

MÚSICA DE CÂMARA, CULTURA DO OUVIR E COMPREENSÃO: CONTRIBUIÇÕES DE OTTO MARIA CARPEAUX E VILÉM FLUSSER¹

José Eugenio de Oliveira Menezes

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP)
Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade
Cásper Líbero

E-mail: jeomenezes@casperlibero.edu.br

Mauro de Souza Ventura

Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de
São Paulo (USP)
Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Estadual Paulista (Unesp)

E-mail: mauroventura@faac.unesp.br

RESUMEN

El texto rescata los trabajos del austríaco-brasileño Otto María Carpeaux (1900-1978) y del checo-brasileño Vilém Flusser (1920-1991), autores que, por haber vivido parte de sus vidas en Viena y en Praga, respectivamente, ciudades consideradas como ambientes para la cultura del oír, contribuyen para los estudios de la comprensión como método. Destaca que la ruptura promovida por el compositor vienés Arnold Schoenberg con la orden tonal jerárquica está en consonancia con el método comprensivo. Muestra que la concepción de música de cámara, en la cual diversos músicos actúan de manera creativa y dialógica, estudiada por Flusser, también es un modelo de la comunicación comprensiva.

Palabras clave: Comunicación, la comprensión como método, cultura del oír, Otto María Carpeaux, Vilém Flusser.

RESUMO

O texto resgata os trabalhos do austríaco-brasileiro Otto Maria Carpeaux (1900-1978) e do tcheco-brasileiro Vilém Flusser (1920-1991), autores que, por terem vivido parte de suas vidas em Viena e em Praga,

¹ Trabalho apresentado e debatido no III Seminário Brasil-Colômbia, realizado em São Paulo, no período de 5 a 8 de dezembro de 2017, no contexto do Projeto de Pesquisa “Da compreensão como método”.

respectivamente, cidades consideradas como ambientes para a cultura do ouvir, contribuem para os estudos da compreensão como método. Destaca que a ruptura promovida pelo compositor vienense Arnold Schoenberg com a ordem tonal hierárquica está em consonância com o método compreensivo. Mostra que a concepção de música de câmara, na qual diversos músicos atuam de maneira criativa e dialógica, estudada por Flusser, também é um modelo da comunicação compreensiva.

Palavras chave: Comunicação, a compreensão como método, cultura do ouvir, Otto Maria Carpeaux, Vilém Flusser.

ABSTRACT

This paper discusses the works by Austrian-Brazilian Otto Maria Carpeaux (1900-1978) and Czech-Brazilian Vilém Flusser (1920-1991), both authors who contribute to the studies of comprehension as a method due to their experiences of living respectively in Vienna and Prague, cities that are considered as environments for the culture of listening. We stress that the rupture with the hierarchical tonal order promoted by Viennese composer Arnold Schoenberg is in consonance with the method of comprehension. We also show that the notion of chamber music, in which several musicians perform in a creative and dialogical manner, as analysed by Flusser, is also a model of comprehensive communication.

Keywords: communication, comprehension as a method, culture of listening, Otto Maria Carpeaux, Vilém Flusser.

MÚSICA DE CÂMARA, CULTURA DO OUVIR E COMPREENSÃO: CONTRIBUIÇÕES DE OTTO MARIA CARPEAUX E VILÉM FLUSSER

Convivendo em um ambiente comunicacional no qual partilhamos tempo de vida, sonhos e símbolos que nos mantêm sistematicamente ligados aos interlocutores mais próximos ou do planeta compartilhado, observamos posturas que nos desafiam a cada dia. Inserem-se nesse contexto as possibilidades presentes na perspectiva da compreensão como método e nas pesquisas que envolvem a cultura do ouvir.

Se, por um lado, a perspectiva da compreensão como método ou caminho, conforme a etimologia do termo grego “método” como “seguir caminho” (*met- + hodos*), inclui as possibilidades de diversas formas de saber a respeito dos fenômenos —como as múltiplas sabedorias, mitologias, ciências, artes, religiões, histórias, filosofias e outras maneiras de se compreender e se “engajar” no mundo—, por outro, a cultura do ouvir implica a disponibilidade do corpo humano, enredado no universo da cultura, conviver com as ondas sonoras que nos vinculam a uma complexa e diversa trama de matizes afetivos, conhecimentos, sabores e saberes.

Nesse contexto, anotamos algumas contribuições do austríaco-brasileiro Otto Maria Carpeaux (1900-1978) e do tcheco-brasileiro Vilém Flusser (1920-1991) para os estudos a respeito da cultura do ouvir que consideramos um dos insumos do fértil terreno para crescimento das sementes (sementeira, seminário) da compreensão como método. Os dois autores têm em comum o fato de terem deixado a Europa no contexto da ascensão do nazismo e de terem vivido parte de suas vidas em duas cidades —Viena e Praga— caracterizadas, entre outros, por ambientes favoráveis para o ouvir.

Viena, uma escola do ouvir

Que relação poderá haver entre uma postura metodológica feita da assimilação de diferentes formas de conhecimento e uma cidade que, ao se constituir de elementos estrangeiros, torna-se terreno fértil para o desenvolvimento de uma cultura coletiva?

Que relações de força poderão existir entre o ambiente intelectual de uma metrópole em que a música ocupa posição central no cotidiano de seus habitantes —capaz de dissolver as dissonâncias de língua, raça, nação e ideia numa harmoniosa síntese cosmopolita— e a eclosão intuitiva de uma postura metodológica compreensiva?

Este texto tenta responder a essas duas indagações tecendo considerações sobre a cultura musical presente na Viena *fin-du-siècle* e das primeiras décadas do século 20, buscando identificar nesse ambiente uma “escola do ouvir”, naquilo que

estamos identificando como um paradigma indiciário do método compreensivo. Com isso, pretende-se circunscrever as contribuições de Carpeaux e Flusser para o desenvolvimento de uma postura metodológica compreensiva, em diálogo com os estudos sobre a “cultura do ouvir” (Menezes; Cardoso, 2012; Menezes, 2016).

Assim, interessa-nos identificar, neste tópico inicial, os enlaces possíveis entre essa escola do ouvir chamada Viena e a cosmovisão que surge dos escritos sobre música de Otto Maria Carpeaux, vienense que emigrou para o Brasil em 1939. E foi no Brasil que Carpeaux construiu a parte mais significativa de sua obra, fruto de uma atuação constante na imprensa brasileira entre as décadas de 1940-1970, período no qual produziu centenas de artigos, publicados em jornais e revistas diversos, num ritmo quase semanal.

Carpeaux exerceu influência significativa no então pequeno campo literário brasileiro, a começar pelo ineditismo e a originalidade de muitas de suas interpretações. A formação humanística consistente o transformou num de nossos primeiros e mais significativos mediadores culturais, atuando, de modo ainda que difuso, na formação do chamado leitor culto.

Jornalista por profissão e crítico literário por vocação, Carpeaux deixou-nos uma obra constituída por coletâneas de ensaios sobre literatura, cultura, música, textos de intervenção política, prefácios e introduções. Some-se a isso a publicação de obras de cunho introdutório, como a *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, de 1949, *Uma nova história da música*, de 1958, *A literatura alemã*, de 1964, ou a monumental *História da literatura ocidental*, publicada entre 1959 e 1966. Contribuiu igualmente para esse processo sua atividade de bibliotecário nas décadas de 1940-50 e a participação no projeto das enciclopédias *Barsa*, *Delta Larousse* e *Mirador*, nos anos subsequentes.

Não obstante toda essa capacidade de trabalho, Carpeaux foi um ativo intelectual, desempenhando importante papel de mediador cultural, contribuindo assim, como adiantado, para o processo de formação do leitor culto no Brasil. Isto se deveu, em grande parte, à sua atuação na imprensa, comentando autores pouco divulgados entre nós àquela época, como Franz Kafka, de quem foi um dos primeiros comentadores, ou totalmente desconhecidos, como o holandês Simon Vestdijk e o eslavo Ivan Cankar.

Desse modo, Carpeaux construiu uma obra entre idiomas e entre culturas, e seus escritos nos colocam diante de uma situação, em primeiro lugar, de exílio linguístico, para, em seguida, transformar-se num espaço comunicativo translinguístico (Steiner, 1990, p. 15-21). Foi, por certo, produto de um ambiente e de uma mentalidade naturalmente aberta ao estrangeiro, como o foi a ex-capital do império austro-húngaro.

Império formado por múltiplas nacionalidades, a dinastia católica dos Habsburgos chegou a abrigar em seus tempos de glória quinze comunidades étnicas e

linguísticas distintas. Nesse império supranacional, tudo o que vinha de fora era valorizado e incorporado à sua própria cultura, recebendo uma coloração vienense especial. “Durante dois séculos falou-se mais espanhol, italiano e francês na Corte austríaca do que alemão”, relembra Stefan Zweig (2013, p. 282).

Para o escritor austríaco, a cultura vienense seduzia os estrangeiros, pois sabia assimilar e misturar elementos diversos, harmonizando-os no conjunto da cultura europeia. Esse era o segredo da vocação universalista de Viena, e não será exagero pensar que o universalismo e a erudição de Carpeaux sejam produtos desse ambiente de formação.

Essa mentalidade que se abre aos elementos estrangeiros era visível no cotidiano da cidade, em que as particularidades dos povos vizinhos ganhavam expressão nas ruas, numa composição mista, múltipla, plural. Vejamos a descrição de Zweig para o que se passava nas ruas de Viena:

Graças aos trajes nacionais que eram usados de maneira livre e despreocupada, por toda parte sentia-se a presença colorida dos países vizinhos. Havia a guarda húngara com suas espadas típicas e seus sobretudos com debruns de pele, as amas da Boêmia com suas largas saias coloridas, as camponesas da região do Burgenland com suas toucas e seus corpetes bordados, exatamente os mesmos que trajavam para ir à igreja na aldeia natal; havia as feirantes com seus aventais berrantes e lenços de cabeça, os bósnios com suas calças curtas e o fez vermelho, que iam de porta em porta vender ‘djibuks’ e adagas, os habitantes dos Alpes com seus joelhos à mostra e o chapéu de penas, os judeus da Galícia com seus cachos enrolados e longos cáftans, os rutenos com suas peles de ovelha, os viticultores com seus aventais azuis; e no meio de tudo isso, como símbolo da unidade, os uniformes coloridos dos militares e as batinas do clero católico. Todos andavam por Viena em seus trajes típicos, como andariam em sua terra natal, ninguém se sentia fora de lugar, pois todos se sentiam em casa, era a sua capital, não se sentiam estranhos, e nem eram vistos como estranhos (Zweig, 2013, p. 283).

Todos em Viena alimentavam-se dessas particularidades estrangeiras, e essa capacidade de assimilar e conviver com o elemento de fora encontrou eco na literatura (Grillparzer, Schiller e Hofmannsthal, por exemplo) e, principalmente, na música. O fato de ter se tornado quase um lugar comum nos referirmos a Viena como a cidade da música (assim como Florença foi o berço da pintura) deve-se a essa capacidade de absorver e valorizar o múltiplo e o plural.

É desse modo que, naqueles momentos cruciais da música clássica residiam em Viena Metastásio, Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Strauss e Mahler, num movimento que invade o século 20, com Arnold Schoenberg. “Nunca nenhuma cidade foi mais abençoada pelo gênio da música do que Viena nos séculos XVIII e XIX”, escreve Zweig (2013, p. 285). Todos vinham para Viena, pois sentiam que o clima cultural da cidade era favorável à arte.

Viena respirava música, e essa mentalidade se fazia presente também no âmbito familiar: o aprendizado de um instrumento era tão natural quanto a alfabetização, e a

música de câmara estava presente no cotidiano dos lares, assim como a participação em coros e orquestras era um elemento integrante do cotidiano das pessoas.

“Quando o cidadão vienense abre o jornal, seu primeiro olhar não busca o que se passa no mundo da política; ele procura o programa da Ópera e do Burgtheater, procura pelo nome dos cantores, dos regentes, dos atores”, escreve Zweig (2013, p. 287). O Burgtheater era o símbolo máximo daquela cultura musical, uma perfeita miniatura daquela cidade que colocou a arte de ouvir no centro de sua vida.

Essa mesma arte de ouvir se manifestava também nas audições públicas feitas por políticos e publicistas, como Karl Kraus. Suas conferências tornaram-se muito concorridas em Viena e são parte integrante de sua vasta e extraordinária obra, composta de milhares de páginas de artigos, aforismos, poemas e peças teatrais, publicados no jornal *Die Fackel* (A tocha), fundado em 1899 e que ele manteve praticamente sozinho até pouco antes de sua morte, em 1936.

Nessa Viena culturalmente aberta e vocacionada para a o debate público e para a cultura do ouvir, o jovem Otto Maria Carpeaux teve uma atuação destacada durante os anos 1930. Suas atividades no jornalismo, como crítico e ensaísta, tem início com artigos sobre música para a revista *Signalle für die Musikalische Welt*, de Berlim. Nessa revista, ele publicou, entre 1931 e 1934, um total de 13 artigos sobre música erudita.

Fundada por Bartholf Senff em 1842, *Signalle für die Musikalische Welt* foi uma das mais importantes revistas dedicadas à música erudita na Europa. Assinando seus artigos pelo seu nome de família (Otto Karpfen), Carpeaux, então com 31 anos, escreve sobre Mozart, Haydn, Strawinsky, Beethoven e outros compositores, discutindo questões relacionadas à estética musical e ao valor da obra de arte.

Esse apego dos vienenses à música não se restringia às camadas economicamente médias e superiores da população: chegava até às camadas populares, por meio de bandas militares, coros comunitários e até músicos da noite. Zweig lembra que:

As bandas militares de cada regimento competiam entre si, e nosso exército —lembro apenas o início da trajetória de Lehár— tinha melhores maestros do que generais. Qualquer bandinha de damas no parque Prater, qualquer pianista nas tabernas de vinho estava sujeito a esse controle impiedoso, pois para o vienense médio a qualidade da banda era tão importante quanto a do vinho, e assim o músico precisava tocar bem, senão estava perdido, senão era demitido (Zweig, 2013, p. 289).

Schoenberg e a compreensão

Mas voltemos à nossa pergunta inicial: que relações de força podem ser estabelecidas entre o método da compreensão, a cultura do ouvir e esse ambiente de formação que estamos circunscrevendo?

Buscaremos resposta a essa pergunta investigando alguns aspectos da ruptura operada pelo compositor vienense Arnold Schoenberg (1874-1951) na música. Schoenberg rompeu com o sistema harmônico diatônico (escala diatônica) que representava, desde a Renascença, a antiga ordem da música ocidental. Como explica o historiador Carl Schorske (1989, p. 324), o sistema tonal —em que os tons têm valores desiguais— correspondiam à cultura hierárquica racionalmente organizada.

Carl Schorske enfatiza que, “de fato, a tonalidade na música pertencia ao mesmo sistema sociocultural onde se encontrava a ciência da perspectiva na pintura, com seu foco centralizado: o sistema barroco do status na sociedade e do absolutismo constitucional na política. Fazia parte da mesma cultura que privilegiou o jardim geométrico —o jardim como extensão da arquitetura racional sobre a natureza” (Schorske, 1989, p.3 24).

Ora, Schoenberg expande a dissonância e explode com a tonalidade fixada pela consonância. “Na música e em outros setores, o tempo avançou sobre a eternidade, a dinâmica sobre a estática, a democracia sobre a hierarquia, o sentimento sobre a razão”, escreve Schorske (1989, p. 324). A partir daquele momento, os tons cromáticos terão todos um único valor, formando um universo musical de tons igualitários.

Observa-se uma oposição entre estabilidade e movimento, entre consonância e dissonância, pois na escala tonal essa dissonância era permitida apenas como parte da consonância. Tratava-se, assim, de uma tonalidade controlada. Agora, o compositor e também o ouvinte serão arrastados para o silêncio, para o inaudível, o misterioso, o novo. Em sua *Teoria da Harmonia*, de 1911, Schoenberg escreve que “o que conta é a capacidade de se ouvir, de olhar profundamente para dentro de si mesmo. [...] Dentro, onde começa o homem do instinto, lá, felizmente, toda teoria se desfaz [...]” (Schorske, 1989, p. 325-326).

Nossa hipótese é a de que a ruptura promovida por Arnold Schoenberg com a ordem tonal hierárquica está em consonância com o método compreensivo e sua busca pela inclusão de diferentes caminhos, buscando em cada um seu valor. Como procuramos demonstrar em outro estudo, uma teoria do conhecimento fundada no método da compreensão pauta-se pela resistência ao pensamento de tipo mecânico, constituindo-se, antes, em instrumento para conhecer o mundo pelo olhar de outrem. Como sugere Künsch (2010, p. 21):

O pensamento cognitivo e eticamente compreensivo, que avalia como nociva a compulsão analítico-explicativa, entende-se bem com a ancestral necessidade humana de contar histórias, tecer sentidos, narrar o mundo e a vida. As narrativas —em qualquer área do saber e da experiência—, além de lançar luz sobre os sentidos possíveis das coisas, conseguem revelar o teor das interrogações que os seres humanos levantam sobre as grandes e às vezes muito ordinárias questões que os preocupam e ocupam. Articulam sentidos possíveis em dado momento da história e da cultura. Abrem, não fecham.

Estamos diante de perspectivas epistemológicas semelhantes, de posturas similares frente ao objeto.

Praga: uma cidade polifônica

Ao observar a reversibilidade entre cidade e civilização, Vilém Flusser considera que Praga é uma das cidades que conservam o poder de criar um estilo específico de pensar, sentir e viver. Após lembrar que suas “ruas tortas, às margens do rio torto” e que “tudo o que cresceu, qual trepadeira, à sombra e como suporte das centenas de torres pontiagudas, é produto, testemunho e reafirmação do espírito de Praga” (Flusser, 2002, p. 63), enfatiza que algo santo e demoníaco paira sobre a cidade até hoje:

A cidade vibra entre dois pólos: o enorme castelo com sua catedral gótica e torre barroca, e o aglomerado de torres góticas da “Velha cidade”, erguidas quais lanças de um exército contra o céu. As ruas todas correm, como córregos tortuosos, monte acima ao encontro do Castelo, ou vale abaixo, para desembocar na praça central da “Velha cidade”. O rio, com seu “S” majestoso, forma a divisa entre os polos. As pontes modernas que o atravessam são tentativas inautênticas de negar ou diminuir a tensão, são estradas de fuga. Salvo uma, a ponte de Carlos (Flusser, 2002, p. 64).

O filósofo tcheco-brasileiro enfatiza que a cidade está situada na fronteira entre três povos, e que todos se consideram praguenses pelo fato de que “os alemães de Praga não sabem o quanto são tchecos, os tchecos não sabem o quanto são alemães, e ambos não sabem o quanto são judaizados” (FLUSSER, 2002, p. 64). Numa cidade varrida por tormentas externas, os guias turísticos contemporâneos, alguns com doutorado no exterior, enfatizam que a cidade foi ocupada pelos nazistas e, depois, pelos soviéticos.

Flusser destaca situações de fronteiras quando o gótico e o barroco estão presentes na arquitetura da catedral, nos traços tanto do espírito científico presente em Praga com Tycho Brahe como nas raízes místicas do Oriente europeu e na situação de fronteira existencialista entre os espíritos intelectuais e meditativos.

A perspectiva de fronteira nos permite ouvir a cidade em perspectiva polifônica. No centro da cidade, por exemplo, em altiva postura de quem profere um discurso, está o monumento a Jan Juss (1369-1415), executado 102 anos antes de Martinho Lutero publicar as teses que marcam a Reforma Protestante. Bairros com arquitetura soviética se destacam ao redor de uma grande torre de televisão que implica outro conjunto de vozes. E, na caminhada entre o Castelo, a praça central da Cidade Velha (em tcheco *Staroměstské náměstí*) e a ponte Carlos, com suas torres e estátuas góticas, é possível perceber, durante o dia ou à noite, os sons de casas, escolas e teatros nos quais se aprendem e/ou apresentam obras musicais que caracterizam a cidade onde atuaram os grandes compositores da música clássica Bedřich Smetana, Antonín Dvořák e Leoš Janáček.

Esse ambiente de formação, a “atmosfera espiritual e artisticamente inebriante de Praga entre as duas Guerras”, conforme suas próprias palavras registradas no texto *Em busca do significado* de Stanislavs Ladusãns (1976, p. 496), marcou a trajetória de Vilém Flusser. Nessa cidade, em 1937, pôde ouvir, junto com a namorada Edith Barth, uma conferência de Martin Buber que foi considerada uma experiência fundamental para ambos.

Após a tomada de sua cidade natal pelas tropas nazistas em 1939, o fato de ser um “judeu de Praga” o fez interromper o curso de filosofia, deixar a cidade com o apoio de sua namorada e, após passar alguns meses em Londres, emigrar para o Brasil em 1940. Ao chegar, recebe a informação sobre o assassinato de seu pai, Gustav, no campo de concentração de Buchenwald, da execução de sua mãe Melitta e de sua irmã Ludivka, no campo de Auschwitz, assim como morreriam seus avós paternos, em Treblinka, no ano de 1943 (Künsch; Menezes, 2016, p. 71-80).

A formação do apátrida Vilém Flusser é marcada pela falta de chão expressa no título de sua obra *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*, publicada na Alemanha em 1992 (Flusser, 2007). A falta de chão e os estudos como autodidata fizeram com que o autor desenvolvesse diálogos com interlocutores brasileiros e estrangeiros aqui estabelecidos, até se tornar professor em diversas instituições paulistas, publicar em jornais como *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo* e, enfim, desenvolver sua atuação como ensaísta. Seus caminhos, fundados na opção por formas dialógicas de produção de conhecimentos e saberes, na postura anticartesiana e na perspectiva fenomenológica, trazem marcas do que hoje chamamos de compreensão como método (Künsch; Menezes, 2016, p. 71-80). Mesmo tendo desenvolvido seus estudos como autodidata e dialogado com os autores clássicos em solo brasileiro, podemos dizer que o fez como um cidadão “sem chão” que até os 19 anos viveu na polifônica cidade de Praga.

Música de câmara

A formação de Flusser, marcada como vimos, entre outros fatores, pelo contexto musical de Praga, permitiu que escrevesse vários ensaios a partir da experiência sonora. Entre eles, destaca-se “Música de câmara”, conforme grafia do texto original, último capítulo do livro *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*, publicado na Alemanha em 1985 e no Brasil em 2008 (Flusser, 2008, p. 141-150).

O texto destaca a concepção de música de câmara como experiência que permite o protagonismo de diversos músicos atuando de maneira criativa e podendo ser observados como um modelo de comunicação no qual participam simultaneamente, de forma dialógica, de um ambiente sonoro. O texto, que frisa a coordenação entre os músicos, estabelece um diálogo com o método da

compreensão, na medida em que esse método se propõe a abraçar diferentes formas de sabedorias e/ou conhecimentos.

Enfatiza que o modelo da música de câmara implica que todo instrumento toca por si, “como se fosse solo, e precisamente por isto, precisa coordenar-se exatamente com todos os demais instrumentos” (2008, p. 145), sem um regente, diferentemente de uma orquestra sinfônica. E continua:

“Todavia, essas diferenças entre música de câmara e música sinfônica, entre organização cibernética e organização política, não bastam para tornar meu modelo útil para captação do universo emergente. Os músicos de câmara que improvisam se perdem no jogo de sua própria invenção e, ao fazê-lo, se perdem uns nos outros. São eles simultaneamente emissores e receptores, individual e coletivamente, da mensagem que elaboram. Essa mensagem não tem substrato, não é “obra”, por isto ninguém pode querer possuí-la. A fita gravada que resulta do jogo pode ser infinitamente multiplicada e facilmente destrutível; no entanto, é memória “eterna” (Flusser, 2008, p. 145).

Por ser composta para pequeno grupo de instrumentos, originalmente executada em pequenos ambientes de salas de palácios ou em casas particulares, de onde vem a denominação *in camera*, “a mensagem elaborada durante o jogo significa o próprio jogo”. Por isso as “regras que ordenam o jogo são exatas e matematicamente formuláveis, mas o propósito do jogo é modificá-las” (2008, p. 145).

Recorremos a um pesquisador do universo musical para melhor compreendermos os significados da música de câmara. Paulo Chagas, compositor brasileiro, pesquisador e professor da Universidade da Califórnia – Riverside, destaca:

O diálogo entre corpos e instrumentos (incluindo a voz) é, portanto, o fundamento da música de câmara – tanto do ponto de vista da produção sonora quanto da perspectiva da comunicação entre os músicos. E um dos aspectos mais importantes deste diálogo é o gesto. Na execução de uma obra de música de câmara, os músicos têm como referência um sistema de instruções que pode ser tanto uma partitura (música erudita), ou uma partitura esquemática (jazz, música popular), ou um diagrama de instruções (música improvisada), ou mesmo nenhum tipo de convenção textual ou gráfica (improvisações livres, geralmente reguladas por convenções implícitas, de caráter oral). A interpretação dessas instruções não seria possível se não houvesse um sistema de comunicação auditiva, visual e, também, gestual. É através do gesto que os músicos comunicam intenções tais como: manter constante um ritmo, começar ou concluir uma frase musical, aumentar ou diminuir a intensidade do som, acelerar ou desacelerar um andamento etc. Gestos típicos de música de câmara são, por exemplo: respirar para indicar uma intenção, bater com os pés no chão, fazer movimentos com a cabeça, os braços ou outras partes do corpo, fazer movimentos bruscos com o arco (instrumentos de cordas) ou com os instrumentos (instrumentos de sopros) ou com as baquetas (instrumentos de percussão) etc. Em geral, os gestos que observamos durante a execução musical são de caráter icônico e resultam de uma ação combinada de movimentos do corpo com movimentos específicos dos instrumentos (Chagas, 2008, p. 36).

A abordagem da música de câmara no último texto do livro *O universo das imagens técnicas*, um texto que o próprio autor sugere que também pode ser lido como o primeiro, ajuda a compreender duas tendências básicas da sociedade

marcada pelas imagens técnicas: uma sociedade totalitária programada, onde os receptores são funcionários das imagens, e uma sociedade telemática dialogante dos criadores de imagens. Essa perspectiva fica explícita quanto o autor lembra que a música de câmara se faz *in camera*, “que ainda não é a *camera obscura* porque ainda não ocupada por aparelhos automatizados, mas já é protótipo de ‘caixa preta’, porque extremamente complexa” (Flusser, 2008, p. 145).

Ao escolher a música de câmara como um modelo presente na tendência dialogante dos criadores, daqueles que jogam também com o propósito de mudar as regras do jogo, daqueles que por jogar não se limitam a serem funcionários de programas pré-estabelecidos, Flusser abre caminhos para se pensar e sentir como a cultura do ouvir aponta pistas para uma visão sistêmica ou ecológica da comunicação e para uma postura compreensiva nos estudos de comunicação.

A tessitura de uma rede de afetos, vivências, sabedorias, conhecimentos que articulam a cultura do ouvir com a compreensão como método, passam também pelo ambiente de formação de Otto Maria Carpeaux e Vilém Flusser: as cidades de Viena e Praga.

REFERÊNCIAS

- CARPEAUX, Otto Maria. 2008. *História da literatura ocidental*. Brasília: Senado Federal.
- CARPEAUX, Otto Maria. 1967. *Uma nova história da música*. São Paulo: José Olympio Editora.
- CARPEAUX, Otto Maria. 1964. *A literatura alemã*. São Paulo: Editora Cultrix.
- CARPEAUX, Otto Maria. 1964. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Letra e Arte.
- CHAGAS, Paulo C. 2008. A música de câmara telemática: a metáfora de Flusser e o universo da música eletroacústica. *Ghrebh-*, São Paulo, n. 11, p. 26-49, 2008. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/ghrebh-11-comunicacao-imagem-e-tecnica-vilem-flusser.html>> [consultado el 15 sept. 2017].
- FLUSSER, Vilém. 2002. Praga, a cidade de Kafka. En: FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, p. 63-68..
- FLUSSER, Vilém. 2008. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume.

- FLUSSER, Vilém. 2007. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume.
- FLUSSER, Vilém. 1976. *Em busca do significado*. En: LADUSÃNS, Stanislavs (Org.). *Rumos da filosofia atual no Brasil: em autorretratos*. São Paulo: Loyola, p. 492-506.
- KÜNSCH, Dimas. A.; MARTINO, Luís Mauro Sá (Orgs.). 2010. *Comunicação, jornalismo e compreensão*. São Paulo: Plêiade.
- KÜNSCH, Dimas. A.; MENEZES, José Eugenio de O. 2016. Ficção filosófica, ensaio e compreensão em Vilém Flusser. *Libero*, São Paulo, v. 19, n. 37-A, p. 71-80.
- MENEZES, José Eugenio de O. ; CARDOSO, Marcelo (Orgs.). 2012. *Comunicação e cultura do ouvir*. São Paulo: Plêiade. Disponible en: <<https://casperlibero.edu.br/mestrado/livros-mestrado/>> [consultado el 15 sept. 2017].
- MENEZES, José Eugenio de O. 2016. *Cultura do ouvir e ecologia da comunicação*. São Paulo: UNI, 2016. Disponible en: <<https://casperlibero.edu.br/mestrado/livros-mestrado/>> [consultado el 15 sept. 2017].
- SCHORSKE, Carl E. 1989. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras.
- STEINER, George. 1990. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VENTURA, Mauro de Souza; ABIB, Tayane Aidar. 2017. Intersubjetividade e reconhecimento do Outro na narrativa de Eliane Brum. *Fronteiras – Estudos midiáticos*, São Leopoldo, v. 19, n. 2, p. 211-220.
- VENTURA, Mauro de Souza. 2002. *De Karpfen a Carpeaux. Formação política e interpretação literária na obra do crítico austríaco-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- ZWEIG, Stefan. 2013. *A Viena de ontem*. En: ZWEIG, Stefan. *O mundo insone e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar.