



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**DO TRÂNSITO MODERNO/CONTEMPORÂNEO EM ESTÉRCIO
MARQUEZ CUNHA: A CONSTITUIÇÃO DE UMA PARTITURA DE
VIDA**

Eduardo Barbaresco Filho¹

O campo biográfico é um modo de constituição historiográfica que diz e traça rumos hermenêuticos para a escrita de uma vida, atribui sentidos a uma realidade particular, utilizando e demarcando caminhos entre o discurso, a narrativa e a obra. Partimos desse ponto e abrimos o universo musicológico de Estércio Marquez Cunha.

Estércio é um compositor de música de concerto, professor, crítico de arte, residente em Goiânia desde meados do século XX. Trabalha questões que vão do sistema tonal, modal, ao atonalismo, serialismo e elementos do cenário regional. Em seu percurso acadêmico, intelectual, destaca-se o período de sua formação no Rio de Janeiro, e o mestrado/doutorado em Oklahoma. Foi até a década de 90 docente da Escola de Música da Universidade Federal de Goiás, formando vários músicos e contribuindo para um pensar vanguardista das artes no Centro Oeste.

Dentre sua extensa produção, citam-se peças para instrumentos solos, orquestra, grupos de câmara, coro, música teatro, canções. Um rico acervo que diz de elementos

História Cultural

¹ Discente do programa de Doutorado em História da Universidade Federal de Goiás orientado pelo Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha.

locais e universais é então estabelecido, nos meandros de se aproveitar o que o próprio compositor testemunha, relata, de seu processo criativo e a partitura escrita.

O caminho que iremos percorrer, perpassa questionamentos de lugares em que o músico insiste desvendar, como a relação entre as linguagens artísticas e a temática do moderno e o contemporâneo. Nesses termos, Estércio seria uma figura extemporânea? O que isso implicaria para se pensar uma historiografia das artes em Goiás, ou nacionalmente? As singularidades e exemplaridades desse artista serão descritas como dispositivos de uma escritura onde se fazem presentes a vidobra (Dosse), a narrativa, uma justa leitura, dentre outros pensares e prerrogativas.

UMA CONVERSA SENSORIAL: AS VISUALIDADES, O TEXTO POÉTICO, O SONORO MUSICAL

Numa antiga herdade, morada de memórias, na sombra de um Barú tem um poço. No poço da herdade, silêncio e paz, um amigo pede água e oferece vida verdade.
(CUNHA, 2011. *Quatro canções místicas, II*)

Ao tecermos uma história biográfica, observamos que o sujeito artista é constituído por uma série de relações, consigo mesmo, institucionais, entre campos distintos do conhecimento. Fundamenta-se então pensarmos num exercício de uma estética comparada. Das visualidades ao musical, o contextual frente a outras linguagens, o universo interartístico², polissêmico, a obra do artista e seu entorno, caracterizam uma geografia das artes.

Adentremos por esta porta no mundo moderno (séc. XX). Segundo Greenberg (1996) tal momento é marcado por algumas características: a independência, a qualidade, a pureza, a planaridade, a abstração, a autocrítica. A arte deve buscar um espaço de

² Para NORONHA (2010, p.77) o estudo de objetos artísticos contemporâneos pretende observar a presença de três lógicas: “a fusão das artes, a diferença entre as artes e a lógica estética do intervalo”. No que diz respeito à fusão das artes, o autor destaca que é um estudo voltado para pensar a lógica da “teatralização de todas as artes”, segundo Michael Fried. Quanto à lógica da diferença entre as artes, Noronha (2010) aponta que essa lógica afirma uma especificidade de cada arte e uma unidade interna a cada uma delas, podendo ou não haver uma unificação exterior a todas elas, mais afeita ao classicismo, ao modernismo e às formas do raciocínio de uma pintura- pintura, música-música, gravura-gravura, dança-dança, contando sempre a história de cada uma destas linguagens numa História especial, das Artes, especializada subdividida, que encontra grande afeição ao academicismo e ao pensamento intelectual do tipo acadêmico-universitário. Já a lógica estética do intervalo é pensada, segundo este autor, o entre, o espaço intermediário, entre uma arte e outra, reconhecendo as diferenças enquanto territórios de organização simbólica e valorizando um pensamento da fronteira.

valorização na sua interioridade, nos elementos intrínsecos de sua estrutura, reivindicar sua autonomia, num sentido crítico ao que já foi produzido. Prefigura-se uma questão de um olhar interno, ao se verificar que muitas vezes os objetos artísticos visuais, tendem a imitar a natureza e não compor um local de distinção, autônomo. Um exemplo, são as figuras planas frente ao historicismo da noção de plano de fundo.

Até o romantismo padronizou-se amplamente o traçado tridimensional, a justa noção de perspectiva, o realismo. Do Renascimento, citam-se trabalhos de Masaccio, Piero della Francesca, Paolo Uccello, Botticelli, Da Vinci, do barroco, obras como “Moça com brinco de pérola” de Vermeer, “A lição de anatomia do doutor Tulp”, de Rembrandt. Um passeio pela arquitetura barroca nos conduz às igrejas ricamente ornamentadas, de modo dionisíaco, com seus tetos retomando figuras de linguagem, numa abertura propriamente dita ao céu. Distinções começam a ser pensadas no séc. XX. Os artistas contrariam a tradição em busca de uma vanguarda, imagens distorcidas quebravam a noção de profundidade. Percebe-se até mesmo uma ideia de negação de estruturas técnicas anteriormente vigentes, como o caso das escolas: expressionista, surrealista, cubista, fauvista.

Na música tais aspectos também foram afirmados. Cita-se o trabalho do compositor Schoenberg ao propor a quebra do sistema tonal, um caminho serial, dodecafônico, ou em outros artistas, a preocupação com a exploração de novos materiais. A ampliação do conceito de instrumentação, é estabelecida quando são pensadas outras maneiras de se tocar um instrumento. O piano, por exemplo, não era visto somente como um instrumento de teclas, mas como uma caixa sonora, capaz de múltiplas possibilidades de percussão. Em termos historiográficos, Salzman (1967) afirma que tais características são preceitos de uma herança de um passado recente, sobretudo dos séc. XVIII e XIX, e que sem dúvida fatores externos, contextuais, direcionaram grande parte da mudança do pensamento criativo nas artes. As grandes revoluções sociais, políticas, científicas e tecnológicas, as grandes guerras, a queda do antigo regime, a revolução industrial, o surgimento da burguesia, novas relações de trabalho, o artista na sua natureza individual, foram questões amplamente discutidas na transição para o séc. XX.

A arte/música moderna é resultante da intensificação do processo histórico que há muito tem se eclodido na cultura do ocidente. Pode se perceber segundo algumas orientações que eram utilizadas na música romântica: o cromatismo, o uso ampliado e mais livre da dissonância, consolidação da liberdade harmônica e melódica, a influência

da cultura popular, a inter-relação entre várias estruturas de uma composição, a descoberta de um passado distante e da música de outras culturas, a preocupação por novas sonoridades e timbres, a independência do ritmo (IBID. 1967, p. 14).

Num diálogo com as obras de Estércio e tais perspectivas, percebemos dois pontos importantes: a temática da exploração timbrística; o respeito às formas e escolas da tradição. A busca pelo material sonoro “novo” é feita dentro de dimensões em que o músico se auto afirma: a estética e a ética. Respectivamente a primeira diz de elementos inerentes à obra, seu processo constitutivo, as ideias que perpassam o processo, dentre elas especificamente, a questão do tempo, da percepção, contrastes rítmicos, voz falada e voz cantada, massa sonora, utilização de vogais, instrumentos e combinações não usuais (música para dois instrumentos melódicos, por exemplo), o silêncio, a música-teatro, a interação com elementos sonoros e cênicos, canções com poesias autorais que tem como inspiração a natureza do homem, ou ainda homenagens a pessoas conhecidas, temas do cotidiano, a fé, o místico. É interessante citar um ideal estético da angústia, como visto em: “Canto do nada” (2010 – “Escorre fria a alma vazia, não vive, não morre, sofre a dor da monotonia”, andamento muito lento, peça para clarineta, voz feminina e piano); “Canto de solidão” (2002 – “Morra! Morra! Mas este chão podre... este pé que escorre dor... mente. Mas... Morra! Este rato demente... mole, roí o podre. Onde... a parede escorre o mofo. Mas...Morra! Quem? Meu corpo mofo Morra! Escorre podre. Mas, esta parede-lama... escorre o rato, se alcanço levanto. Morra! Pior que este cheiro de mijo e merda é não saber por que estou aqui.”, andamento lento, peça para clarinetas, pedra, violinos, viola, violoncelo, contrabaixo, voz meio cantada meio falada, sussurros, declamação); “Quatro estações- canto IV” (1990 – “No corte, morte, o choro escorre. No silêncio, pó, o ranço apodrece. Longe, mancha o azul, solitário voo. Espasmo sufoca o grito: Miserere Nobis”, andamento lento, sussurros, voz gutural, o piano faz a mesma melodia da voz em região grave, utilização de clusters); dentre outras.

Estércio mostra-se muito consciente das relações entre o homem e a sociedade na atribuição histórica das grandes atrocidades, guerras, ausência de paz, agitação, tumultos do século XX e começo do XXI. Outra dimensão, a ética, para além da moral e o respeito, se refere a natureza da liberdade que o homem possui nas suas decisões e a consequência dos seus atos, inclusive nos objetos da arte, materiais, obras, estilos, técnicas. A ética reflete escolhas específicas que dizem de uma individualidade ao coletivo, no resgate da capacidade do homem na dimensão ontológica do “ser”.

Retomando as concepções do cenário moderno, destaca-se a temática do nacionalismo. Pintores como Tarsila do Amaral, Portinari, dialogam com músicos, Vila Lobos, Lorenzo Fernandes, Camargo Guarnieri. Estércio, nesses termos, não é um nacionalista ufânico, mas, por um respeito a herança cultural, sua própria identidade é formada (cita-se o conceito de herdade - herança e identidade, em que o compositor trabalha). No cenário da música brasileira percebe-se sua preferência em alguns momentos pelo modalismo, retomando cenas nordestinas, a influência de Luiz Gonzaga: as letras das poesias que dizem de um homem solitário, do campo, e a relação com o homem que vive a seca, o pó - “Música para soprano, flauta e violão nº 2 (1984)”, “Cantigantiga” (2011, para violino solo e orquestra de cordas, andamento lento, uso do modalismo), “Cantigas de natal sobre temas populares em Goiás (1998)”. Em relação a brasilidade rítmica, destaca-se a peça “Música para piano nº 10 (1964)”, a exploração de figuras como a colcheia e a semicolcheia que caracterizam uma citação nacionalista, vista em outras obras de exploração folclóricas como em Vila Lobos (o ritmo do Samba-lê-lê, os baixos oitavados presentes nas Bachianas nº IV).

Outra preocupação moderna diz respeito a “pureza”, a busca de um espaço autônomo, de identidade. A música se auto explica e exemplifica. É interessante citar um caminho entre o discurso e a obra do compositor em questão, respectivamente o aprisionamento, e a produção de lacunas e aberturas, potencialmente, qualidades sensíveis. Nesse cenário, Estércio afirma questões que eram de vanguarda na década de 80, contudo, já revistas, com outros moldes e parâmetros por pensadores pós estruturalistas, e contemporâneos. O compositor tem um posicionamento de reafirmação de suas ideias, desde seu período de formação. Cita-se algumas questões:

- A ideia de arte e comunicação: pensamento ligado à discussão entre semiótica e arte, visto em trabalhos de Humberto Eco e a análise pragmática de Peirce. Por outro lado, uma dimensão hermenêutica francesa, nos trabalhos de Derrida, leituras de Deleuze. A arte é comunicação (Eco); a arte está além da comunicação (qual a utilidade da arte? Teria alguma função?). A obra é aberta, o discurso pode aprisionar o pensamento. Estércio afirma que a arte deve sempre comunicar, nesses termos significar. Por outro lado, sua obra diz de um silêncio, que pode ir ao incomunicável num ouvinte leigo. O universo da formação do traço, do significante, do fonema está muito presente em sua obra, uma dimensão do significante, solta, enquanto o discurso tenta explicação: o exemplo das massas sonoras, vogais, sons, exploração de timbres, preocupação com uma

vanguarda? De ser vanguarda em Goiás? A música deve ser feita para ser ouvida, percebida, compreendida – em alguns trabalhos musicológicos goianos constatou-se que a obra de Estércio não é tão ouvida, e não é por vezes tão recebida pelo público leigo (certamente questões de formação de plateia e público são interpostas)

- O ser humano é livre pela arte, pela educação artística: discurso romântico e idealista, ideologia partidária, releitura da educação Grega, que pode ser mera utopia se não adequada à realidade cultural que cerca a própria educação; como não considerar a revolução tecnológica, as novas mídias e a forte influência na sociedade.
- A indústria cultural é a “desgraça” da humanidade: certo menosprezo a fatores da tecnologia midiática frente a educação, frente a espaços da criação e da arte.
- A dimensão “solidão” é pensada de modo amplo em sua obra, ecoando-se uma relação sertão e litoral, ou grandes centros de arte. Destaca-se o cenário romântico pianístico de Goiânia na época de sua formação, a pressão de continuar sendo “romântico” ou propor caminhos que já estavam sendo passados, trilhados em grandes centros de arte; o discurso em que é citado “sentia-me como um E.T. aqui”, o relato sobre a criação da peça *Reza* na década de 70³. A solidão em sua obra não é apenas artística, do artista solitário, parece ecoar algo pessoal, de história pessoal, numa dimensão da crítica, do espaço goiano, do cerrado.

Pela formação de uma identidade, de um idiomatismo, Estércio caminha, cita, incita outro universo: o contemporâneo, tido por vezes numa atitude de um

³ E (...), eu tentei isso durante alguns anos aí, uma sonoridade que eu tinha comigo, que é (...), aqueles sons que eu escutava nas rezas, nas igrejas, enquanto menino. Agora eu adulto (...) pensar naquele som que eu escutava e falei puxa vida (...) aquele som na verdade, a reverberação dos sons das pessoas rezando, ou cantando na igreja, podia aproveitar isso pra fazer música. E foi uma coisa que eu demorei muito pra assimilar comigo, pra ver como eu poderia transformar aquilo, organizar aquilo em termos de obra de arte, (...) aquela sonoridade. E lá fomos nós para a apresentação. No dia da apresentação que eu cheguei na catedral de noite, eu quase morri de medo, por que estava duro de gente. A catedral tinha gente, (...), lá dentro muita gente, lá fora estava tudo tomado, em fim, eu falei, é hoje (...) que vai acontecer. Aí veio a apresentação a Yara (musicóloga goiana) entrou, foi lindo ela entrando com aquelas bandeiras, muita cor, tudo aquilo (...), quando acabou, foi saindo assim, o meu grupo, que muitos meninos eram do grupo dela também, já ficou ali e comecei a *Reza*. E aí eu *pahh*, a tensão, um silêncio total! Fizemos a apresentação, e aconteceu, aconteceu toda a *Reza* (...), com toda a empolgação que os meninos estavam fazendo. Foi uma coisa linda. Quando acabou eu falei, é agora, esse silêncio todo de todo mundo, o que vai acontecer? E parou. Sabe aquele segundinho de (...), de expectativa quando terminou a coisa, e aí, a catedral veio a baixo, de tanta palma, de tanta coisa. Foi realmente uma (...), uma loucura, de todo mundo (...), o pároco da catedral veio depois abraçar a gente falando que aquilo era uma música divina, em fim, e todo, (...). Aquele foi um momento de vanguarda aqui em Goiânia! Não preciso ter orgulho nem nada disso. Foi a primeira vez que acontece um tipo de sonoridade daquela, (...) e que ela não foi (...), não teve que ter explicações nem nada, ela foi dada ao público, e o público respondeu muito bem com aquilo (...). (CUNHA, 2012).

posicionamento crítico, ou ainda na preocupação estética de se fazer música atual, com elementos da atualidade, da sua vivência cotidiana. Cauquelin (2005) afirma que tal cenário é marcado por algumas características: o pensar em redes, a desmaterialização, a impureza, a efemeridade, a valorização da ideia, do processo, a ação. De modo distinto, o produtor de arte pode ser o comprador, por transitar entre lugares, por uma via de intermeios, o artista então percorre espaços da crítica, da participação interativa, coparticipação.

Pensando nessas reverberações, tem-se na obra de Estércio o estilo “música teatro”, em que o universo sonoro é construído diegeticamente dentro da cena. Não se trata do conceito de musical conforme aponta Tragtenberg (1999) - uma atitude passiva do compositor, que produz a música apenas como fundo decorativo, elemento de apoio, modo secundário, ou ainda, a música que ajuda a contar a história e ilustrar a ideia. Por outro lado, a narrativa sonora se insere numa textura polifônica de diálogo entre signos, num cruzamento de códigos, na formação de um mesmo tecido performático diegético. Diegese é um conceito da narratologia operado pelo modo de produção do discurso de um personagem dentro de um drama, de um relato, de uma ação. Tem-se a música que é produzida dentro da própria trama, com seus limites e implicações impostas pelo compositor; são os sons de materiais diversos organizados dentro de uma cena. Sorriau (1953) considera a diegese o conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão espaço-tempo; é a realidade própria da narrativa.

Um lugar intermidial é construído, de modo a não haver separação, como se a própria palavra fosse descrita “músicateatro”. Segundo Cluver (2011) há Três maneiras fundamentais de interação entre mídias: a combinação (histórias em quadrinhos, grafite); referências intermediáticas (por exemplo, ao teatro ou à pintura, em filmes); e a transposição midiática (na adaptação de romances para o cinema). Percebe-se que Estércio caminha sobretudo, nas duas primeiras dimensões, misturando linguagens, referenciando elementos sonoros ao espaço cênico, como na peça “Tempo” produzida em 1978, estruturada por: um trompete, um trombone, uma corrente, uma matraca, um metrônomo, um reco-reco, um chocalho, um atabaque. De modo analítico, tem-se na primeira página convenções: um intérprete deve segurar ou amarrar a corrente no pulso, de um tamanho tal que possa levantar e voltar lentamente, escutando o tilintar, o metrônomo ora é mudado de tempo ora é tocado, tratando-se de uma ação em gestos lentos e teatrais, é importante que os personagens se coloquem em pontos distantes uns

dos outros, enquanto uma procissão passa por eles. A cena se inicia no escuro com a cortina fechada e os personagens estáticos, o som da matraca introduz à corrente, o atabaque aparece na maioria das vezes que o som da corrente se finaliza; as pausas e a quantidade de toques no metrônomo são marcadas. O trompete e o trombone aparecem com figuras de longa duração numa dinâmica de pianíssimo, no meio da peça o trombone toca uma melodia que lembra temas de procissões religiosas usadas em cidades interioranas de Goiás.

Percorrendo a abordagem do pensar em redes, segundo aponta Cauquelin (2005), tem-se diversos caminhos intertextuais na obra do compositor. Dentre eles o recorte poético da temática da solidão humana: a voz do poeta é compartilhada por outros artistas e movimentos, como o existencialismo, Munch no quadro “O Grito (1893)”, Edward Hopper, no quadro “Pessoas ao sol (1960)”, o expressionismo que denuncia o sentimento niilista. Cita-se o conto “Na colônia penal⁴” de Kafka, em que é narrada, explicitada, a trajetória de condenados a um aparelho de tortura: o homem que está preso, mas, que não sabe muito bem do motivo, torturado, morto, como num espetáculo, em que todos anseiam por presenciar.

Outros momentos de interação entre linguagens são pensados quando o poeta, compositor, diz de cenas impressionistas: na música os acordes desconstruídos, a mistura das cores, a temática das nuvens, da água, o som da chuva, a poesia, em que se mistura os sentidos, o som, o cheiro, das sonoridades⁵. “Olho-te meu nascido, frágil, sem plumagem, no aconchego do ninho. Dou-te meu canto azul, meu sonho verde, meu vermelho voo⁶”.

SCHAFER (2011, p, 61-64) nos diz de modo intrigante dessas possibilidades interacionistas, por vezes de tradução, de contaminação: o silêncio que pode ser comparado às cores, ao branco, ao negro, o som, introduzindo-se na escuridão e no esquecimento do silêncio, ilumina-o; o timbre seria a cor dos sons, sem ele tudo é

⁴ Kafka, Franz. Kafka um artista da fome seguido de na colônia penal e outras histórias. Porto Alegre: LPM, 2009.

⁵ Sobre o campo das sinestésias consultar artigo: NORONHA, Márcio Pizarro. O Historiador e a Sinestesia: conceito e experiência na História e Teoria Interartes. In: PESAVENTO, Sandra J. et al. Sensibilidades e sociabilidades: perspectivas de pesquisa. Goiânia: Ed. UCG, 2008.

⁶ Trecho da poesia Canto II da peça *Estações* de Estércio Marquez Cunha, disponível na tese em construção: BARBARESCO, Eduardo Filho. Por uma escritura biográfica de Estércio Marquez Cunha: a história intelectual revista no processo de criação, das narrativas testemunhais à dimensão das representações. Tese de doutorado em construção. Faculdade de História da UFG, 2014.

invariavelmente cinza, como a palidez de um moribundo; a ilusão de perspectiva da pintura estaria ligada diretamente a amplitude sonora, o forte, o fraco; a melodia é o passeio das notas e tonalidades (citando Paul Klee), o ritmo como a direção do traço de um pintor. Tem-se nesses termos, a constituição de uma paisagem sonora, como que se pudéssemos ouvir, como nossos olhos, e enxergar com os ouvidos.

O sujeito artista contemporâneo é recortado por essa fresta onde são previstos, pré-configurados, espaços compostos e decompostos, locais de interação, de mutações, onde a unidade fragmenta-se em alteridade, e vice versa. A contemporaneidade é um justo mal estar, anacronismo temporal, deslocamento capaz de gerar e prover fraturas:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide exatamente com este, nem está adequado a suas pretensões, e é portanto inatual; mas, exatamente por isso, através desse deslocamento e desse anacronismo ele é capaz, mas do que os outros de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, pg. 58,59).

Ser contemporâneo é estabelecer uma relação singular com o próprio tempo presente de distanciamento e aproximação, modo dualista, um descompasso. Nesse trânsito temporal, algumas categorias são pensadas em relação a própria existência do sujeito, o olhar, o sentir, o falar, o ouvir, as dimensões sensoriais perceptivas. AGAMBEN (2009, p. 62) diz que o contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro, reconhecendo o *alter*, o outro, a sombra, o estranho que há em nós mesmos. O contemporâneo é o arcaico, próximo da *arché*, da origem nunca encontrada que remete à infância (posição freudiana), próxima e distante, longe e perto da experiência, do tempo de vida. O historiador, e o historiador da arte, tem por objetivo lidar com a relação temporal entre o atual e o arcaico, descrevendo o artista que paga por sua própria vida a obra retratada.

Para melhor entender a formação, a construção desse sujeito artista, outro conceito que pode ser pensado é o de dispositivo. Sua origem está na obra de Foucault e perpassa o raciocínio estratégico, a questão das práticas e os efeitos. Para Agamben (2009) tal noção é empregada desde a teologia da Idade Média, onde designava a relação entre Deus pai, filho e espírito santo, até às questões governamentais políticas, classificações e hierarquias atuais. Os dispositivos não visam apenas o mecanismo, mas, os sujeitos do processo em suas naturezas subjetivas. Por uma via de mão dupla, também produzem esses mesmos sujeitos.

Exemplifica-se que na atualidade as formações acadêmicas e de vida pessoal são tão fragmentadas que não geram necessariamente um sistema, enfraquecendo o campo da experiência, multiplicando os dispositivos:

Qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios...mas, a caneta, a escritura, a literatura, a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos. AGANBEN (2009, p. 40).

A partir desse conceito, vemos no processo de criação em Estércio uma preocupação em manter os moldes da tradição da escrita que não utiliza de meios tecnológicos, softwares, programas de edição. O dispositivo está como um aparato que serve às condições da técnica que o compositor escolheu por afirmar, mesmo sendo este relacionado a uma simples caneta e papel pautado.

Retomando os conceitos de Cauquelin (2005), sobretudo, a efemeridade, Estércio mantém uma posição crítica e por vezes conservadora, ao afirmar que na atualidade se vive um universo dos prazeres instantâneos, passageiros:

Penso que vivemos numa sociedade hoje em dia de orgia. Tudo é orgiaco. Come demais, bebe demais, fuma demais, dança demais, escuta música demais, e nada disso é feito. Acho que o jovem hoje está pensando (...) ele sai pra balada, pra dançar e ele está buscando o gozo o tempo todo. Ele sai, grita, dança, pula, e não precisa mais da música pra embalar, por que o batestaca⁷ que virou a música o embala. Isso é dinamogênico⁸ e ele está embalado (...), não está escutando música, não está tendo aquele prazer e nesse embalo ele quer mais gozo. É tão comum ver os meninos comentarem: quantas você beijou? Você transou com quantas? (...) etc. E nisso aí nenhum deles chega a um orgasmo. É preciso voltar um tempo nosso onde o toque na outra pessoa exista (...) e não que virtualmente ele esteja fazendo isso (...). Que o prazer da pessoa (...) seja um prazer de estar com o outro realmente, não por uma dinâmica que se faz. (CUNHA, 2012)

Por um posicionamento distinto de um tempo que se passa e se perde, se esvai de modo rápido, o compositor trabalha uma oposição, o tempo da lentidão, os andamentos lentos e por vezes com poucos materiais sonoros na estrutura composicional. Tal questão leva-nos a pensar uma outra categoria, a simplicidade. Na verdade, a obra musical,

⁷ Referência ao ritmo agitado das músicas eletrônicas.

⁸ Algo excitante, estimulante.

segundo Estércio, deve oferecer ao ouvinte um número reduzido de elementos, para que estes possam ser interiorizados, sentidos, apreendidos. Como exemplo tem-se: “Música da Vitória” (2010, para piano, andamento calmo, dedicada a uma sobrinha, melodia e acompanhamento), “Seis miniaturas” (2008, para piano dedicadas à Júlia, peças de fácil execução, duas peças em compasso ternário, quatro em binário); “Nali” (2012, “Para Bernardo Nali ao mundo seu, que há de ser maior em amor e luz. Um beijo Vovô Estércio”, peça para piano construída por meio de um tema em semínimas pontuadas, com finalização de uma mínima e o nome de seu neto: “Nali Maioli Martins”, o tema é apresentado e depois outras vozes são acrescentadas, andamento lento, tonalidade menor, compasso ternário composto). Nessa perspectiva destacam-se outras: “Música para piano 57” (2009, “para embalar Bernardo”, andamento lento, o tema é rítmico), “Canto da chegada” (2009, andamento Lento, poesia inspirada no nascimento de “Bernardo”, para clarineta, voz masculina e violão); “Noite” (2012, tem a poesia composta por “Bernardo Cunha Muniz” – “É noite... Noite... Noite...É noite por que venta lá fora”, peça para piano e voz, andamento lento, enquanto a melodia está na voz, o acompanhamento é feito somente pela mão esquerda); “Música para piano nº 56” (2009, “Para Nilsea tocar para o Guido enquanto o papai Emerson baba. Meu abraço para essa família bonita”, andamento lento, compasso binário composto, construída em cima da frase e tema “Guido, Guido nascido pra ser feliz”, ideia de contraponto e fuga).

No trânsito de se pensar tipologias do moderno/contemporâneo na relação obra/discurso do compositor Estércio, perpassamos momentos de diálogo com o cenário de outras artes, e meandros da constituição de uma historiografia das ideias e processos artísticos. Retoma-se que não se trata de uma história finalizada, posto a multiplicidade de leituras contextuais, mas, a justa possibilidade de uma inscrição e relocação da vida de um músico no tempo/espço, um caminho narrativo, uma partitura de vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No desvendar, interpretar, discorrer os percursos da vida do artista, salienta-se que Estércio não é o contemporâneo que vive nas/das situações midiáticas, em meio a dispositivos tecnológicos, de comunicação social, de programas e softwares de partituras, ou na busca de sonoridades sintetizadas, e recursos computacionais. O compositor com 73 anos ainda não compôs nenhuma música eletroacústica, ou que utilize meios

eletrônicos, embora conheça e tenha influências indiretas desse tipo de produção. É pois, uma figura extemporal, que vive no agora, com atitude por vezes moderna e conservadora. Intempestivo, que cita e incita o passado, o que foi, e continuará sendo, o respeito ao cânone, para uma expectativa pessoal e futura de um lugar canônico, tornando-se, num devir do espaço da crítica da arte/música uma figura singular.

Um pano de fundo da história da música em Goiás é tecido a partir da constituição biográfica de Estércio, observando que sua produção demarca uma divisão entre o pensar romântico e o séc. XX em Goiânia. Nesses termos, o ecoar de um espaço originário de encontros, o regional, o nacional, universal, ou ainda, tempos, períodos, que por vezes se entrosam, numa conversa amigável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. O que é contemporâneo e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BARBARESCO, Eduardo Filho. Por uma escritura biográfica de Estércio Marquez Cunha: a história intelectual revista no processo de criação, das narrativas testemunhais à dimensão das representações. Tese de doutorado em construção. Faculdade de História da UFG, 2014.

CAUQUELIN, A. Teorias da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CLUVER, C. Intermedialidade. In: Revista do Programa de Pós graduação em Artes - Belo Horizonte v. 1, n. 2, p. 8 - 23, nov. 2011.

CUNHA, Estércio M. Entrevista gravada em Goiânia, setembro de 2012, concedida ao pesquisador Eduardo Barbaresco Filho.

_____. Quatro canções místicas. Partitura musical. Goiânia: 2011.

GREENBERG, C. Arte e cultura: ensaios críticos. São Paulo: Ática, 1996.

KAFKA, Franz. Kafka um artista da fome seguido de na colônia penal e outras histórias. Porto Alegre: L PM, 2009.

NORONHA, Márcio Pizarro. Corpo, Teoria e História da Arte e Fashion. In: FILHO, Adair Marques; MENDONÇA, Miriam da Costa M. M. de (orgs.). Modos de ver a moda. Goiânia: Ed da PUC Goiás, 2010.

_____. O Historiador e a Scinestesia: conceito e experiência na História e Teoria Interartes. In: PESAVENTO, Sandra J. et al. Sensibilidades e sociabilidades: perspectivas de pesquisa. Goiânia: Ed. UCG, 2008.

SALZMAN, Erick. Introdução à música do século XX. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1967.

SCHAFER, Murray. O ouvido pensante. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

SORIAU, Étienne. A correspondência das artes: elementos da estética comparada. São Paulo: Cultrix, 1953.

TRAGTENBERG, Lívio. Música de cena: dramaturgia sonora. São Paulo: Perspectiva, 1999.

