Música: play, spiel, jouer, brincar, tocar — universos por abrir e para abrir

Por: António Pinho Vargas

Resumo
O objecto desta comunicação[1] aborda a problemática dos possíveis modos de abrir o universo da música para as crianças, os jovens, adolescentes ou os quase já adultos, usando a minha própria experiência vivida, que seguiu um caminho completamente diverso do ensino tradicional — nos seus primeiros momentos, e depois também nos já tardios períodos de aprendizagem musical.

1. Epígrafe

> Praticamente a única percepção ou sensação que a criança tem no ventre da mãe, antes do nascimento, é a audição. Ela não ouve bem os sons externos: eles são muito abafados; mas ela ouve, quase diretamente, a voz da mãe: ela ouve a mãe falar. E percebe-se que ela é sensível às alterações (ruído/silêncio) e à altura dos sons (graves/agudos). (…) tudo acontece como se, antes de vir ao mundo, de nos encontrarmos no mundo — ao «ar livre» — entre as coisas e os seres que aprendemos a ver, a tocar, a saborear, entre os quais aprendemos a mover-nos, que aprendemos a amar ou a temer; antes mesmo de sentir prazer ou dor; antes, ainda, de encher os pulmões pela primeira vez e dar o primeiro grito, já tivéssemos, numa memória tão profunda — tão profunda que é esquecida — a audição de algo da linguagem: a «música». (Lacoue-Labarthe, 2005, p. 35, tradução do autor)

Este ponto de partida enuncia a música já dentro de nós antes de nascermos.

Um dos aspetos mais importantes da filosofia de Jacques Rancière encontra-se nos livros *O Espectador Emancipado* (Rancière, 2010a) e *O Mestre Ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual* (Rancière, 2010b), em que Rancière se inspira na experiência do pedagogo Joseph Jacotot para defender que a emancipação não depende de um mestre que explica tudo, mas da vontade das inteligências. Nessas obras Jacques Rancière procede à crítica da velha tradição educativa na qual, um mestre detentor do saber transmite esse conhecimento aos alunos enquanto seres humanos jovens ignorantes nos quais importa depositar o conhecimento transmitido. Este é o paradigma tradicional do ensino no seu todo e também do ensino da música aos jovens estudantes de música ou aos aspirantes a músicos futuros.

Não é raro que a aplicação cega destes métodos se traduza em resultados paradoxais: abandonos prematuros da frequência dos estudos nas escolas, interrupções abruptas do desejo de tocar música e, nos casos mais extremos, passagens do amor pela música à aversão pela música. Julgo que os pontos-chave do erro deste ensino tradicional têm alguma relação com as teorias da vanguarda. As suas origens podem ser encontradas na esfera política, nomeadamente no conceito de vanguarda da classe operária. Este parte do pressuposto que a classe operária do imaginário marxista ou bolchevique seria incapaz de perceber os mecanismos da sua própria opressão, sendo o partido a entidade que — enquanto as massas populares não atingem a sua maioridade intelectual e organizacional —, exerce o poder político sob diversas formas, em

[1] Texto resultante da comunicação apresentada por António Pinho Vargas no XV Encontro Internacional Arte para a Infância e Desenvolvimento Social e Humano, realizado no dia 22 de novembro na Fundação Calouste Gulbenkian, numa parceria entre Companhia de Música Teatral e Grupo de Educação e Desenvolvimento Humano do CESEM-NOVA FCSH.

sindicatos, conselhos e finalmente no poder do estado, sobre os quais os dirigentes exercem o seu controlo através da disciplina ou da "ditadura do proletariado", conceito escrito vagamente por Marx e Engels no Manifesto Comunista e posto em prática por Lenine. Verifica-se também na crítica musical de uma certa fase da música do século XX. Por exemplo, as teorias de Adorno, publicadas originalmente em 1949 na obra *Philosophie der neuen Musik* (Adorno, 2002), defendiam que um determinado conceito do estado do material musical poderia refletir tendências progressistas (caso de Schoenberg), ou regressivas (caso de Stravinsky). Caberia ao crítico ou ao filósofo definir o ponto de exaustão do material ou o potencial de futuro presente noutro tipo de material ou noutro tipo de linguagem musical. Estes exemplos descrevem algumas das formas de assumir um determinado tipo de "saber" como sendo aquele que interessa transmitir.

Deste modo está traçado o ponto de partida fulcral do embate entre os dois paradigmas do ensino da música: o ensino de "profissionais" destinados à vida musical ou o ensino destinado às pessoas que amam a música, propriamente chamados os "amadores" que, independentemente de virem a ser ou não músicos de profissão (ou virtuosos), querem continuar a sentir esse amor, aqueles que têm ou podem vir a ter uma paixão pela música[2]. Esta pode manifestar-se em diferentes grupos: frequentadores de concertos, colecionadores de discos — sendo cada um destes grupos capazes de desenvolver alguns fetichismos próprios de uma ou outra prática.

Ditos estes pressupostos do paradigma dominante, devo dizer que os senti de forma aguda e muito presentes ao longo da minha vida, muito fortes no seu carácter dominador e muitas vezes opressivo. Mas, do mesmo modo, confrontados com uma enorme vontade de saber e de tocar, o que me levou a procurar outras formas de aprender música.

Nesse sentido, este ponto de abordagem biográfica poderá ter interesse para os ouvintes: não tem como saber se eu não o contar. Uma espécie de investigação na qual o objecto de investigação é a minha própria vida, vista não como exemplar, mas apenas como exemplo de muitas outras. Assim, a minha própria aprendizagem musical, sendo completamente estranha e afastada do caminho académico tradicional, acabou por ser um exemplo de um percurso a partir de ignorâncias e a partir de práticas afastadas das escolas de música ou conservatórios, de resto, existentes em pouca quantidade nas décadas de 1960 e 70.

Destacaria assim dois momentos particulares: a criança de 9 anos (1960) e o adolescente de 17 anos (1968), as idades em que comecei a ter amor pela música.

Na adolescência eu já conhecia a escrita musical, mas a primazia era dada completamente à escuta de música em concertos ou em discos de música pop. Estava nesta altura (desde 1968 até 1974), a tocar naquilo que hoje seria designado como uma "banda de garagem". Nesse grupo fui descobrindo em mim algumas qualidades insuspeitadas como, por exemplo, ao fim de alguns meses/anos começar a perceber que era eu que detetava nos ensaios, o que é que estava bem, o que é que estava mal, e em que sentido é que se podia melhorar e, portanto, comecei a intervir e, pouco depois, a dirigir os ensaios do grupo pop em que tocava. Tratava-se de articular aquilo que conhecia da música clássica (aquilo que conhecia da classificação de acordes da música tonal clássica que tinha estudado com 9 anos), com aquilo que tinha

[2] Ver *La Passion Musicale* de Antoine Hennion, publicado em 2007, livro admirável em que um sociólogo transforma o seu objecto — a música — num estudo dos modos de exercer as muitas formas de paixão pela música. Hennion, A. (1993). *La passion musicale : une sociologie de la médiation*. Éditions Métailié.

positivamente que inventar lá, durante os ensaios, em tempo real, como se diz agora. Descobri que a escala pentatónica era a base da maior parte das improvisações que os músicos de pop e rock daquela altura faziam: solos de guitarra, de órgão e mais raramente de piano. Ou seja, adequava o que ia acontecendo com o conhecimento teórico e as descobertas de um certo tipo de utilização desses conhecimentos na prática. Um exemplo: ter de descobrir de que forma se poderia transpor as escalas pentatónicas em modos (mais do que em tonalidades, menos frequentes).

Eu não sabia na altura, mas estava a aprender uma prática musical como se se tratasse da transmissão oral das músicas populares tradicionais de muitos lugares do mundo, mas usando como veículo de transmissão a gravação. Há que recordar aqui que a partir de 1900 passou a existir a possibilidade da gravação. Este facto introduziu novas possibilidades na transmissão da música entre gerações, realizando na verdade uma junção pós-moderna do antigo (oral) com o pós-escrita (a gravação).

Quando a partir de 1972 comecei a aplicar estes procedimentos à escuta e à transcrição de discos de música de jazz, muito mais complexa do ponto de vista harmónico, melódico e rítmico, o facto é que, através de um veículo moderno — o gira-discos — pus em prática aquilo que, vim a saber, décadas mais tarde, ser a aprendizagem oral anterior.

Continuei a descobrir que uma gravação continha informações cruciais e muito importantes para nós; como, por exemplo, "tocar com swing", que é um conceito próprio do jazz e cuja aprendizagem era forçosamente feita pela via oral (*a escuta),* e nunca *a escrita*, que vinha depois — em última análise, uma tercina irregular, como notação aproximada. A este propósito posso referir um caso extraordinário: ter-se discutido, décadas mais tarde, um disco do pianista Ivo Pogorelich com a Sonata Opus 111 de Beethoven onde, justamente, uma tercina irregular presente realmente nessa sonata, nunca tinha soado de maneira tão próxima do tocar-com-swing, coisa que provocou, como é usual, tanto elogios entusiásticos como críticas azedas, do tipo: "não é assim que se toca Beethoven!".

Prosseguindo o meu relato: perceber a potência do tocar em conjunto, fosse qual fosse a prática musical em questão (*pop, rock ou jazz*), como sendo aquela *zona misteriosa que permitia sentir no corpo* e separar o que estava bem ou não — não teoricamente, mas sempre no fazer da música com outros músicos o ponto de partida para a melhoria dos resultados. Tocar em conjunto era o centro absoluto da nossa atividade musical naquela altura.

2. Fragmentos sobre Jazz e Música contemporânea

Interrompo o meu relato para seguir de perto pequenos fragmentos do artigo *Jazz e música contemporânea: com(di)vergências*, publicado em 1990 na Revista Colóquio-Artes, Junho de 1990.

A diferença

> Escrever sobre as relações entre o jazz e a música contemporânea é antes de mais escrever sobre uma dificuldade.
>
> Comecemos pela constatação mais evidente: o jazz e a música contemporânea constituem dois universos separados. Cada música tem a sua história, os seus heróis, os seus mitos, a sua ética, a sua literatura, a sua crítica especializada, o seu público…
>
> Parece-me obrigatório, antes de tentar analisar os diversos tipos de interacções que se têm diversificado, compreender que a atitude largamente dominante é a do desinteresse mútuo, ou a do complexo de superioridade mal disfarçado.

A própria organização da vida musical tem em conta esta classificação, e os esforços de algumas instituições para criar espaços de intercâmbio e contacto embatem nas mais diversas resistências. (Pinho-Vargas, 1990, p. 62)

[…]

No próprio cerne das duas actividades musicais estão duas coisas diferentes. O músico de jazz encontra a sua individualidade, não na maneira como compõe, mas na maneira como toca, no som pessoal que consegue criar. É na relação física com o instrumento que se desenvolverá determinada concepção musical, muitas vezes intuitiva. Na música contemporânea, na linha da música erudita europeia, a individuação realiza-se sobretudo pela escrita, pela "écriture". Na fase conceptual mais extremista dos anos 70 falava-se de música para olhar e menos para ouvir. É óbvio que se trata de um contra-senso, mas que tem a virtualidade de acentuar essa importância do texto musical, da grafia.

Estamos portanto naquilo a que eu poderia chamar o primeiro nível de leitura: duas músicas diferentes e de difícil comunicação entre si. Mas, apesar desta primeira constatação, poder-se-á tentar encontrar alguns níveis de "circulação". (Pinho-Vargas, 1990, p. 62)

Cortar pedaços de civilização

Por exemplo, da música contemporânea para o jazz. Depois de 1960 e do aparecimento do free-jazz, alguns músicos americanos e muitos europeus evidenciaram claramente influências dos compositores do primeiro serialismo (Schoenberg, Webern, Berg) mas sobretudo do segundo. Falo das obras dos anos 50 de Boulez, Stockhausen e outros. Em que consistiu essa absorção? Convém fazer aqui um parêntesis para dizer que o jazz sempre foi uma música permeável. A sua própria origem se confunde com o fenómeno mais vasto da aculturação dos negros americanos face à cultura branca anglo-saxónica dominante, uma espécie de conúbio entre a memória da música africana, com as suas escalas pentatónicas não-temperadas, e a realidade concreta dos instrumentos ocidentais, temperados. A blue note não é mais do que o esforço do músico negro americano para "dobrar" o instrumento aos seus hábitos auditivos ancestrais. A imagem do guitarrista de blues esticando a corda para obter uma nota entre o mi natural e o mi bemol é exemplar. Além disso, o processo de aprendizagem, de transmissão da herança do passado, foi no século vinte simultaneamente oral e tecnológico, isto é, processou-se através de um meio tecnologicamente sofisticado: o gira-discos! Charlie Parker trazia consigo sempre discos de Lester Young, que ouvia permanentemente. A aprendizagem verificava-se desta forma sui-generis face à música erudita europeia: por cima da escrita! (Pinho-Vargas, 1990, p. 62)

Neste contexto, muitos músicos de free-jazz, motivados pelas razões contestatárias dessa época, marcada pelas lutas raciais nos EUA e pela guerra do Vietname, imitaram de ouvido, naturalmente, alguma da vanguarda dessa época. Penso que é impossível compreender o pianista Cecil Taylor dos anos 60 e 70 sem ouvir, por exemplo, a Segunda Sonata piano de Pierre Boulez ou as primeiras Klavierstucke de Stockhausen. Em todo o caso, esta passagem que, como disse, se verificou auditivamente e não por um processo de análise de partituras e compreensão de processos de composição, ficou inevitavelmente ao nível do vocabulário utilizado. Nada da sintaxe da música serial passou para a "nova música improvisada". Reside aqui, a meu ver, a principal fraqueza desta corrente, herdeira dos heróis do free-jazz: utiliza um vocabulário cromático, privilegia os intervalos típicos da música pós-weberniana, o trítono e a sétima maior ou nona menor, mais tarde, as "cascades" de acordes de Xenakis sem ultrapassar, ao nível

da estrutura da improvisação, o grau primário da oposição tensão/distensão repetido "ad infinitum". (Pinho-Vargas, 1990, p. 63)

A miragem

Por outro lado, nos anos 70, sofrendo o impacto inverso do jazz e da improvisação no ambiente intelectualmente libertário do pré e do pós-Maio 68, no contexto, — igualmente então "à la page", da problemática da obra aberta, teorizada por Umberto Eco e levada à prática por compositores como os inevitáveis Boulez (Terceira Sonata, Domaines…) e Stockhausen (Klavierstuck XI) —, alguns músicos europeus tentaram reinventar a prática da improvisação, perdida na Europa quase desde o século XVIII. Em todo o caso, presos por uma formação conservatorial exclusivamente baseada na interpretação de música escrita, por isso completamente diversa da formação de um músico de jazz — habituado a pensar a improvisação dentro de uma estrutura de acordes sempre repetida, habituado a utilizar "patterns" melódicos para resolver determinadas situações harmónicas —, estes músicos ligados à música contemporânea, fascinados pela miragem da improvisação total, falharam a sua tentativa restauracionista. (Pinho-Vargas, 1990, p. 63)

Vejamos o que Boulez escreveu em 1975 (no livro de entrevistas com Celéstin Deliége intitulado *Par volonté et par hasard*[3]):

"Les improvisations, et sourtout les improvisations de groupe où il y a ressonance entre les individus, ont toujours les mêmes courbes d'invention; excitation-repos-excitation-repos". Mais adiante : "L'improvisation s'est manifesté dans diverses civilisations de la façon la plus explicite quand on avait affaire à des règles extrêmement précises au départ, des régles apprises pendant très longtemps, et laissant le champ à une invention instantanée fondamentalement liée au geste. Le geste étant codifié, l'improvisation du dernier moment peut exister, elle est appuyée sur quelque chose. Cela s'observe dans les civilisations de l'Inde où les qualités et des règles de l'improvisation sont extrêmement sèvéres; de même au Bali, où les schémas sont absolument fixes. L'improvisation n'est alors q'une espèce de variation sur un schéma fondamentale".

Algumas linhas mais à frente, a propósito do tipo de improvisação dos compositores eruditos europeus, afirma: "La mémoire ne joue alors que sur des critères, des clichés extrêmement banals; par exemple, notes répetées ou notes séparées par des grands silences, excès d'activité dans tous les coins, ou longues tenues pendant lesquelles, soi-disant, on médite sur la transformation du son, etc. Um jour, à coté de quelqu'un avec qui j'avais discuté du problème, je me suis amusé, en écoutant un groupe improviser, à décrire progressivement tout se qui allait se passer: c'est très prévisible"… (Boulez & Deliége, 1975 p.150 e seguintes, citado em Pinho-Vargas, 1990, p. 63)

Vejamos o que Berio escreveu em 1981 no livro *Two Interviews*[4]:

"Jazz improvisation is another matter, because it is based on the rapid extraction of musical modules and instrumental gestures from the reservoir of memory, and it is also based on speed of reaction to one's partner and to oneself - it's somewhat similar to rapid reflexes involved in act of speech. Perhaps you could also consider jazz improvisation as a continuous correction of little errors, a continuous adjusting of sights relative to a target that, by its very nature, is never perfectly clear and defined. It's significant that the pianist Thelonious Monk, unhappy with an improvisation that he

[3] Boulez, P., & Deliège, C. (1975). *Par volonté et par hasard — Entretiens avec Célestien Deliège*. Seuil.
[4] Berio, L., Dalmonte, R., Varga, B., & Osmond-Smith, D. (1985). *Two interviews.* Boyars.

had just finished, walked out with this splendid remark 'I made the wrong mistakes'." (Berio et al., 1975, p. 82, citado em Pinho-Vargas, 1990, p. 64)

3. Sobre uma prática

Tocar jazz com *swing* (coisa que não quero tentar definir nem descrever…, mas que sei perfeitamente o que é e que me aconteceu poder fazer de uma forma positiva e entusiasmante em alguns concertos), sobretudo a tocar standards do jazz nos anos 70 /80: uma sensação física relativa à colocação das notas, das frases, dos acordes no tempo, acordes na esquerda, linhas na direita, por exemplo, em estreita articulação comigo mesmo, com o meu corpo, com aquilo que o meu ouvido captava do que estavam a tocar o contrabaixo e a bateria.

Este modo de articular entre todos os elementos em jogo, músicos, instrumentos, sala, som, público, etc. é indescritível; o corpo parece possuído por uma energia trans-subjetiva extraordinária que se transmite aos ouvintes que, do mesmo modo, se sentem arrebatados pela energia que do palco se liberta. Estou a falar, naturalmente, daquilo que nós designamos (no jazz) de "solo": uma improvisação livre, (mas tendo em conta um ciclo de acordes que está memorizado pelos músicos, bem como a sua capacidade de contar compassos sem os contar), o que é um maravilhoso paradoxo do sentir.

Ou ainda na improvisação total ainda-mais-livre, tendo no espírito a música contemporânea de Boulez, Stockhausen ou Xenakis, ou a radical improvisação livre do grupo New Phonic Art, sediado em Paris nos anos 60/70, de Michel Portal, Jean Pierre Drouet, Carlos Roquê Alcina e Vinko Globokar.

Esta aprendizagem é individual e colectiva. O território do jazz é o quarteto (para mim).

4. Notas sobre play, jouer, spiel

Há sobretudo duas formas de encarar o ensino da música, de o prosseguir, de o transportar pela vida fora. "Não somos só cérebro e temos um corpo" escreveu Luciana Leiderfarb[5]. Em 2025 podemos observar duas correntes a existir em paralelo:

a) o ensino institucional, centrado até aos anos 1980 nos conservatórios e agora nas escolas superiores de música ou na universidade que, na verdade, se orientam para "a vida profissional", a "carreira", a elite dos "grandes músicos do mundo" que irão ocupar um lugar (determinado pela direção que a vida de cada um tomar), mas dizia, um lugar entre as dezenas de músicos que se destacam num dado momento através das "instâncias de consagração" que operam no campo musical "clássico ou erudito". Este tipo de ensino tem uma espécie de destino fixo no horizonte: todos os alunos devem tentar conseguir, desejavelmente um lugar junto da reduzida elite dos "grandes músicos do mundo". Virtuosismo, capacidade de trabalho infatigável, "carreira internacional" contendo todas as dificuldades inerentes à pertença a um número reduzidíssimo de músicos que de algum modo se assemelham aos pilotos de fórmula 1: uns 20 ou 30 pilotos que actuam a cada semana nos mais diversos países do mundo. O mesmo se passa na vida musical dos solistas que circulam nas grandes salas de concertos do mundo musical, nos teatros de ópera, nas instituições culturais mais poderosas. Em cada década, verificam-se entradas e saídas desse grupo restrito de maestros, solistas (piano, violino) cantores, sopranos, tenores, barítonos,

[5] Ver texto de Luciana Leiderfarb, "Como a arte pode mudar o mundo", publicado no site da Companhia de Música Teatral em *Ecos do XII Encontro Internacional Arte para a Infância e Desenvolvimento Social e Humano*. https://musicateatral.com/wp-content/uploads/2022/11/FINAL-XII_EIAIDSH_Luciana_Leiderfarb_FINA-DraftL.pdf (acedido em 26/12/2025)

etc. No subcampo contemporâneo verifica-se o mesmo em menor escala (de todos os pontos de vista), um funcionamento em menor dimensão, mas que mantém a mesma estrutura: o ensemble de música contemporânea, emergiu já nos anos 1930, mas sobretudo nos anos 60 tendo sido a London Sinfonietta o primeiro caso ilustre. Os músicos, os maestros compositores são igualmente os mesmos que circulam nos espaços próprios, os festivais de música contemporânea que foram sendo criados nos pós-1945 nos países da Europa e hoje já em muitos países do mundo.

O perigo é que esta linhagem institucional, assente em numerosas estruturas culturais no mundo — em redes de salas, redes de agentes, críticos, programadores — o perigo, dizia, é sobretudo o momento em que se auto define como o único caminho possível para estudar e aprender música.

b) **A parte que sobra não é pequena** — É constituída por todos aqueles que, de várias formas, conseguiram encontrar no exterior desta poderosa rede institucional um ensino, uma prática musical destinada a enriquecer as crianças, os jovens, e as pessoas enquanto tal, que já são, no seu todo de humanos, dotados da sua inteligência, própria, o seu desejo de prazer, de divertimento e curiosidade e criatividade, com a vontade de fazer coisas em conjunto, música em conjunto e nessas actividades descobrirem a inteligência do seu corpo, a excitação provocada pelos jogos, pelas improvisações propostas, pela música em conjunto que nas várias faixas etárias já existem como experiências positivas adoptadas ou inventadas em cada momento.

5. Uma experiência: Forum-Dança, 1992

Depois do meu regresso de Amsterdão de 1987 a1990 já a dar aulas na ESML (desde 1991 onde permaneci até à reforma em 2019) fui convidado poucos anos mais tarde para orientar um seminário de composição durante 6 ou 8 sessões pelo Fórum Dança de Lisboa.

Teria cerca de 30/40 bailarinos ou dançarinos sem qualquer formação musical específica, mas tendo experiência de participação em coreografias modernas em anos recentes. Naquele caso tive de inventar e descobrir um qualquer modo de poder transmitir alguma coisa que se pudesse adequar ou aproximar de alguns conceitos de composição. Julgo que terei falhado nesse objectivo em algumas sessões e terei conseguido encontrar noutros casos uma forma de chegar a um objetivo desejado.

A aula em particular que quero referir começou comigo a escrever no quadro alguns gestos visuais dispostos de modo a criarem uma imagem de um cânone ou uma fuga a várias vozes. Estava a par da influência de artistas como Pina Bausch e Merce Cunningham (entre outros) que convidavam no seu trabalho coreográfico os bailarinos das suas companhias a improvisarem movimentos a partir dos mais diversos estímulos verbais ou outros, dirigidos a grupos ou a artistas individuais.

Propus uma divisão em 4 grupos de cerca de seis a oito participantes e coloquei cada grupo nos 4 cantos da sala rectangular e de dimensões adequadas. Pedi a cada grupo que se subdividisse em grupos mais pequenos e que cada um experimentasse e depois propusesse um determinado movimento físico num curto espaço. Expliquei que iríamos realizar um cânone ou fuga a 4 partes, mas apenas o tempo o iria realizar: eu daria 4 entradas separadas por uma certa duração, mas não haveria nenhuma imitação entre os grupos; manter-se-ia o "material" (o conjunto de movimentos escolhidos) de cada um em plena autonomia, de modo a termos como resultado uma dança /movimento do todo dividido a 4 partes é certo, mas sem a imitação ou a semelhança

de material que existe nos cânones ou fugas musicais. Na entrada do 4º grupo estaríamos em tutti. Cabia-me improvisar sinais de entrada, de paragem e/ou recomeço para cada grupo. Cada grupo apresentou a sua coreografia particular perante todos. O resultado foi excepcional do ponto de vista da variedade e qualidade dos "materiais/ movimentos". Que guardo na memória? Um momento de um dos grupos, em que uma rapariga escolheu para si própria um movimento repetitivo em que sacudia um pó imaginário de uma toalha real. Aquele movimento — e todos os outros de inacreditável invenção e criatividade nos gestos — revelava que se compreendia, com o próprio corpo, o significado de polifonia física de 4 partes e de fuga/ou imitação/física ou de *loop*, para usar uma terminologia que talvez conheçam já.

Neste exercício todos os sentidos estavam alerta: a visão dos outros 3 grupos, a escuta dos sons que provinham diversamente de cada grupo, o tacto que cada movimento implicava e, talvez mesmo, o cheiro que os corpos em movimento ao fim de uma manhã de dança exalavam.

O conceito ainda desconhecido para mim e porventura para o próprio Hartmut Rosa — do seu livro *Resonance* (Rosa, 2019) — estaria em pleno funcionamento, uma vez que todos estavam em relação com todos, reconhecendo as suas semelhanças, as suas diferenças e a sua dinâmica criativa colectiva.

Termino inspirando-me numa bela frase de João Maria André[6]: Estávamos a escutar o tempo, os tempos, os passados e os futuros, na memória, na presença e na esperança e possivelmente estávamos todos felizes.

A música não estava lá na sua acepção corrente, mas estava lá, gostaria de acreditar, a sua condição de possibilidade acrescida da sua compreensão.

Referências bibliográficas

Adorno, T. W. (2002). *Filosofia da nova música* (M. França, Trad.). Perspectiva.

Lacoue-Labarthe, P. (2005). *Le chant des muses*. In A. Bianchi & L. Kharlamov (Eds.), *Pour n'en pas finir: écrits sur la musique* (pp. 19-38). Detroits.

Pinho-Vargas, A. (1990). Jazz e Música Contemporânea. Con(di)vergências. *Colóquio Artes*, *85* (Junho). Fundação Calouste Gulbenkian.

Rancière, J. (2010a). *O espectador emancipado* (J. M. Justo, trad.). Orfeu Negro.

Rancière, J. (2010b). *O Mestre Ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Edições Pedago.

Rosa, H. (2019). *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World* (J. C. Wagner, trad.). Polity Press.

[6] Do texto "Escuta, hospitalidade e a arte do diálogo" apresentado por João Maria André no XIV Encontro Internacional Arte para a Infância e Desenvolvimento Social e Humano em 2024 e publicado em https://musicateatral.com/wp-content/uploads/2024/12/Escuta-hospitalidade-e-arte-do-dialogo2.pdf (acedido em 26/12/2025).

A citação original é: Finalmente, é necessário aprender a escutar os tempos, pois a vivência do tempo é diferente da criança para o jovem, do jovem para o adulto, do adulto para o idoso, como é diferente a dança do tempo nas diversas culturas (Hall: 1984, 178-204). E escutar o tempo e os tempos é escutar o presente, mas também escutar os passados e escutar os futuros. Na memória, na presença e na esperança" (p. 4).