O resultado dessa intuição fundante ao pensamento de harmonia será carregado de consequências para toda a história do pensamento ocidental. Vale ressaltar que esta concepção de música se encontra no processo histórico da construção da doutrina da harmonia, tanto em conciliação, como em equilíbrio dos contrários.

A ideia de música e a relação histórica com o pensamento das proporções e dos números é parte fundante desta organização e prática musical. É relevante delinear a concepção epistêmica de música a partir do pensamento eurocêntrico na tarefa de explorar, traçar e refletir sobre a constituição musical no ocidente para compreender a prática coral considerando o corpo na relação ao fenômeno sonoro. Para realizar este exercício se fará a aproximação da perspectiva de Max Weber.

Weber (1995), foi um dos pensadores a articular a modernidade burguesa com o desenvolvimento das instituições sociais e da interação coletiva estruturada e fundamentada na racionalidade. O estudo da música ocupa lugar importante na sociologia histórica de Max

Weber por explorar, averiguar e representar a cultura ocidental por meio do processo racionalizador. Este pensador está interessado na especificidade que marca um conjunto de fenômenos culturais encontrados no *ocidente*, que consistem em direção ao desenvolvimento de significações e validades ditas como *universais*.

A visão de música embasada na racionalidade por Weber, auxilia a delinear o processo histórico da música *ocidental*. Este pensamento não afasta ou nega a racionalidade no processo musical de outras culturas, mas sim, conduz às quais esferas e em quais direções a música *ocidental* foi – e é – estruturada a partir da organização racional. Delinear a estrutura da música ocidental, considerando este entendimento, auxilia conceber o que é característico à distinção histórico-cultural da concepção epistêmica da sociedade europeia diante do elemento corpo para a racionalidade musical.

Com base na concepção da ciência moderna, Weber (1995) estudou o crescente enraizamento na música do *ethos* racionalizador nos elementos constituintes da música. Esta visão está fundamentada na física “*newtoniana*”, amparada pela relação da gravidade. A gravidade para a prática musical é equivalente a tonalidade, à compreensão da estrutura e do desenvolvimento das escalas, sobre a qual, é produzida a melodia e as relações sonoras obtidas como harmonia (RIVERA, 1999).

É claro que a polivocalidade baseada em um sistema de notação racional haveria de favorecer imensamente a racionalização harmônica do sistema sonoro. Inicialmente, isto ocorreu na direção de um diatonismo estrito. O coral gregoriano e seus derivados diretos, de acordo com a hipótese de seus melhores conhecedores (P. Wagner e Geveart), não parece ter contido sons diatônicos, mesmo depois da época carolíngia. Um manuscrito sugere que também no Ocidente poderia ter ocorrido, eventualmente, uma antiga separação enarmônica dos semitons, tal como o ocorre na música bizantina. A teoria bizantina conhece na “*analysys organica*” os intervalos enarmônicos nos instrumentos de cordas, em sequências descendentes de sons; como estes são os mais difíceis, são considerados os graus mais elevados da “harmonia”. Mas, no Ocidente, tudo isso desaparece rapidamente; e nos séculos X e XI o diatonismo domina, por assim dizer, sozinho, ao menos teoricamente. Entretanto, este “domínio” de uma tonalidade determinada, tanto aqui como em músicas ligadas harmonicamente, não deve ser compreendido erroneamente. (WEBER, 1995, p. 123)

A racionalização teórica evidencia um estado já racionalizado e estruturado desta sociedade. A automatização da arte engendra a organização de regras e possibilidades para a racionalização da própria música, como a racionalização dos meios musicais derivados da organização social do contexto europeu: do sistema sonoro, dos instrumentos, das formas composicionais e do processo de mediação dos conhecimentos elegidos importantes para esta prática musical. “O nascimento do puro gozo estético, das puras necessidades de expressão, marca esse deslocamento da nova esfera, que passa a desenvolver-se segundo sua legalidade



específica” (WAIZBORT; COHN, 1995, p. 40). Considerar como estas sociedades encontraram lentamente o modo de explicar a música – teoria/prática – durante seu processo histórico é ponto obrigatório para que seja possível o entendimento como sujeitos inseridos e constituídos em contexto latino-americano para a relação corpo/fenômeno sonoro, uma vez que, em nosso processo de constituição enquanto sociedade, temos essa história na qualidade de objeto de alcance por meio da ideia de progresso e desenvolvimento social, musical, individual.

2. A prática musical no ocidente

Aproximadamente desde o período renascentista até os dias atuais, a música dita como *ocidental* tem se fundamentado principalmente em escalas diatônicas de sete notas e doze semitons cromáticos.

A notação musical é o pilar da música ocidental moderna pois, uma obra musical moderna, por mais simples que seja, diante dos mecanismos constituídos para a composição, a execução e o ensino, não poderia ser reproduzida, nem difundida ou transmitida sem os meios da escrita musical.

Sem ela uma obra musical moderna não pode em geral existir em lugar algum e de nenhuma maneira, nem mesmo como uma propriedade interna de seu criador. Signos de notação de alguma espécie podem ser encontrados também em graus relativamente primitivos, sem, contudo, andar de mãos dadas com a melodia racionalizada. A música árabe moderna, por exemplo, ainda que objeto de tratamento teórico, perdeu gradualmente, no longo período desde as invasões mongóis, seu antigo sistema de escritura, e tornou-se inteiramente sem escrita. Os helenos tinham orgulhosamente consciência de seu caráter de povo com escrita musical. Os signos eram quase imprescindíveis, sobretudo para o acompanhamento instrumental, que, em peças mais complicadas, deixava de corresponder ao uníssono com a voz do canto. (WEBER, 1995, p. 119)

Indispensável compreender que em diversas organizações sociais havia registro e signos para representarem intenções musicais ou designação dos movimentos melódicos. As músicas dos povos em que havia alguma forma de escrita empregavam às vezes cifras para a designação dos sons (WEBER, 1995).

A notação mensural é produto dos teóricos musicais que possuíam práticas musicais próximas aos monges de Notre Dame e também da catedral de Colônia (WEBER, 1995). Este desenvolvimento foi envolto a alguns problemas muito específicos da prática polifônica, que se situavam no campo do elemento ritmo. O determinante referente à polivocalidade foi a estabilidade de valores temporais relativos às notas junto ao esquema fixo de divisão dos

compassos, o que permitiram estabilizar inequívoca e claramente as relações de progressões das distintas vozes entre si (WEBER, 1995).

[...] a notação mensural permitiu pela primeira vez as composições artísticas polivocais planejadas, e a grande posição dos holandeses no desenvolvimento musical da época de 1350 a 1550 [...] baseava-se em grande parte, tanto quanto circunstâncias externas podem ser relevantes, no fato de que eles levaram este tipo de composição, escrita e planejada, ao centro da música eclesiástica: à capela papal, que eles também dominavam quase completamente (e precisamente) após o retorno de Avignon. Somente a elevação da música polivocal à condição de uma arte escrita produziu então verdadeiros “compositores”, e assegurou às criações polifônicas do Ocidente, em oposição àquelas de outros povos, duração, repercussão e desenvolvimento continuado (WEBER, 1995, p. 123)

Relevante realizar um paralelo à organização social deste período. No século XIV tudo muda. Por um lado, a música sacra é secularizada e autônoma no que diz respeito ao canto; usa cada vez mais instrumentos, incorpora melodias de origem popular e profana, e deixa de recorrer apenas ao fundo gregoriano. Por outro lado, as técnicas da notação musical, com as composições planejadas e polifônicas, se espalham pelas cortes e as distanciam da música do povo. Os nobres compram músicos formados nos coros das igrejas e os encaminham para espaços solenes para celebrar suas vitórias com cantos leves, orquestrados e dançantes para promover o entretenimento. Os músicos tornam-se profissionais vinculados a um único mestre, os domésticos, produtores de um espetáculo reservado exclusivamente a uma minoria.

En tres siglos, desde el xiv al xvi, las cortes excluirán a los juglares, voz del pueblo, y sólo escucharán música escrita sobre partitura, ejecutada por músicos asalariados. El poder se instala, se jerarquiza y se distancia; un cambio en el vocabulario viene a ratificar esta mutación: para designar a un músico, ya no se dirá juglar, sino menestral o menestrier, de *ministerialis*, funcionario. El músico ha dejado de ser nómada. Se fija, agregado a una corte, o residente en una ciudad. Cuando no son sirvientes de algún señor, los menestrales se organizan en cofradías según el modelo de los oficios artesanales o de comercio: un santo patrón (san Julián de los Menestrales), banquetes anuales, una caja de retiro y enfermedad y tarifas fijadas por los reglamentos municipales. (ATTALI, 1995, p. 28)

Diante a citação, pode-se observar como a organização sistemática da notação musical promove junto ao desenvolvimento social a separação entre músicos que eram até então artesãos livres confundidos com o povo, e os indivíduos que trabalhavam indiferentemente para festas populares ou para a corte senhorial,¹. Nesta conjuntura, o músico

1 Interessante acompanhar a constituição do músico profissional, ligado a estrutura hierárquica social, aos estudos de Marx (2013) em O Capital, livro 1, capítulo 24 *A assim a chamada acumulação primitiva*, para acompanhar o processo histórico de separação entre produtor e meio de produção, momento, no qual, as

terá que ser vendido integralmente e sem exclusividade para uma única classe social (ATTALI, 1995). Por um lado, os músicos da corte continuam desfrutando do repertório popular, mas os temas destas canções resultam irreconhecíveis diante da complexidade polifônica. No século XVI, as coleções de partituras impressas e editadas, para a clientela das cortes e casarões burgueses, primeiro verbete da música no ramo do comércio, propunham orquestrações de danças e cantos populares (ATTALI, 1995).

Esta concepção de peça enquanto unidade, que não era mais contínua, ou de estrutura aberta e constantemente repetitiva, converte-se a uma estrutura musical fechada. Agora a produção musical para este contexto, passa a ter início, meio e fim, aparente ao ouvido como um universo definido. Este movimento é evidente quando analisado as melodias ditas *ocidentais*, a mesma estrutura musical universalizada. É interessante assinalar que a construção melódica *ocidental* possui praticamente a mesma organização de condução harmônica.

Rivera (1999; 2020) denota o significativo e amplo período de configuração dos princípios do desenvolvimento harmônico da música ocidental associado a padronização em metros regulares de medir o tempo sucessivo, tornando-se a base para o desenvolvimento rítmico da música de 1600 a 1900. Esta métrica nos é muito familiar, “tanto en términos de los ritmos para establecer los metros, como de las progresiones armónicas, se van buscando maneras de sistematizar y hacer corresponder las dimensiones sincrónicas y diacrónicas del tiempo en la música” (RIVERA, 1999, p. 47). Ela é convertida em termos de unidade de tempo: binário, ternário e quaternário; com suas possíveis variações: compasso simples e compasso composto.

O processo racionalizador do contexto europeu, com sua concepção de progresso, promoveu junto as revoluções a *domesticação* do comportamento musical culto. Proporcionou aos indivíduos a livre expressão sonora do ritual, do costume, da regra, da corporificação e da criação facilitando a prática instrumental individual e fortalecendo assim, a dimensão autônoma como arte. O movimento gerado nessas relações sociais para a organização dos sons e dos corpos foi o processo sistematizador no qual radicou o âmbito das relações das sociedades *ocidentais/ocidentalizadas*. Separou conteúdo e forma em suas produções sonoras, por meio da estética, das regras das instituições de ensino e conduziu o que foram considerados como outros. Esse processo coincide ao fenômeno encontrado no amplo período de expansão da cultura europeia, o que Wallerstein (1979; 1984) analisou como a

grandes massas humanas foram despejadas súbita e violentamente dos seus meios de subsistência e lançados ao mercado de trabalho como proletariados livres.

conformação do *sistema-mundo*,². Remete à construção da universalização cultural do sujeito identificado como homem branco europeu, em que, por meio das relações culturais, políticas e econômicas promoveram e ainda promovem a dicotomia *civilização* – e, diga-se de passagem, civilizado o sujeito que é controlado corporalmente – e *barbárie*. As expressões sonoras e corporais que não continham um tipo de desenvolvimento moderno foram subvertidas como primitivas, e inclusas ao movimento linear de desenvolvimento progressista.

A gradativa complexidade da divisão social do trabalho das sociedades capitalistas industriais modernas,³ resultou nas relações sonoras com suas sistematizações cada vez mais complexas, centralizadas e hierárquicas. Associado a este processo, o desenvolvimento representou a predominância do fenômeno sonoro sobre o movimento corporal, direcionou a execução musical sob controle corporal e racional para a dominação de signos musicais. Rivera (2009) entende que a grande música sinfônica do Ocidente do século XIX representou a imagem de sua grande indústria. Sobre este tema, é significativo que foi justamente no século XVII que o termo *orquestra*, originalmente a palavra grega se referia ao "lugar para dançar", deixou de ser usado para denominar um "lugar", passando a denominar um tipo amplo e hierárquico de grupo instrumental (BOORSTIN, 1994).

Paralelamente, el concepto (griego también) de *coro*, que originalmente hacía referencia a un acompañamiento grupal teatral (es decir, *performativo*) simultáneamente cantante como *bailable*, se transformaba en una creación exclusivamente de canto, y prácticamente inmóvil. (RIVERA, 2009, p. 54)

Interessante observar como o sistema *racionalizador* e *sistematizador* da cultura européia – e aqui é preciso recordar que a música faz parte de uma conjuntura social, com seu papel específico e não dissociado –, foi preciso e eficiente em sobrepor a concepção do racional ao perceptível, sentimental e corporal. O verbal, o sonoro, reina sobre o corpo.

Em decorrência da concepção epistemológica europeia de sujeito/objeto, na qual, o sujeito – racional – domina a natureza – o corpo –, o conceitual predomina sobre os sentidos, sensações e reações corpóreas. Este empreendimento sistematizador e racionalizador da música ocidental, em consequência, legitimada pela *instituição coral*, se faz ambiente de organização de subjetividades. No entanto, esta organização ao nível performático aflora contradições. Estas tensões são presentes na tradição *ocidental* em nível de *performance*, pois, os músicos inseridos na formação deste contexto, podem realizar o movimento reflexivo

2 Immanuel Wallerstein, *El moderno sistema-mundo*, Mexico, Siglo XXI, vol. I, 1979, vol. II, 1984.

3 Inicialmente identificado como Ocidente.

acerca de suas experiências musicais sobre o tema *performance*, uma vez que na constituição musical encontram-se a elaboração entre o espontâneo, o perceptível e o inesperado. Relação, da qual, se tornou evidente ao testemunhar processos *performáticos* a partir de outras organizações e manifestações sonoras e corporais com suas distintas concepções de sujeito, natureza, mundo e tempo.

Importante para os regentes, neste momento, observar a crescente presença do *ethos* racionalizador através da herança da “grande” música ocidental associada às complexas inter-relações sociais entre a abstração de identidade modernizante na conjuntura das relações de classe e ao desenvolvimento/expansão do pensamento científico. Por isso, é fundamental considerar para a análise, tanto a inevitável e sufocante realidade das relações de classe na feroz modernidade capitalista que produz corpos e subjetividades, como outras dimensões das identidades socioculturais – civilizatórias, nacionais, étnicas, gênero, sexualidade, fronteiras – que, ainda que sejam heterogêneas fazem parte da estrutura da conjuntura social latino-americana.

Para Rivera (1999) a transformação de paradigma equivalente a música ocidental, não está centrada no desenvolvimento tonal, e sim nos avanços dos estudos científicos. Um dos movimentos ocorridos no século XX a partir dos estudos da física foi o redescobrimiento da ideia de tempo (RIVERA, 1999; 2020). Relevante aqui, é perceber como a relação da música expande as relações: música *versus* sociedade. Rivera (1999), concebe a modificação do sistema sonoro, não no âmbito do fenômeno relativo à tonalidade – mesmo ao considerar os impactos profundos e decisivos na inter-relação entre música e sociedade –, e sim, centrado no movimento da ciência, no reconhecimento da importância do tempo e de seus processos irreversíveis, para a sociedade moderna.

Os avanços do desenvolvimento da expressão sonora, até então, representada no processo sistematizador centrado na tonalidade, conduz agora, com a mudança de paradigma acerca do tempo,⁴ a desafiar sua pretensão linear, unidimensional, explorando as complexidades entre tonalidade e ritmo, entre o cantar e o mover, entre sincrônico e diacrônico e entre o ser e o converter (RIVERA, 1999). As mudanças de paradigmas da sociedade, refletem (n)a organização social e cognitiva dos indivíduos, e aqui, retornam-se aos questionamentos surgidos no início deste texto acerca da importância do pensar em quais

4 Rivera (1999) realiza um paralelo à realidade do *universo definido*, encontrado na ciência moderna de Newton. Compreende que será por meio do pensamento da ciência, especificamente pela física, com os estudos sobre o tempo que ocorrerão as mudanças sonoras relativo a tonalidade e ao tempo musical.



práticas musicais, sonoridades, corporalidades, relações intersubjetivas, a partir de quais contextos, as práticas sonoras são produzidas, e, como são conduzidas às relações humanas.

Es precisamente de culturas conformadas por estas vivencias, de sociedades constituidas por el proceso modernizador mismo, pero en sus márgenes, donde han surgido las tradiciones de expresión sonora (muy relacionadas entre sí) que han quebrado la hegemonía absoluta que la extraordinaria música de la modernidad “occidental” parecía haber alcanzado hacia principios de siglo. Estas son, a mi juicio, la música afronorteamericana, en sus vertientes del *jazz* e del *rock* (aunque fueron prontamente internacionalizadas, quizá por haberse producido en el seno de la sociedad que se ha convertido en el nuevo contreo hegemónico de “occidente”, los Estados Unidos), la música brasileña y la música caribeña, en sus vertientes anglo (de, por ejemplo, el *reggae*) y *latina*, en la música (que ha denominado *el outro* como) “*tropical*”. (RIVERA, 1999, p. 61)

3. Considerações finais

A relação hegemônica do processo sistematizador da modernidade ocidental produzida nos últimos séculos no contexto do chamado *Novo Mundo* não foi organizada, pensada e considerada desde outras manifestações culturais, a partir das sonoridades dos proletariados ou das classes subalternas ao centro da sociedade do Ocidente, muito menos aos povos colonizados e em situação de escravidão. No entanto, foi nas margens da modernidade que se quebrou a crescente globalização do processo sistematizador sonoro (RIVERA, 1999). No contexto latino-americano, sucedem muitas experiências diversificadas e vivenciadas em diversos planos e tempos históricos, perturbando e problematizando profundamente as maneiras de sentir, expressar e conceber às relações: sonoridade, corpo e tempo. No contexto latino-americano, se faz presente a relação moderna de tempo, de progresso e de desenvolvimento em um espaço de trocas e cruzamentos onde confluem diversos tempos que entrelaçam simultâneos tempos culturais.

A música da população mestiça do Novo Mundo contribui para as mudanças de paradigma que a relatividade e a redescoberta do tempo representam para a cosmovisão *newtoniana*. A organização da cultura afro-latino-americana com suas práticas sonoras e corporais têm reunido canto, movimento corporal, composição, improvisação e expressão social individual com intercomunicação comum. Esta prática ocorre por meio de uma rica polirritmia de sua própria voz, no diálogo tenso, isto é, a-sistêmico, entre melodia, harmonia e ritmo. Uma ordenação métrica com base em unidades temporais não equivalentes, que questionam a visão temporal linear e disciplinada da ideia de progresso encontrado e



estruturado pela modernidade *ocidental*. Esta prática é associada, a combinação do sentido dramático da música com a abertura improvisada das sonoridades corporificadas.

Referências

- ATTALI, Jacques. *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI, 1995.
- BOORSTIN, Daniel. *Los creadores*. Barcelona: Crítica/Grijalbo. 1994
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde l Antigüidad hasta el siglo XX*. Ed: Alianza, Madrid. 2010
- RIVERA, Ángel Quintero. *Salsa, sabor y controll: sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI, 1999.
- RIVERA, Ángel Quintero. *Cuerpo y cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid-Frankfurt, iberoamericana-Vervuert, 2009.
- RIVERA; Ángel Quintero. *La danza de la insurrección: ara una sociología de la música latinoamericana*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLASCO, 2020.
- WAIZBORT, Leopoldo; COHN, Gabriel. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. 1995; 9-19.
- WALLERSTEIN, Immanuel. *El moderno sistema-mundial*. México: Siglo XXI, vol. I, 1979 e vol. II 1984.
- WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Tradução, introdução e notas de Leopoldo Waizbort e prefácio de Gabriel Cohn – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.