

A iconografia de escutas musicais na cidade de Uberlândia-MG: reflexões sobre os espaços sociais da prática musical

Samuel Alexandre Alves de Lima,
Lília Neves Gonçalves

A pesquisa histórica e sociológica da escuta musical traz à tona a questão do espaço (geográfico, social ou midiático) no qual, e do qual, emergem experiências vividas com a música. A iconografia musical resulta campo importante na investigação desse fenômeno, revelando contextos, sujeitos e discursos inscritos nas práticas musicais e na realidade social que refere. Esta pesquisa buscou compreender como espaços e práticas de escuta musical se apresentam no Acervo Iconográfico Musical do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia, assim como refletir sobre as relações de *performer* e ouvinte difundidas nas práticas performáticas desse curso de música. Assim, além das fotografias, foram discutidas as relações da iconografia musical com o espaço social e escuta musical, e, por fim, refletiu-se sobre a operação da escuta musical mediada por espaços e contextos sociais; o que, por sua vez, trouxe à tona a análise da iconografia no estudo das práticas musicais de escuta. Embora o referido Acervo esteja em processo de recuperação e organização, incluindo cerca de 1710 itens produzidos entre 1957 e 2004, a riqueza do material iconográfico musical no estudo da escuta pode ser estimada por musicólogos e educadores musicais. Se, de uma perspectiva psico-cognitiva, autores como Sloboda e Bamberger levantam dados sobre a escuta musical a partir de registros gráficos das audições, de uma perspectiva socioeducativa musical os registros iconográficos abrem a possibilidade estendida de análise da escuta musical em seus espaços de processualidade - para além de uma abordagem estritamente acústica ou que entende o espaço apenas na sua dimensão física. Partindo da educação musical como prática social, uma categoria analítica se fez central para a compreensão da escuta: a de espaço social na perspectiva de Lefebvre. Entendendo o espaço para além da lógica do recipiente e do conteúdo, ou da contenção dos sentidos e dos corpos, o autor destaca 3 modos de operação do mesmo, que na presente pesquisa foram eixos de estudo: a prática espacial, as representações do espaço e os espaços de representação. A partir das análises, é possível reconhecer o caráter histórico da escuta musical, que, codificado em elementos iconográficos do espaço, apontam para a importância das mediações sociais no modo de organização da percepção humana.

Introdução

O presente estudo é parte de um corpo de pesquisas¹ desenvolvidas na Universidade Federal de Uberlândia em torno do Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU, cujo início data de 1957 quando foi criado o Conservatório Musical de Uberlândia, que contava com cursos de ensino técnico e superior. Ambos os cursos terão suas práticas musicais consolidadas nos anos subsequentes, bem como o próprio enraizamento da tradição da música de concerto localmente. O Acervo conta com 1721 fotografias, além de programas de concerto, cartazes, recortes de jornais e outros materiais iconográficos. É um Acervo com potencial para estudos que podem abordar temáticas no que tange a aspectos musicológicos, pedagógico-musicais e músico-sociológicos.

A questão do espaço, em especial, se fez candente no processo de pesquisa dessas fontes iconográficas da música produzida na segunda metade do século XX em Uberlândia. As fotografias do Acervo evidenciam diversos usos e concepções de espaço nos quais se davam as práxis musicais² retratadas – diversidade que, à primeira vista, parece abranger inclusive contradições e heterogeneidades latentes no pensamento e no fazer musical da comunidade musical uberlandense.

De imediato, quando se lança um olhar cronológico ao Acervo, ou seja, um olhar orientado pela data de tiragem e impressão das fotografias, é possível que não se imponha logo de início um estranhamento em relação ao espaço em que se dão as práxis musicais fotografadas – afinal, as imagens das décadas de 1950 e 1960 apresentam, na sua totalidade, a música de concerto nos seus espaços de adequação institucional, quais sejam as salas de concerto, auditórios e salas de aula do conservatório. Quando se avança no tempo, contudo, chegando às décadas de 1970 e 1980, a música passa a ocupar outros espaços e a figuração fotográfica se torna mais diversa quando hospitais, escolas, fábricas, favelas e outros espaços urbanos também aparecem como lócus de práxis musicais de performance e escuta musicais.

1 O Acervo foi objeto de duas pesquisas de Iniciação Científica financiadas pelo CNPq: “Práticas pedagógico-musicais: organização, catalogação e análise do Acervo de Imagens do Curso de Música da UFU” (LIMA; GONÇALVES, 2020, não publicado) e do relatório de Iniciação Científica (CNPq) intitulado “Tradição e ensino aprendizagem de música: narrativas visuais de práticas pedagógicas na cidade de Uberlândia-MG” (LIMA; GONÇALVES, 2020, não publicado). Parte dos resultados da pesquisa foi publicada nos Anais do 5º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical sob o título de “A fotografia na construção da memória de Escolas de Música: o acervo do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia” (LIMA; GONÇALVES, 2019).

2 O uso do termo “práxis musical” no presente artigo é uma interlocução ao conceito de “práxis artística” de Lukács (2018), utilizado para destacar a unidade dialética entre teorização da arte e sua prática, técnica e aprendizagem.

Além da reconfiguração das ocupações espaciais da música, cujas fotografias do Acervo fazem menção, percebe-se também, em um nível menos imediato do Acervo, a contínua produção dos espaços enquanto organização dos sentidos, práticas e corpos, produção essa que os codifica por funções e usos específicos e localizados. A música, que nas fotografias perde seu elemento sonoro, parece ser passível de compreensão apenas na medida em que a sua fusão com o espaço é tomada como o princípio investigativo. Nesse âmbito, a escuta musical se coloca também como uma chave interpretativa para a questão, uma vez que a histórica divisão entre “quem toca” e “quem ouve” é essencialmente espacial.

Diante dessa problemática não apenas metodológica, mas teórica, o objetivo da presente pesquisa, então, foi de investigar a questão do espaço musical a partir de uma perspectiva sociológica e educativo musical com vistas a revelar determinações e relações da espacialidade representadas no Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU. Foram selecionadas 12 fotografias cuja eminência da questão espacial foi considerada mais latente, e organizadas em 4 grupos contextuais: 1- palcos, 2- escolas, hospitais e locais de trabalho, 3- rua e igreja, e, por último, a 4- periferia urbana. Das 12 fotografias, entretanto, apenas 7 serão expostas no artigo.

A fundamentação teórica e a análise foram construídas a partir dos estudos sobre espaço de Lefebvre (1991; 2008) e da sociologia da fotografia e da imagem de Martins (2008). Colocou-se em inquérito as relações entre música e espaço e o porquê da expansão gradual da música de concerto para fora dos âmbitos da escola de música, assim como do interesse fotográfico para práxis musicais espacialmente externas à escola de música – àquelas de outras tradições que não as “clássicas” ou de origem europeias. No centro dessas preocupações colocou-se o interesse em refletir sobre como as configurações espaciais se relacionam historicamente com a forma de fazer, escutar e pensar música, e quais são as potencialidades da iconografia musical na pesquisa cuja a escuta musical é colocada como objeto.

Espaço social e espaço musical

Para um tema multifacetado como esse, para além de uma abordagem interdisciplinar, fez-se necessária, em um primeiro momento, a investigação a respeito do espaço como categoria epistemológica, filosófica e sociológica. O presente artigo teve como fundamentação teórica os estudos sobre espaço do pensador francês Henri Lefebvre (1991, 2008), que se dedicou à construção de uma teoria do espaço que compreendesse não apenas os momentos de interpretação e representação, mas

essencialmente a produção social do espaço. Mas, antes de apresentar a compreensão do autor, faz-se necessário conhecer a crítica que este desenvolve à concepção e ao uso positivista e formalista do conceito de “espaço”, já que a música enquanto campo do conhecimento não esteve imune a essas noções que floresceram ao longo do desenvolvimento da ciência.

Lefebvre (1991) revisita a história do conceito de espaço em seu percurso por três áreas do conhecimento (que, por sua vez, estão em íntima conexão com a musicologia): a filosofia, a matemática e a epistemologia. O autor diz que a lógica de Descartes emancipou o espaço de sua função como categoria e ferramenta apenas empírica, de descrição, como era considerado na concepção aristotélica de espaço, e o elevou a uma condição de absoluto, no sentido de dominar e conter os sentidos e os corpos (LEFEBVRE, 1991). Todavia, ainda segundo Lefebvre, o conceito de espaço – assim como o de tempo – é posteriormente apropriado pela matemática, onde foi abstratamente teorizado. Se, de um ponto de vista histórico, a palavra “espaço” já teve um significado estritamente geométrico, já que sua ideia evocava simplesmente uma área vazia, o autor nos diz que o conceito de espaço foi considerado em última análise um conceito matemático, sem contato ou eminência de realidade social. De forma similarmente abstrata, ao ser reivindicado pela epistemologia, o espaço foi entendido como algo “mental”.

Lefebvre (1991, p. 3) diz, então, que existiu uma pulverização da noção de espaço sem que se pensasse exatamente no que significava tal conceito; tomava-se o conceito de espaço como uma ideia abstrata e pressuposta para lidar com questões que inerentemente ligavam práticas sociais a formações ideais: “estamos sempre ouvindo sobre espaço disso e/ou espaço daquilo: sobre espaço literário, espaços ideológicos, o espaço do sonho, topologias psicanalíticas, e assim por diante” (Ibidem)³. Esse tipo de desconexão com o espaço real, com a realidade objetiva do mundo, foi o que caracterizou a noção de “espaço mental”, que se pretendia uma esfera extra ideológica isenta dos interesses e conflitos materiais da sociedade. Essa concepção de espaço mental buscava se diferenciar por completo da prática social através de uma lógica dualista e intransponível de subjetividade (mental) e objetividade (material), e teve como consequência a fetichização do espaço – sua autonomização como absoluto.

3 No original: “We are forever hearing about the space of this and/or the space of that: about literary space, ideological spaces, the space of the dream, psychoanalytic topologies, and so on and so forth” (LEFEBVRE, 1991, p. 3).

Partindo desse balanço crítico, então, Lefebvre (1991, 2008) se volta à teorização do que chamou de “espaço social”, ou seja, o espaço produzido por meio do trabalho humano – mas não apenas pelo trabalho “braçal”. Segundo o autor, os espaços sociais “são produtos de uma atividade que envolve os domínios econômico e técnico, mas que se estende muito além deles, pois são também produtos políticos e espaços estratégicos” (1991, p. 84, tradução nossa)⁴. Apesar, contudo, do espaço social ser “produzido” coloca-se a questão de suas especificidades frente à outras produções humanas. Sobre esse ponto, e de forma categórica, o pensador francês diz que

O espaço (social) não é uma coisa entre outras coisas, nem um produto entre outros produtos: ao contrário, ele subsume as coisas produzidas e engloba suas inter-relações em sua coexistência e simultaneidade, sua ordem (relativa) e/ou desordem (relativa). É o resultado de uma sequência e conjunto de operações e, portanto, não pode ser reduzido à categoria de um simples objeto. Ao mesmo tempo, não há nada imaginário, irreal ou “ideal” sobre ele quando comparado, por exemplo, com a ciência, representações, ideias ou sonhos. Sendo ele mesmo o resultado de ações passadas, o espaço social é o que permite que novas ações ocorram, enquanto sugere outras e proíbe outras, ainda. Dentre essas ações, algumas servem à produção, outras ao consumo (por exemplo, a fruição dos frutos da produção). Espaço social implica uma grande diversidade de conhecimentos (LEFEBVRE, 1991, p. 73, tradução nossa)⁵.

4 No original: “They [the spaces] are products of an activity which involves the economic and technical realms but which extends well beyond them, for these are also political products, and strategic spaces (LEFEBVRE, 1991, p. 84).

5 No original: “(Social) space is not a thing among other things, nor a product among other products: rather, it subsumes things produced, and encompasses their interrelationships in their coexistence and simultaneity their (relative) order and/or (relative) disorder. It is the outcome of a sequence and set of operations, and thus cannot be reduced to the rank of a simple object. At the same time there is nothing imagined, unreal or ‘ideal’ about it as compared, for example, with science, representations, ideas or dreams. Itself the outcome of past actions, social space is what permits fresh actions to occur, while suggesting others and prohibiting yet others. Among these actions, some serve production, others consumption (i.e. the enjoyment of the fruits of production). Social space implies a great diversity of knowledge” (LEFEBVRE, 1991, p. 73).

A premissa posta por Lefebvre, então, vai além de concepções que consideram o espaço como um objeto, uma relação ou a soma de objetos e relações. Trata-se de uma abordagem na qual o espaço é intrinsecamente ligado à reprodução das relações sociais de produção – inclusive produções culturais e artísticas. Compreende-se o espaço não como um *a priori* da sociedade, mas vê-se “no espaço o desenvolvimento de uma atividade social” (LEFEBVRE, 2008, p. 55).

Quando essa “atividade social” é uma práxis musical, por consequência, a produção do espaço social que a envolve deve integrar também a reprodução das concepções, representações, configurações e relações musicais. Dessa forma, a produção do espaço musical nos oferece parâmetros importantes da forma como a música é ouvida e realizada socialmente – tanto historicamente, sendo “resultado de ações passadas” (LEEBVRE, 1991), quanto no imediato “espaço vivido” (LEFEBVRE, 2008). Toma-se, então, o termo “espaço musical” como uma representação do espaço social no qual se colocam as práxis musicais de escuta, performance, ensino e aprendizagem.

Espaço e escuta musical

Posta a fundamentação teórica da concepção de espaço social e espaço musical na qual a investigação ao Acervo foi desenvolvida, uma questão teórica ainda se fez imprescindível para uma leitura socialmente orientada das fotografias: a relação entre espaço e escuta musical.

De modo sumário, vale destacar que o desenvolvimento arquitetônico e urbano esteve sempre em contato com a produção musical e a historicidade das formas de escutar música. O desenvolvimento técnico e produtivo no século XIX deu suporte à elaboração de espaços especializados para a audição, em especial as salas de concerto⁶. Esses espaços colocaram a música em “primeiro plano”, o que não era comum na era aristocrática (GROUT; PALISCA, 2001, p. 433), e institucionalizaram formas de comportamento e relação com a música de acordo com valores éticos e estéticos desejáveis (SMALL, 1998)⁷.

Esse espaço musical cumpriu uma relevante função social no que diz respeito ao rompimento com a instrumentalização e subordinação da música pela Igreja (LESSA; SILVA JUNIOR; MATHIAS, 2018, p. 41). Dentro da sala de con-

6 Essa consolidação das salas de concerto tem, segundo Kingsbury (1988), uma relação mútua com as escolas de música, relação essa que o autor denomina de “sistema cultural conservatorial”.

7 “[...] a concert hall is a social construction, designed and built by social beings in accordance with certain assumptions about desirable human behavior and relationships” (SMALL, 1998, p. 29).

certo, um espaço musical produzido para a escuta, as práticas musicais “são atividades sociais importantes por direito próprio, não apenas como parte de outra cerimônia ou evento” (SMALL, 1998, p. 21, tradução nossa)⁸. Ou seja, na perspectiva de Small, esse espaço social paradoxalmente coroava a autonomização da música e simbolizava, inclusive pela ausência de janelas e aberturas laterais, uma externalidade da realidade social em relação à mesma. O autor ainda pontua que “se a ideia de um evento que consiste inteiramente em uma performance musical, sem nenhuma outra função social além de tocar e escutar música, é uma ideia moderna, assim também o é um edifício construído expressivamente para abrigar tal evento” (Ibidem, p. 21, tradução nossa)⁹.

Estabelece-se na modernidade, então, uma íntima relação entre a produção do espaço e a produção musical. Essa relação parece contornar, entretanto, não apenas espaços musicais “especializados”, como as salas de concerto, mas todos os espaços nos quais se colocam músicas e práticas musicais. Tal apontamento é passível de verificação quando se olha para as fotografias do Acervo discutidas no presente trabalho.

Iconografia musical e espacialidade: indícios de escutas disciplinadas

A fotografia das práticas musicais evidencia, de forma contundente, a disposição espacial de seus elementos constitutivos: a prática instrumental e/ou vocal, a prática de escuta e as práticas e objetos derivados desses dois momentos. Para abrir tal discussão, apresenta-se o primeiro par de fotografias selecionadas, que tangem à espacialidade dos palcos. (Figuras 1 e 2)

Uma primeira aproximação a essas duas fotografias pode retomar a já mencionada divisão entre as práticas musicais de performance instrumental e/ou vocal e de escuta. Os espaços musicais que abrigam as atividades fotografadas – mesmo não sendo salas de concerto construídas como tal – dão forma à separação espacial entre performer, ou musicistas, e ouvintes. Esse aspecto da especialização dos papéis sociais esperados em situações de escuta musical, assunto discutido por Lima (2020), é produzido simultaneamente à especialização dos espaços musicais: há fronteiras entre espaços de escuta e espaços de performance musical.

8 No original: “[...] the performances that take place here [the concert hall] are an important social activity in their own right, not just as part of another ceremony or event” (SMALL, 1998, p. 21).

9 No original: “If the idea of an event that consists entirely of a musical performance, with no other social function than playing and listening to music, is a modern one, so is the building that is built expressly to house such an event” (SMALL, 1998, p. 21)

Figura 1 – Apresentação do Coral (1957)



Fonte: Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU

Figura 2 – Orquestra da Polícia Militar de Belo Horizonte no Cine Uberlândia (1973)



Fonte: Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU.

As duas fotografias acima carregam um *punctum*¹⁰ oposto, ou seja, na Figura 1 o olhar fotográfico vem do espaço do ouvinte, e na Figura 2 ele vem do espaço do músico. O que salta como elemento em comum nas duas imagens é o fato de o palco estar topograficamente acima do nível da plateia. Há não apenas uma divisão

10 Utiliza-se aqui a conceituação de *punctum* e *studium* de José de Souza Martins (2008), que diz respeito, respectivamente, ao ponto focal da fotografia e ao conjunto de componentes complementares, residuais e imprecisos da imagem.

de área nos espaços musicais fotografados, mas uma divisão de altura que separa a prática da escuta da prática instrumental e vocal.

Esse tipo de produção espacial tem, recuperando a perspectiva de Lefebvre (1991), uma lógica simbólica e ideológica, que opera a hierarquização de práxis musicais e a naturalização da escuta musical como fenômeno “passivo”, secundário, inferior. De forma um pouco mais tênue, contudo, essa espacialização das práticas de escuta musicais aparece também em fotografias de outros locais. As imagens a seguir são do segundo grupo de fotografias selecionadas (Figuras 3, 4 e 5), que retratam a música em espaços escolares, hospitalares e locais de trabalho:

Figura 3 – Apresentação de flauta doce e violão na Escola Estadual Enéias Guimarães (1984)



Fonte: Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU.

Figura 4 – Escuta musical na Pediatria do Hospital Escola de Medicina da UFU (1984)



Fonte: Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU.

Figura 5 – Apresentação musical na Oficina CCO (1984)

Fonte: Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU.

Apesar da nítida diversidade de contextos e situações nas três fotografias acima, pode-se notar algumas semelhanças que as atravessam. Em primeiro lugar, é preciso destacar o aspecto geracional dos ouvintes. Nas Figuras 3 e 4, tratam-se de crianças em idade escolar, e, na Figura 5, o público são trabalhadores adultos. Precedendo, então, uma utilização musical, o espaço da escola, do hospital pediátrico e da oficina automobilística organizam e selecionam sujeitos das práticas sociais que podem se dar em cada um desses contextos. Ora, o que muda na escuta de públicos cujas faixas etárias são diferentes?

As próprias fotografias podem dar indícios para a solução dessa questão. O caráter lúdico construído em performances musicais voltadas a crianças pode instituir modos de escuta mais ou menos interativos, mais ou menos corporais e com maiores ou menores demandas por atenção, decodificação e racionalização (LIMA, 2020). A exemplo das Figuras 3 e 4, onde as crianças batem palmas, sorriem e conversam enquanto escutam música, o espaço musical pode se colocar a partir de uma modificação do uso cotidiano de espaços sociais cuja função seja, como nesses casos, inicialmente distinta aos espaços especializados das práxis musicais. A construção de relações musicais nesses espaços escolares e hospitalares através da ludicidade demonstra, nas duas fotografias, uma mudança qualitativa no modo de escuta em relação às Figuras 1 e 2, onde os ouvintes se colocam em silêncio, imóveis e com o olhar direcionado exclusivamente ao palco.

A divisão espacial em “alturas” ou “níveis”, todavia, é constante tanto nas Figuras 1 e 2 quanto nas Figuras 3 e 4 – os ouvintes estão sempre abaixo em relação aos musicistas. Se estes estão sentados em cadeiras, como na Figura 3, o públi-

co aparece sentado no chão; se o público aparece sentado em cadeiras, como na Figura 4, os musicistas devem estar de pé.

O mesmo não acontece na Figura 5, contudo. O espaço musical que se instaura ali perde o caráter lúdico e inverte a configuração de “níveis” – os ouvintes agora estão de pé, e o violonista, sentado. Isso pode ser explicado pelo que Lefebvre chama de “decodificação do espaço”, ou seja, a elucidação das codificações produzidas e de seu surgimento, papel e declínio (LEFEBVRE, 1991, p. 17). Nesse sentido, entendendo os códigos como “parte de uma relação prática” (Ibidem), deve-se lembrar que a ação de se sentar no espaço de trabalho é codificado como algo negativo, como o oposto do uso social esperado de determinado espaço: a relação prática que sustenta o espaço do trabalho é exatamente a produção, oposto da fruição. Para além disso, a Figura 5 chama a atenção para a apresentação visual dos ouvintes. Os braços cruzados, os uniformes sujos e os olhares atentos à música são o foco da imagem, que deixa os musicistas “de lado” e se volta ao elemento de externalidade – quando pensado do ponto de vista da música de concerto, que é a tradição musical na qual e da qual se constrói o Acervo analisado. O fotógrafo pareceu buscar quase que um “momento decisivo”¹¹ nessa fotografia, um encontro dramático e único de uma prática musical totalmente estranha ao espaço da oficina com um público “pego de surpresa”, flagrado na suspensão de sua cotidianidade e em um tempo-espaço que, de repente, desestabilizava a teatralidade do trabalho alienado.

Esse imaginário fotográfico só pode se realizar iconograficamente com a dimensão espacial. O desencontro entre o imaginado e o fotografado (MARTINS, 2008) se dá na Figura 5 no momento em que iconograficamente o espaço laboral se presume espaço musical, como se o espaço se reduzisse às práticas sociais que ocorrem nele. Nesse sentido, diz Lefebvre, ao tratar desses pretensos “espaços de lazer”:

Tais lugares, aos quais se procura dar um ar de liberdade e de festa, que se povoa de signos que não têm a produção e o trabalho por significados, encontram-se precisamente ligados ao trabalho produtivo. É um típico exemplo do espaço ao mesmo tempo deslocado e unificado. São precisamente lugares nos quais se reproduzem as relações de produção, o que não exclui, mas inclui, a reprodução pura e simples da força de trabalho (LEFEBVRE, 2008, p. 50).

11 Utilizamos o conceito de “momento decisivo” de Martins (2008, p. 60 e 61), que remete a uma “construção, uma espera elaborada, esteticamente definida”, uma unidade em tensão entre a “inserção na vida cotidiana” e a dimensão que “remete aos parâmetros da criação e da universalidade do humano”, ou seja, a esfera histórica.

A disciplinaridade da escuta musical, então, pode ser colocada ao lado da disciplinaridade dos corpos trabalhadores. A música nesses espaços excepcionais torna-os, junto à outras práticas sociais, ao mesmo tempo “deslocados” e “unificados”, fazendo também parte da reprodução da vida dos ouvintes, por mais que a fotografia proponha uma narrativa de recreação, quebra do cotidiano e fruição artística.

Práticas de escuta como práticas espaciais: pertencimento e conflito

A chamada “questão urbana” (LEFEBVRE, 2008) também se apresentou nas fotografias selecionadas. Os espaços públicos, especialmente ruas e praças de igrejas, foram *studium* (MARTINS, 2008) de práticas de escuta que figuraram no Acervo. A seguir, e representando tal questão, apresentam-se as Figuras 6 e 7, ambas da década de 1980.

Figura 6 – Folia de Reis (1981)



Fonte: Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU.

Figura 7 – Recital dos alunos de flauta doce na “Favela Rondon Pacheco” (1984)



Fonte: Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU.

Ambas fotografias mostram a música em espaços “externos”, à céu aberto, o que coloca diversas questões quanto à escuta musical dos fotografados. De um ponto de vista processual, na Figura 6, da marcha dos foliões, trata-se de uma música que se desloca no espaço urbano, na medida em que a Figura 7 dá evidência a uma atividade musical imóvel. Isso implica, inicialmente, em que os ouvintes da primeira fotografia estejam ou em movimento, acompanhando o cortejo musical, ou parados – como parece ser o caso da maioria das pessoas retratadas. No segundo caso, então, trata-se de uma escuta transitória, que contempla a sonoridade como parte de uma “paisagem sonora” passageira (SCHAFER, 2011). O espaço musical, na Figura 6, parece exemplificar o que Lefebvre (1991) acredita quando diz que “o espaço é produto da energia” e que, por isso, é relacional.

Quanto à Figura 7, deve-se considerar que a estabilidade da configuração espacial demonstra, para além do que já foi dito a respeito da divisão entre quem “faz” música e quem a escuta, uma divisão social no sentido amplo. À esquerda, na fotografia, colocam-se os musicistas, os estudantes de música, um grupo social mais abastado e estranho ao espaço da periferia urbana em questão. À direita, os habitantes do espaço, com olhares de curiosidade e estranhamento ao acontecimento. Ao fundo, uma casa que é plano de fundo para os não-musicistas, a família marginalizada. Ao lado esquerdo, brancos; ao lado direito, negros, em sua grande

maioria. Essa divisão racial evidenciada pelo espaço, não apenas fotográfico, mas social e político da favela, leva-nos a pensar sobre a escuta também como marcadora de posições na divisão social da cidade, já que, nessa fotografia, o espaço musical só pode se consolidar dentro de um conflito político do espaço urbano que pressupõe a negação à prática musical que os musicistas tentam democratizar – apenas a escuta dessa música é permitida.

Pensar, assim, na materialidade da escuta através da questão do espaço urbano é pensar a música como práxis social e não como prática mental. O pertencimento a uma comunidade musical se relaciona com uma rede de relações com o espaço social onde a música se faz presente, e, como aponta Lefebvre (2008, p. 160), o espaço social não é “vazio e puro”, mas um instrumento para dispersar, repartir, organizar, subordinar e controlar grupos sociais para conservar as relações de produção não só do espaço, mas de todo o complexo social. Inclusive, e talvez de forma mais explícita, as relações de produção artística.

Considerações finais

O presente artigo buscou refletir sobre a questão do espaço social em fotografias do Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU. A partir de uma seleção do material, foram travados diálogos que transitam entre diversos campos do conhecimento, especialmente naqueles em que se inserem Lefebvre (1991, 2008) e Martins (2008), com o objetivo de compreender as diversas formas pelas quais a espacialidade na práxis musical suscita questões sociais intrínsecas à música.

A problemática mais imperativa ao longo da investigação foi a relação de centro-periferia, que apareceu como princípio tanto da espacialidade musical quanto das práticas de escuta. Assim, na espacialidade musical retratada constatou-se uma centralização tanto física quanto simbólica em torno da prática da performance, levando a um afastamento da prática da escuta. Esse processo, contudo, não foi apresentado de forma excludente, mas complementar e dialético, no que ressoa com o pensamento de Lefebvre:

A centralidade tem seu movimento dialético específico. Ela se impõe. Não existe realidade urbana sem centro, quer se trate do centro comercial (que reúne produtos e coisas), do centro simbólico (que reúne significações e as torna simultâneas), do centro de informação e de decisão etc. Mas todo centro destrói-se a si próprio. Ele se destrói por saturação; ele se destrói porque remete a uma outra centralidade; ele se destrói na medida em que suscita a ação daqueles que ele exclui e expulsa para as periferias (LEFEBVRE, 2008, p. 85).

Se as práticas espaciais têm íntima relação com a construção do conhecimento (mesmo o musical), a investigação musicológica, iconográfica musical e pedagógico musical não pode abstrair da construção social do espaço. Assim como a filosofia grega guardava conexões essenciais com o espaço “real” da cidade grega (LEFEBVRE, 1991, p. 14), o pensamento e a prática musicais não estão apenas “dentro” de espaços, mas são moldados e orientados por estes.

Fazem-se necessárias pesquisas na área da música que busquem aprofundar o diálogo sobre a questão do espaço e evidenciar como as legalidades do espaço social, enquanto conjunto de materialidades, temporalidades e historicidades, se impõem e como podem ser transformadas pelas práxis musicais efervescentes na sociedade.

Referências

- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Tradução: Ana Luisa Faria. 2. ed. Lisboa; Gradiva, 2001.
- KINGSBURY, Henry. **Music, talent, and performance: a conservatory cultural system**. Philadelphia: Temple University Press, 1988.
- LEFEBVRE, Henri. **The production of space**. Tradução: Nicholson-Smith, Donald. Oxford: Blackwell, 1991.
- _____. **Espaço e política**. Tradução: Margarida Maria de Andrade e Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LIMA, Samuel Alexandre Alves de. **Ensinar a ouvir: uma discussão crítica sobre a escuta musical em pesquisas na área da educação musical**. 2020. 122 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/30671>>. Acesso em: 24 fev. 2021.
- LIMA, Samuel Alexandre Alves de; GONÇALVES, Lília Neves. A fotografia na construção da memória de Escolas de Música: O acervo do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ICONOGRAFIA MUSICAL, 5., 2019, Salvador. **Anais [...]** Salvador: RIDIM-Brasil, 2019. p. 209-222. Disponível em: <http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RIDIM-BR/5cbim/sched-Conf/presentations>. Acesso em: 28 jun. 2021.
- LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.
- MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. 2. ed. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- SMALL, Christopher. **Musicking: the meanings of performing and listening**. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.