




O canto enquanto arte milenar: nem lírico, nem erudito

Rubens Russomanno Ricciardi 
Universidade de São Paulo – USP
rubensricciardi@gmail.com

ENSAIO
Editor-Chefe: Mauro Chantal
Layout: Mauro Chantal e Edinaldo Medina
License: "CC by 4.0"

Enviado: 10.10.2023
Aceito: 29.10.2023
Publicado: 01.12.2023
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14789359>

RESUMO: Trata-se de um ensaio sobre o ofício do cantor. O objetivo é discutir toda uma terminologia consagrada pela ditadura da opinião pública, a qual, na opinião do autor, prejudica a compreensão da natureza do canto. A referência teórico-metodológica é a *Póiesis* Crítica, uma nova epistemologia desenvolvida na USP de Ribeirão Preto. A principal consideração é a da não adequação de termos tais como lírico e erudito.

PALAVRAS-CHAVE: *Póiesis* crítica. Lírico e erudito. Cantor. Cantor de Microfone. Indústria da Cultura.

Singing as an Ancient Art: Neither Lyrical nor Erudite

ABSTRACT: This is an essay on the singer's craft. The objective is to discuss a whole terminology consecrated by the dictatorship of public opinion, which, in the author's opinion, harms the understanding of the nature of singing. The theoretical-methodological reference is Critical *Póiesis*, a new epistemology developed at USP in Ribeirão Preto. The main consideration is the inadequacy of terms such as lyrical and erudite.

KEYWORDS: Critical *poiesis*. Lyrical and erudite. Singer. Microphone Singer. Culture Industry.



Na linha de pesquisa da Crítica da Cultura, desenvolvemos uma nova epistemologia para a pesquisa em artes, em especial para a música, chamada *Poíesis Crítica*, à qual importa pontualmente a emancipação das artes – para que elas estejam pensadas num campo próprio e na sua dimensão extrínseca à cultura¹, à comunicação², à estética (alienada nas próprias questões da estesia)³ e à questão da identidade⁴ – ou seja, as artes não pertencem às tais ciências humanas – ainda que haja entroncamentos incontornáveis para os quais são necessárias sim a dialética e a hermenêutica e não as atuais imposições neoliberais.

Portanto, estética (que substituiu a poética sem dar conta das suas tarefas), cultura, comunicação e identidade são conceitos compreendidos pela *poíesis* crítica enquanto neologismos tardios – aumentando, assim, o rol de monstros engendrados pelo sonho da razão Iluminista – e extrínsecos à natureza da arte. É neste contexto que redigimos este breve ensaio.

No Núcleo de Pesquisas em Ciências da *Performance* em Música (NAP-CIPEM), pela USP de Ribeirão Preto, do qual faço parte o no qual desenvolvemos a *Poíesis Crítica*, não trabalhamos com os conceitos de cantor lírico nem erudito. O que deveria ser compreendido por conta dos desdobramentos históricos de milênios – desde os tempos dos odeões e teatros greco-romanos – foi agora estigmatizado com o rótulo

¹ O neologismo iluminista da cultura invadiu boa parte dos campos das artes – mesmo os mais fecundos. Não havia cultura fora da agricultura antes do Iluminismo. Cultura era sempre referida enquanto agricultura – mesmo em metáfora. Daí surgiu o cultivo, só em tese emancipado, além das abobrinhas, também das mentes. Desde então, a cultura já não se reduz à plantação de batatas: tornou-se, da noite para o dia, a manifestação do intelecto humano. Com a nova acepção de cultura, pela força da metáfora nas suas boas intenções, tratou-se de adubar também as mentes para que fossem igualmente férteis. Daí nasceram e cresceram as identidades culturais e foram forjadas as suas respectivas estratégias de comunicação. Foi-se da bovinocultura à alta cultura: do estábulo com bois à colheita elegante do refinamento cultural. Matar bois ou compor obras de arte – eis que tudo é cultura.

² A linguagem não é uma questão da comunicação nem da cultura. As linguagens artísticas primordiais ou fundadoras da história (a liberdade na exposição de um mundo) são essencialmente distintas das estratégias tardias de comunicação (o planejamento de *marketing* redutivo a um público-alvo de consumidores na sua efemeridade).

³ Um neologismo de Alexander Gottlieb Baumgarten (1750) – depois trabalhado por Kant, entre outros – a *Ästhetik*, mesmo que de forma tardia e sem lastros críticos anteriores, surgiu promovida às discussões tanto eruditas quanto alienadas em torno do belo. Na perspectiva da *Poíesis Crítica*, a estética se tornou uma disciplina restrita ao culturalismo *avant la lettre*, tanto presunçoso quanto empolado. Distanciou-se da condição visceral da estesia e não se aprofundou no processo crítico-inventivo de elaboração da obra de linguagem. Nos estudos da estética, desde o Iluminismo alemão, raros são os pensamentos críticos ou existenciais sobre as artes. Numa palavra: a estética foi sempre rasa quanto à *poíesis* e à própria *aísthesis* (estesia).

⁴ A origem do conceito de identidade remonta ao termo *o mesmo*, que vem do *tò autó* grego e do *idem* latino, tardiamente *identitas*. A metafísica, por sua vez, limitou as contradições e confluências do mesmo à identidade do idêntico.

antipático de música clássica erudita europeia, deturpando a essência da arte do som no tempo. Entretanto, o clássico não se opõe ao popular, mas sim à condição experimental ou ainda não consagrada das artes – e estas não são prerrogativas exclusivamente europeias – bem como a mera erudição não é suficiente para a constituição da *poíesis*⁵, muito menos pode definir a *práxis*⁶. Contudo, em tempos neoliberais, ocorre a deturpação na definição da assim dita música clássica erudita europeia. Eis o triplo preconceito: exclui-se a possibilidade de a música ser brasileira (porque *a priori* é europeia), contemporânea ou experimental (porque *a priori* é clássica) ou composta em tom popular (porque *a priori* é erudita).

Vamos procurar esclarecer, portanto, as demais razões para que possamos evitar os adjetivos lírico e erudito no contexto do canto milenar. Sempre houve cantores desde os primórdios do *Homo sapiens*. Possivelmente havia cantores mesmo antes, desde as espécies mais antigas de humanos – os diversos *Homo*, já extintos, tais como *Antecessor*, *Herectus*, *Ergaster*, *Floresiensis*, *Georgicus*, *Habilis*, *Heidelbergensis*, *Luzonensis*, *Naledi*, *Neanderthalensis* e *Rhodesiensis*, *Rudolfensis*, entre outros. Por certo, os diversos humanos já cantavam há milhares de anos. O canto, como se diz vulgarmente (popularmente), deu-se sempre “no gogó”. Ou seja, o cantor canta só com sua dimensão natural: com a força e plenitude da garganta, do diafragma e dos pulmões. Jamais houve na história das humanidades (porque nos referimos sempre às diversas espécies citadas) qualquer apoio tecnológico para o canto. Embora os megafones existam desde o século XVII, sequer temos notícias de sua efetiva utilização no canto.

Está claro que importa a acústica dos espaços físicos para o canto. Desde os odeões e teatros greco-romanos na Antiguidade, passando depois pelos teatros modernos desde o Renascimento italiano, além de igrejas e demais salas de música,

⁵ Por *poíesis* se entende o processo de elaboração inventiva da obra de linguagem. No caso da música, trata-se do ofício de compositor – com o seu *lógos* poético – aquele que compõe a obra escrevendo a solfa, ou seja, o papel com a notação musical.

⁶ A *práxis* na arte do som no tempo, portanto, no caso da música, diz respeito aos ofícios do maestro, do instrumentista e do cantor – com o seu *lógos* corpóreo – os quais devem compreender a linguagem poética de cada artista autor, trabalhando desde as suas fontes primárias para poder melhor interpretá-la enquanto exercício hermenêutico, apesar da sua incontornável idiossincrasia, mas levando a sério os limites da interpretação, bem como para executá-la de modo dinâmico com o seu próprio corpo. Temos, assim, na *práxis* musical, a interação da mente com o corpo, daí *mente manuque* (mente e mão), a capacidade intelectual articulada com a virtuosidade manual/corporal, a ação corporal nas diversas habilidades dos seus movimentos, ou seja, as destrezas práticas do corpo humano. No caso do canto, tais destrezas corporais se expressam por meio da voz.

sempre se buscou estruturas arquitetônicas que favorecessem naturalmente, na música, a *poíesis* e a *práxis*. No Brasil, desde os tempos coloniais, temos igrejas e casas de ópera projetadas cuidadosamente, sempre levando em consideração o potencial de excelência para instrumentos tocados e vozes cantadas.

Do século XX para cá, contudo, a acústica vem sendo, não raramente, tratada com negligência, por conta do predomínio da indústria da cultura nos assim ditos centros culturais – onde quase sempre se excluem as artes por princípio. Nestes espaços físicos neoliberais – voltados a eventos e *shows* – trocaram-se os revestimentos de madeira por carpete, bem como os seus engenheiros e arquitetos só consideram as estruturas voltadas ao som amplificado – com a utilização precária de microfones e alto-falantes quanto à qualidade sonora, envolvendo o timbre e tudo mais que interessa à música. Claro que se esquece, assim, não apenas a *poíesis*, mas também as condições milenares da *práxis* em música, em especial do canto.

Se a utilização técnica da corrente elétrica, bem como a invenção do microfone, remonta aos meados do século XIX, os microfones de melhor qualidade só seriam inventados nos anos 20 do século passado, em especial por Georg Neumann – empreendedor alemão radicado em Berlim. Só a partir de então, há menos de 100 anos, podemos falar de uma nova especificidade no ofício de cantor, justamente do canto praticado com microfone. Em relação ao canto é importante diferenciar duas funções para o microfone: I) na primeira função, o microfone grava o canto. O microfone registra o som da voz no fonograma; II) na segunda função, o microfone serve à ampliação do volume no canto. E aqui surge um novo item inseparável do microfone, o alto-falante. O microfone capta a voz e o alto-falante amplia seu volume, incluindo-se os demais aparelhos intermediários que fazem o novo sistema pirotecnológico funcionar, sempre cada vez mais sofisticado e erudito. Como a primeira função não altera a essência do canto, vamos nos ater apenas à segunda função, porque se trata de uma novidade em termos históricos, no ofício do cantor. Por conta do microfone de palco, mesmo a voz sem volume natural pode ser reproduzida até o mais forte volume artificial.

Com tal desdobramento histórico recente, o canto milenar acabou recebendo denominações novas, ainda que alienantes. E ninguém as questiona. Já o novo canto com microfone, contudo, ninguém o associa ao universo musical ao qual de fato pertence: o da indústria da cultura. Do início do século XX até mais ou menos os anos de 1960, a

indústria da cultura ainda contemplava elementos artísticos na sua produção. Mas sempre gradativamente menos – daí podemos inferir um afastamento gradativo da indústria da cultura em relação às artes. Com os meios de produção transformando as condições ideológicas, desde o advento do neoliberalismo (com o estabelecimento dos sistemas financeirizados), a indústria da cultura se afastou drasticamente das artes (em especial na música) e estabeleceu os seus próprios gêneros ou remodelou antigos.

Hoje, os gêneros musicais da indústria da cultura são axé, cantores apresentadores de programas televisivos infantis, *disco*, *easy listening* ou *muzak* (chamada escuta fácil ou de ambiente, música de consultório, *Shopping Center*, supermercado etc.), *funk*, *gospel*, *hip-hop*, *k-pop*, *pop*, *rap*, *rave*, *reggaeton* (ou reguetão), sertanejo universitário, *show de DJ*, *techno*, *world music* etc.

Nas outras mídias, também temos gêneros equivalentes, também atrelados à indústria da cultura: os pintores neoliberais e as suas estampas gaiatas, os arquitetos de templos das seitas (neo)pentecostais ou do *kitsch* pseudoclássico das fachadas que reproduzem a atmosfera de consumo ianque-estadunidense – sem faltar os simulacros da *Estátua da Liberdade* –, os super-heróis de cinema da *Marvel* e *DC*, *Hollywood & Bollywood*, a agenda cultural de *Shopping Centers*, *best-sellers* de *coachs* e autoajuda pseudorreligiosa (quer em verso, quer em prosa), *ciberliteratura*, *youtubers*, *influencers*, *streamers* e ainda quase a totalidade da programação na mais respeitável imprensa.

Para que não se confundam com a indústria da cultura, são gêneros da música popular brasileira desde os tempos coloniais na sua rica multifariedade: folgado, lundum, batuque, fofa, cantiga, moda ou modinha, moda de viola, chula, xiba, batuque etíope e demais danças africanas das diversas nações, baiana, donda, cateretê, samba e depois samba canção, choro e chorinho (denominados inicialmente por tango ou até mesmo por polca), coco, repentista e demais execuções de embolada, chotice, valsa-choro e valsa caipira, dupla caipira, ponteio, congada, banda de pífaros, baião, frevo, maracatu, forró e até os gêneros divulgados posteriormente pela própria indústria da cultura, sendo a bossa nova o mais importante entre eles.

Está claro que, antes do neoliberalismo, havia arte na música atrelada à indústria da cultura. Em alguns casos, uma arte excepcional. Hoje em dia, por sua vez, a diversidade dos gêneros musicais neoliberais da indústria da cultura não passa de uma engabelação. Não raramente, os fonogramas ou vídeos descartáveis do *funk*, do *hip-hop*,

do *gospel* e do sertanejo universitário, por exemplo, são industrializados de acordo com as diretrizes de um mesmo e único escritório de *marketing* – como uma multinacional que destina a variedade dos seus produtos aos diversos perfis de consumidores em cada país – configurando precisamente a identidade imediata produção/consumo.

Assim, por conta da influência da indústria da cultura, alguns passaram a chamar o canto com milhares de anos de história, justamente o canto sem microfone, do tal canto lírico. Mas essa estranhíssima expressão não faz sentido. Perguntamos: o adjetivo lírico diz respeito à poesia, à cena ou à lira? Sequer sabemos. Atrelado à poesia quase todo canto é. Já à cena o canto esteve atrelado desde pelo menos a tragédia grega e a comédia romana, pois a condição teatral sempre fez parte da vida dos cantores. E, pelo que se sabe, poucos cantores no século XXI ainda se apresentam acompanhados por uma lira, instrumento bastante popular na Antiguidade, mas hoje uma raridade. Assim, está na hora de refutarmos a expressão cantor lírico, que mais distorce que define a essência do ofício. Apesar da falta de sentido, por canto lírico se define hoje, na ditadura da opinião pública, sempre doutrinação pela indústria da cultura neoliberal, tanto o canto na ópera, como na música sinfônica ou camerística, bem como quase todos os cantos de fato populares que prescindem de microfone. Portanto, o tal cantor lírico se torna uma definição tanto vaga quanto redutiva – caso tenhamos em vista as reais dimensões do ofício milenar. Ou seja, de fato, cantor é simplesmente quem canta. Não necessita qualquer adjetivo acoplado. Ainda mais se sua voz (sem ajuda de microfone) se faz ouvir mesmo nas grandes salas ou junto a grandes orquestras. Outros diferenciam ainda o tal canto lírico do assim dito canto popular, como se o canto lírico fosse sem microfone e o canto popular com microfone. Ora, aí temos um absurdo ainda maior. O canto popular, assim definido, remonta pelo menos aos primórdios do Romantismo (final do século XVIII). Com toda certeza, o canto popular sempre foi praticado sem microfone. Ninguém cantava com microfone nas roças de antigamente, quando não havia indústria da cultura — naqueles tempos quando ainda havia folclore no mundo.

A vontade de sistema da indústria da cultura, por seu domínio hegemônico, impôs a definição de simplesmente cantor como sendo aquele que canta com microfone. Assim, parece que as centenas de séculos anteriores, de ofício do cantor (sem microfone), jamais tivessem existido, deixando de ser algo natural e histórico e passando a ser quase uma extravagância. Seria uma postura arrogante e mesmo antagônica por

parte da indústria da cultura contrária à arte, uma clara inversão de valores? O cantor, ignorado na sua rica e multifária história, aquele que tem voz de dimensão maior e canta também sem microfone, virou o tal cantor lírico. Remando contra esta maré, entretanto, propomos a expressão cantor de microfone, porque seria uma melhor definição para o perfil daqueles que só cantam com microfone – o tipo de canto que se tornou padrão na indústria da cultura. Sem microfone, a voz do cantor de microfone resultaria insuficiente nos espetáculos do *showbiz*. No contexto dos *shows* da indústria da cultura — realizados não raramente para multidões ao ar livre — esta expressão que propomos, cantor de microfone, torna-se quem sabe mais precisa ao definir sua essência. O volume maior da voz só é obtido por meio da tecnologia que amplifica o som a partir de sistemas complexos — típicos da erudição pirotecnológica dos dias de hoje — envolvendo desde os microfones (com ou sem fio, de todas as formas, mesmo os menores que quase não são vistos pelo público), até os alto-falantes (não raramente de dimensões enormes — quer dizer, os alto-falantes, não as vozes).

Não estamos demonizando os veículos, tais como o rádio, a televisão, o cinema, a internet e nem mesmo a indústria fonográfica, mas sim criticando pontualmente o modo hegemônico como estes veículos são operacionalizados pela indústria da cultura. Quem sabe apreciar os múltiplos e diferenciados parâmetros e materiais musicais do canto natural, com suas ricas possibilidades, bem como todo tipo de articulação de frase e diferentes modos de cantar (sem microfone), talvez entenda o que se tem em mente aqui.

Por outro lado, no som amplificado há sempre um processo redutivo quanto à condição artística. Perde-se o timbre, a textura, a amplitude, a diferenciação, o detalhe, a sutileza, o contraste. Nada substituiu a natureza do som emitido por instrumentos e vozes, aquele sem apoio de tecnologia elétrica.

Talvez estejamos defendendo uma postura arcaica que remonta, quem sabe, ao ludismo dos operários ingleses revolucionários do início do século XIX (aqueles que quebraram as máquinas das fábricas, não apenas protestando contra as novas tecnologias, mas também pela miséria social e exploração ainda maior que elas geravam). O fato é que a crítica contrária à pirotecnologia (nas relações indissociáveis entre tecnologia e *kitsch*) faz-se necessária em nossos tempos. Trata-se de uma infeliz congregação de vários vícios na indústria da cultura, tais como o *kitsch* e a reprodução

de clichês, reduzindo a linguagem a um efeito de comunicação, não raramente a uma mera tagarelice. O fato é que a comunicação neoliberal, já há muito, invadiu e ocupou o lugar da arte – e ainda mais drasticamente da música. O resultado desta invasão cultural é justamente a citada deturpação conceitual: o cantor de microfone é chamado simplesmente de cantor; já o cantor, cujo ofício é milenar, passa a ser chamado de cantor lírico.

De volta à tecnologia do microfone, há que se perguntar se estamos separando assim dois ofícios distintos, do cantor que se diferencia do cantor de microfone, apenas pelo volume do som? Por certo não. Há técnicas e maneiras de cantar em ambos os modos, com ou sem microfone. Em meio a esta pluralidade de alternativas e opções, a divisão do canto e do canto com microfone, contudo, pode ser sim um primeiro passo epistemológico importante. Não obstante cantar sem microfone não seja nenhuma garantia para a arte, cantar só com microfone tem sido a marca hegemônica da indústria da cultura (bem como um fenômeno impossível nos séculos anteriores à indústria da cultura).

Não estamos afirmando que não pode haver bons cantores de microfone. Está claro que há bons e maus cantores e, do mesmo modo, bons e maus cantores de microfone. Mas há aqueles que sabem cantar com ou sem microfone. E aqueles que só cantam com microfone. Geralmente é assim. Daí a necessária recategorização. Mas que não implica, *a priori*, numa avaliação qualitativa. Desse modo, não dizemos que um seja pior nem melhor que o outro, apenas tratamos de diferenciar as suas essências.

Podemos chamar de cantor de microfone ainda algumas versões estilizadas da música popular, além dos casos de indústria da cultura, onde o cantor só canta com microfone. Já é tempo, em todos os casos, de abandonarmos a expressão cantor lírico – temos que deletá-la de vez. Cantor é aquele que canta, tanto na arte como na arte popular. E cantor de microfone, na grande parte das vezes, é aquele que só atua na indústria da cultura.

Por sinal, nem sequer é mais a voz que interessa no contexto do *showbiz*, mas sim todo um conjunto de efeitos pirotecnológicos, na sua sofisticação erudita requerendo engenheiros altamente especializados, com luzes, imagens em inteligência artificial e sons amplificados com seu padrão timbrístico uniforme de alto-falante, além de outros recursos midiáticos e demais atributos da comunicação visual.

Outro adjetivo que também não faz sentido no contexto da arte é o tal erudito. Alguns falam até de canto erudito. Já vimos que canto lírico é uma expressão inadequada, vamos ver agora que também canto erudito, ou mesmo música erudita, são expressões igualmente deturpadas.

Dois pares de conceitos nos parecem equivocados ou mesmo não passam de um falso debate: teoria e prática, porque se ignora a *poíesis*, e ainda popular e erudito, porque aí se confunde popular com indústria da cultura, ocorrendo ainda uma concepção reducionista da arte, confundida com a mera erudição.

O adjetivo erudito na música remonta à Antiguidade romana e aos primórdios dos tempos medievais, reduzida à condição acadêmica e, portanto, num sentido de escolaridade em meio à herança tardia da *paideía* grega. O documento que talvez estabeleça o conceito de erudição em música é a carta de Cassiodoro a Boécio, contendo a expressão *eruditionis musicæ peritum*⁷, ou seja, aquele que é perito em música erudita, assim definido enquanto experiência do aprendizado musical. Cassiodoro se torna, quem sabe, na passagem dos séculos V e VI, o responsável pela atribuição de erudição à música. Mas a valorização da erudição pode levar a um esquecimento das origens mais primordiais da música. A erudição (no sentido da escolaridade enquanto *paideía* já no citado contexto romano tardio) não é a raiz nem a essência da música enquanto arte. A arte não pode ser reduzida a uma mera compilação de referências bibliográficas.

Mas, se por um lado, indicamos a insuficiência da erudição para a viabilidade da obra de arte, por outro lado, também não resta dúvida de que a *performance* musical se torna inviável fora de uma unidade poético-prático-teórica, a unidade indissociável da *poíesis* com a *práxis* e a *theoria*. Desse modo, afirmamos que uma boa escolaridade ou erudição pode ser importante na formação do artista da performance musical, seja na *poíesis* (composição) ou na *práxis* (interpretação/execução). Contudo, reconhecemos que a tal erudição não se configura como o que há de mais essencial na *performance* (em toda possibilidade de *poíesis* e *práxis* em música). Daí a inadequação da expressão música erudita para definir compositores como Monteverdi, Haydn, Manuel Dias de Oliveira, José Maurício Nunes Garcia, Schumann, Carlos Gomes, Stravinsky, Bartók, Cláudio Santoro, Gilberto Mendes e tantos outros. Em todos estes a arte singular e o

⁷ *Variarum libri XII* - II, 40/1.

mundo da obra são sempre maiores que a mera erudição. É por isso que devemos recusar, portanto, rótulos redutivos e desnecessários. E como devemos chamar então nossa arte milenar? Simplesmente música. Ou música artística: a arte do som no tempo. A indústria da cultura – com menos de um século de história – é que deveria receber adjetivos.

Lembramos que a expressão música erudita – não raramente dita assim de propósito por má fé para que soe como algo antipático – não passa de uma definição deturpada da arte do som no tempo. O erudito – já um perfil depreciado de artista e literalmente impopular – torna-se suspeito (dizem até que seja europeu e elitista) e, com isso, perde a credibilidade para angariar apoio da política cultural dominante. Não é por menos, entre um *show* de indústria da cultura classificado oficialmente como cultura popular (com as facilidades do evento de orçamento público único e maior) e corpos estáveis ou escolas de música e projetos sociais em arte (que demandam diversos gastos mensais em longo prazo), qualquer secretário de [indústria da] cultura não pensa duas vezes.

Em todos os casos, o *nonsense* é evidente: ninguém diz que Goya, Picasso ou Portinari são pintores eruditos. Por que, então, na música, Beethoven, Stravinski ou Villa-Lobos o seriam? Erudita de fato é a música techno, condicionada a tecnologias sofisticadas tanto de *hardware* como de *software*, com seus sistemas complexos e distantes de qualquer cultura popular.

Mesmo que estabeleça incontornáveis relações sistemáticas, a música enquanto grande arte e por ser diversa da erudição, não se submete à lógica de um sistema, quer seja um sistema artesanal (como, por exemplo, o serialismo integral) ou ideológico (como a indústria da cultura). A arte é maior que tudo isso. Também a arte é uma condição privilegiada do ser humano para que ele possa exercer livremente a crítica contrária à cultura, à norma, ao padrão. Aliás, é importante que haja arte e filosofia justamente para que a cultura possa ser criticada, bem como sua ferramenta antropológica mais dominante: a tecnologia.

Com Heráclito de Éfeso – “harmonia inaparente mais forte que a do aparente”⁸ – sabemos que a harmonia (termo que significava música entre os pré-socráticos) jamais fora concebida como resultado palpável, em algo possível de

⁸ Fragmento LIV.

aplicação ou reprodução automatizante, como se qualquer um fosse capaz de aprendê-la na escola e repeti-la. Portanto, não será nenhuma forma de erudição acadêmica ou escolaridade humanística que poderá elucidar por si só o “inaparente” para além do “aparente” em qualquer poética artística, incluindo-se a música. E o mesmo vale para as ciências da natureza e ainda para a filosofia. Seja a erudição tecnológica, seja a erudição acadêmica, “muito aprendizado não ensina saber”⁹, como advertia Heráclito. Mesmo sendo necessária certa erudição para se criticar a erudição, ela não passa daquilo que se aprende na escola e depois se aplica. A mera erudição – mesmo que, de certo modo, esteja imbricada com a *theoría*, conferindo esteio à *poíesis* e à *práxis*, como já dito aqui – não resolve as questões mais instigantes da alegoria inventiva nas artes. Não basta para as artes nem para a filosofia.

Por sua vez, incapaz de pensar criticamente, erudita (por conta da sua citada pirotecnologia sofisticada), elitista, esnobe, aristocrata e burguesa é a indústria da cultura – e não os projetos em arte que fundam a história e inauguram o que permanece.

Devemos evitar também os debates estéreis entre cultura científica e literária, alta e baixa cultura ou ainda cultura erudita e popular – lembrando que o *Ministero della cultura popolare* foi um projeto de Benito Mussolini. Em nenhum momento, as artes devem se embrenhar entre esses pares metafísicos, cuja mecânica brutal impede que haja liberdade crítica ou poético-inventiva. Seria uma batalha travada no terreno do adversário, subjugando as artes e a filosofia às amarras redutivas da cultura. É como ponderar sobre o peixe fora d’água. Importa, para a *poíesis* crítica, enquanto epistemologia vietcongue, travar a sua guerrilha sempre no terreno das artes.

Apesar da sua cristalização na ditadura da opinião pública, ainda que douta, os pares metafísicos popular *versus* clássico/erudito estão envoltos em deturpações. Arte e arte popular foram confluente desde Herder, Lereno (no contexto luso-brasileiro) e os demais românticos. O artista, mesmo intelectual, pertence à sua comunidade, à sua população. Ele compõe obras em tom popular. Desde Lereno (Domingos Caldas Barbosa), há cantos populares profanos no Brasil compostos por intelectuais, além das suas comunidades de origem. Antes dele, já havia cantos populares devocionais – como aqueles publicados por Ângelo de Sequeira, a partir do terceiro quartel do século XVIII. Quem tem vivência de pesquisa em arquivos musicais

⁹ Fragmento XL.

brasileiros antigos sabe que separar o erudito do popular entre as solfas, não que seja certo ou errado, mas que apenas não faz sentido. Desde os seus primórdios, na música brasileira, houve por parte dos mesmos músicos de todas as classes a atuação multifária, vocal e instrumental, na execução solista até as maiores formações, mesmo sinfônicas, com música em tom popular (desde os batuques, os lunduns e as modinhas e todo o folclore), sacra, militar, de concerto, ópera e música de câmara misturando todas elas, sem esquecer as então artinhas (composições musicais nos manuais didáticos).

Já é tempo de pensarmos as artes e, em especial o canto, de modo emancipado. O foco deve ser a *poíesis* e a *práxis*, a linguagem e a crítica contrária à ideologia dominante. Que a dimensão multifária do ofício de cantor – em toda a riqueza histórica das suas inúmeras técnicas¹⁰ – não se reduza a preconceitos tardios e que só nos levam à alienação. Voltemos à nossa essência.

¹⁰ Tanto na *poíesis* quanto na *práxis*, a técnica desempenha um papel fundamental para a constituição da linguagem, envolvendo não apenas o tratamento do material artístico, mas também as questões do estilo, da relevância singular nas novas invenções e da exposição de um mundo. A técnica, nas artes, diz respeito a uma essência ontológica: técnica e expressão artística são um só. Se na *poíesis*, a técnica transcende o trabalho manual; na *práxis*, ela é muito mais que a digitação motora ou que um mero recurso vocal.