

A FORMA ENSAIO FILOSÓFICO-MUSICAL: PESQUISA-CRIAÇÃO A PARTIR DE ARQUIVOS RÍTMICOS DA CULTURA POPULAR ALAGOANA

Gabriela Fernandes Ramos¹

Universidade Federal de Alagoas

1 PRODUZINDO ENCRUZILHADAS ENTRE FILOSOFIA E MÚSICA

Neste artigo propomos um encontro entre filosofia e música, articulando a ideia adorniana do ensaio como forma (Adorno, 2003) e um exercício de composição generativa com células rítmicas da cultura popular alagoana extraídas do coco, do baianá e do guerreiro (Caboclo, 1975; Baianas, 1977; Guerreiro, 1975)².

No campo das pesquisas em artes, consolidou-se um entendimento de que a produção artística não é um complemento ilustrativo, mas parte intrínseca do processo investigativo. Nesse contexto, destaca-se a potência da criação como espaço de construção de conhecimento. Tais metodologias, ao incorporarem a experiência e a prática como dimensões constitutivas da pesquisa, desafiam os modelos científicos tradicionais

¹ Investigadora em música contemporânea. Intérprete de Violão e Guitarra. Realizadora de som em Estúdio. Graduanda em Música pela UFAL. Pesquisadora do Grupo Filomove: Filosofia, Artes e Estéticas da América Latina ICHCA, UFAL, Email: gabrielaframos05@gmail.com CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8591731881599972>

² O presente artigo forma parte do Projeto de Pesquisa *Estética Contemporânea: Arquivo, memória e performance* (VCH2148-2023) do Grupo de Pesquisa Filomove: Filosofia, Artes e Estéticas da América Latina (CNPQ) e foi contemplado pelo edital da Pró-reitora de Pesquisa da Ufal em 2023.

baseados na rigidez e na objetividade (Silveira, 2019). A forma ensaio, nesse sentido, expressa exemplarmente essa perspectiva.

O pesquisador e músico alemão Theodor W. Adorno aprofundou a reflexão sobre o ensaio³, conferindo a ele uma potência particular como modo de exposição do pensamento filosófico contemporâneo. Contra os sistemas totalizantes e o pensamento discursivo linear, Adorno concebe o ensaio como uma forma privilegiada de experimentação intelectual, onde o conhecimento não emerge de princípios fixos ou deduções causais, mas do encontro direto com o objeto, da experiência e da abertura ao não-idêntico⁴.

Sua crítica volta-se particularmente ao método cartesiano, que, na visão do autor, impõe um ajuste forçado do objeto a uma estrutura predefinida. Para Adorno, essa abordagem falha em apreender a complexidade inerente ao pensamento, pois, como argumenta: "O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa" (Adorno, 2003, p. 27). É precisamente nesse ponto que o ensaio se revelaria como a forma por excelência da apresentação da filosofia, oferecendo uma alternativa à rigidez sistemática: "o ensaio procede, por assim dizer, metodologicamente sem método" (Adorno, 2003, p. 30).

Propomos aproximar o ensaio da composição musical generativa, articulando filosofia e música para compreender como a forma pode tornar-se meio do processo investigativo. A forma ensaio não é concebida apenas como objeto teórico; nesse contexto, a investigação se orienta através de sua própria experiência, permitindo observar como as tensões entre esses campos, bem como suas possibilidades e limites, se manifestam na produção de conhecimento. Como observa Bense,

³Sua origem remonta a Montaigne, no século XVI, e, ao longo da tradição filosófica foi explorado por diversos autores.

⁴Na *Teoria Crítica*, o não-idêntico designa o particular irreduzível que resiste à subsunção conceitual identitária, manifestando-se no excesso do objeto em relação ao conceito que escapa à lógica da razão sistemática. Conforme França (2022), o ensaio constitui, para Adorno, a forma que melhor preserva sua expressão.

O ensaio é a forma da categoria crítica de nosso espírito. Pois quem critica precisa necessariamente experimentar, precisa criar condições sob as quais um objeto pode tornar-se novamente visível, de um modo diferente do que é pensado por um autor; e sobretudo é preciso pôr à prova e experimentar os pontos fracos do objeto; exatamente este é o sentido das sutis variações experimentadas pelo objeto nas mãos de seu crítico (Bense, 1947, p. 420).

2 O ENSAIO COMO FRAGMENTO: FORMA, MONTAGEM E EXPOSIÇÃO

O ensaio surge no século XVI com a publicação, em 1580, dos *Ensaaios* de Michel de Montaigne, considerado seu criador. Como observa Ludwig (2013), Montaigne investiga temas como costumes, moral e subjetividade por meio de uma escrita pessoal e livre, que registra pensamentos e reflexões sem seguir convenções literárias. A palavra francesa *essaie*, derivada do verbo *essayer* (“tentar” ou “testar”), reflete seu caráter experimental. Ao representar a experiência pessoal como conteúdo estético, opta por uma forma que espelha as contradições da subjetividade: “[...] todas as contradições em mim se deparam, no fundo e na forma” (Montaigne, 1987, p. 100). Essa relação entre forma e conteúdo seria posteriormente analisada por Adorno (2003).

Em 1911, Georg Lukács publica o livro *A alma e as formas*. Em um dos textos, *Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper* (que funciona como uma introdução à obra) questiona a unidade entre os textos ensaísticos ali reunidos. Propõe uma reflexão sobre a configuração do ensaio, identificando nele uma forma autônoma: “o ensaio é um gênero artístico, uma configuração própria e total de uma vida própria, completa” (Lukács; Frungillo, 2017, p. 13). Para Lukács, o ensaio ocupa uma posição singular, funcionando como um instrumento potente para apreender o fenômeno estético e as experiências subjetivas que o atravessam. Ao destacar a dimensão estética da crítica, ele observa que: “na ciência são os

conteúdos que agem sobre nós, enquanto na arte são as formas que exercem essa ação” (Lukács; Frungillo, 2017, p. 2).

O texto *O Ensaio como Forma*, publicado por T. Adorno em 1958, abre o livro *Notas de Literatura I* e pode ser compreendido como uma atitude análoga à de G. Lukács, ao refletir sobre a forma ensaística como introdução a uma coletânea de escritos. No entanto, embora reconheça o valor do ensaio como forma de pensamento, o concebe como uma forma autônoma de reflexão conceitual distinta da definição de Lukács:

[...] o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. E isso é o que Lukács não percebeu quando, na carta a Leo Popper que serve de introdução ao livro *A alma e as formas*, definiu o ensaio como uma forma artística (Adorno, 2003, p. 18).

Adorno recusa a ideia de criação como fundamento do ensaio. Em sua concepção, o ensaio não busca erigir-se como obra-prima nem reivindicar para si uma totalidade semelhante à da arte. Ao contrário, ele se ancora em uma questão crítica que recusa a ideia de originalidade plena:

Ele **resiste** à ideia de ‘obra-prima’, que por sua vez reflete as ideias de criação e totalidade. A sua forma acompanha o pensamento crítico de que o homem não é nenhum criador, de que nada humano pode ser criação. Sempre referido a algo já criado, o ensaio jamais se apresenta como tal, nem aspira a uma amplitude cuja totalidade fosse comparável à da criação (Adorno, 2003, p. 36). [Destaques nossos].

O objetivo do ensaio, então, não seria reproduzir a realidade nem alcançar uma verdade definitiva, mas se aproximar de uma reconstrução por meio de fragmentos conceituais. Trata-se de um movimento de pensamento que busca aquilo que resiste à totalização e à redução a categorias fixas, o que Adorno denomina “não-idêntico”. Esse processo exige uma articulação entre os elementos do pensamento e a interação recíproca dos conceitos no decorrer da experiência filosófica: “Nessa experiência, os conceitos não formam um continuum de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete” (Adorno, 2003, p. 29-30).

O ensaio lida com conceitos, mas não os empregam como instrumentos de sistematização. Em vez disso, busca revelar as tensões internas e os limites dos próprios conceitos, sem reduzir o objeto ao que pode ser imediatamente conceituado:

O ensaio tem a ver, todavia, com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que, através das contradições em que os conceitos se enredam, acaba revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo (Adorno, 2003, p. 44).

Para Adorno, a dinâmica fragmentária da escrita benjaminiana exemplifica a questão:

O ‘como’ da expressão deve salvar a precisão sacrificada pela renúncia à delimitação do objeto, sem, todavia, abandonar a coisa ao arbítrio de significados conceituais decretados de maneira definitiva. Nisso, Benjamin foi o mestre insuperável (Adorno, 2003, p.29).

A forma fragmentária do ensaio expressa a lógica própria da “exposição”. Os conceitos não se orientam por um princípio fundador nem convergem para uma conclusão totalizante. Ao contrário, ganham sentido nas relações que estabelecem entre si. Ao abandonar o método exaustivo, que pretende não deixar escapar nenhum aspecto do objeto, o ensaio se permite ser uma construção inacabada.

A montagem⁵, para W. Benjamin, é entendida como uma estratégia estética e metodológica que rompe com a linearidade tradicional da narrativa. A justaposição não visa constituir uma totalidade sistemática, mas formar constelações em que o pensamento se produz a partir da articulação de fragmentos heterogêneos. Ao provocar choques entre formas e saberes distintos, o procedimento evidencia a complexidade do objeto e abre espaço para a emergência de sentidos outros (Jaques, 2019, p. 215-216).

Adorno define o conhecimento justamente em termos não lineares e não transparentes, no aforismo “Lacunas”, em *Minima Moralia*: “o conhecimento se dá numa rede onde se entrelaçam prejuízos, intuições, inervações, autocorreções, antecipações e exageros, em poucas palavras, na experiência, que é densa, fundada, mas de modo algum transparente em todos os seus pontos” (Adorno, 1992, p. 69). Assim como o desenvolvimento dessa pesquisa-criação, que não se contenta com a dedução lógica; ela se constrói no entrelaçamento de fragmentos, em uma constelação que resiste à redução e à síntese.

É importante notar que, ainda que recuse os sistemas fechados, o ensaio não se caracteriza pela ausência de critérios, pois, “o que determina o ensaio é a unidade de seu objeto, junto com a unidade de teoria e experiência que o objeto acolhe. O caráter aberto do ensaio não é vago como o do ânimo e do sentimento, pois é delimitado por seu conteúdo”

⁵Em seu texto *Paris, Capital do século XIX*, Benjamin tentou resgatar a maneira como a montagem no campo da fotografia foi utilizada como fins de agitação social e política, diminuindo ao significado informativo dessa técnica - associada tradicionalmente à pintura - desenvolvendo uma nova função imagética do pensamento, próximo do folhetim e da poesia (Benjamin, 2002, p. 43).

(Adorno, 2003, p. 36). Essa articulação entre abertura e rigor, forma e conceito, aproxima o ensaio de um pensamento que não busca uma verdade final, mas se constrói na reflexão sobre o objeto, mantendo-se entre a dimensão estética e o campo da teoria, sem se reduzir a nenhum deles. Trata-se de uma espécie de entrega ao objeto singular (Benjamin, 2009). Adorno destaca essa ambiguidade:

O ensaio é, ao mesmo tempo, mais aberto e mais fechado do que agradaria ao pensamento tradicional. Mais aberto na medida em que, por sua disposição, ele nega qualquer sistemática, satisfazendo a si mesmo quanto mais rigorosamente sustenta essa negação; [...] Mas o ensaio é também mais fechado, porque trabalha enfaticamente na forma da exposição. A consciência da não-identidade entre o modo de exposição e a coisa impõe à exposição um esforço sem limites (Adorno, 2003, p. 37).

O autor chega a estabelecer uma conexão entre o ensaio e a música, sugerindo que:

O ensaio se aproxima da lógica musical, na arte rigorosa, mas sem conceitos da transição, para conferir à linguagem falada algo que ela perdeu sob o domínio da lógica discursiva, uma lógica que, entretanto, não pode simplesmente ser posta de lado, mas sim deve ser superada em astúcia no interior de suas próprias formas, por força da insistência da expressão subjetiva (Adorno, 2003, p. 43)

O ensaio e a música se constroem a partir da organização interna de seus elementos e sua dimensão expositiva, recusando-se a seguir uma lógica discursiva linear e conclusiva típica dos argumentos tradicionais do racionalismo. Conforme Adorno demonstra em *Fragmento sobre música e*

linguagem, a música é “análoga ao discurso não apenas como conexão organizada de sons, mas também porque há uma semelhança com a linguagem no modo de sua estrutura concreta” (Adorno, 2008, p. 168). Contudo, diferentemente da linguagem verbal, a música “não compõe nenhum sistema de signos” nem produz conceitos, mas vocábulos próprios que não podem ser traduzidos diretamente em palavras (Adorno, 2008, p. 169). Sentidos análogos são alcançados no ensaio por meio de uma expressão. Assim como na música, sua expressão não se limita a intenções explícitas; realiza-se na forma, onde a determinação imanente do conteúdo possibilita transcender a lógica discursiva tradicional e evidenciar a singularidade e a tensão interna do pensamento. Cabe lembrar que o tradutor Jorge de Almeida fez uma observação que ressalta essa relação: no título original em alemão, *Noten zur Literatur*, Adorno explora o duplo sentido da palavra *Noten*, que pode significar tanto “notas literárias” quanto “notas musicais”. Essa aproximação ganha força quando consideramos sua formação musical e a musicalidade presente na sua escrita; podendo-se dizer, assim, que Adorno buscava escrever como quem compõe.

Nesta abertura, buscamos apresentar elementos fundamentais da forma, da montagem e da exposição para, na próxima seção, enlaçar nosso processo de criação musical a partir dos vetores de análise adornianos transpostos ao campo da composição.

3 CURADORIA DE ARQUIVOS RÍTMICOS: MAPEAMENTO DE CÉLULAS DA MÚSICA ALAGOANA

Partindo da ideia do fragmento musical, nossa curadoria realizou um mapeamento de células rítmicas da música popular alagoana, tomando como referência os estudos de Mário de Andrade⁶ (1893-1945) e Théo

⁶ Em especial seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), no qual o autor discute o uso de elementos do folclore e da música popular como fontes legítimas para a criação artística,

Brandão⁷ (1907-1981) sobre manifestações culturais e folclóricas, bem como os acervos que ambos constituíram.

A proposta consistiu na coleta e transcrição de células rítmicas e levadas presentes nos registros fonográficos *Cocos de Alagoas*⁸ (1975), *Guerreiro* (1975)⁹ e *Baianas/Alagoas* (1977)¹⁰, lançados como discos compactos na série *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro* – campanha oficial do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, voltada à pesquisa e promoção do folclore e iniciada em 1972. Esses materiais encontram-se atualmente preservados nos acervos do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore e do Museu da Imagem e do Som de Alagoas.

defendendo uma abordagem estética e crítica desses materiais. Embora direcionado à formação de uma música erudita nacional, o texto propõe um diálogo entre tradição popular e elaboração composicional.

⁷ Os estudos e acervos de Théo Brandão constituem uma referência central para a pesquisa das manifestações populares em Alagoas. Entre as décadas de 1940 e 1960, o folclorista documentou, por meio de gravações sonoras e anotações de campo, aspectos musicais e poéticos dessas expressões. Cerca de 60 horas de registros encontram-se incorporadas ao acervo do Museu Théo Brandão da Universidade Federal de Alagoas e ao Instituto Nacional do Folclore. (Travassos, 2011)

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FWgW-tTy8Xw>

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1xMb0WasHLM>

¹⁰ Disponível em:

<https://misa.al.gov.br/colecoes/dr-raimundo-campos/artistas-alagoanos/84-dr-raimundo/artistas-internacionais/4056-baianas-de-ipioca-1977>

Figura 1: Capa dos discos Cocos de Alagoas, Guerreiro e Baianas

Fonte: Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro

As matrizes desses ritmos são atravessadas por influências afro-indígenas, cuja trajetória histórica em Alagoas é marcada por opressão e apagamento sistemático de seus povos e expressões culturais. Retomá-los constitui, portanto, um gesto de restituição simbólica, ao revisitar e reinscrever sons que foram silenciados ao longo do tempo. Nesse sentido, o trabalho contribui para um esforço de escuta e preservação desses arquivos sonoros na tentativa de valorizar os ritmos de Alagoas como fontes de pesquisa e saberes, pois,

[... as estéticas decoloniais latino-americanas vêm abrindo espaços na malha teórica tradicional, cuja urdidura mantinha às culturas populares elididas do seu referencial epistemológico eurocentrado; [ditas] culturas [...] foram excluídas do aparelho conceitual acadêmico; elas eram rejeitadas por serem forjadas nos territórios dos povos ameríndios e quilombolas, assim como seus sujeitos foram desacreditados como sujeitos de direitos, técnicas, filosofias e saberes. (López Gallucci, 2022, p. 80-81).

Na tentativa de colocar em pauta e valorizar os ritmos da região, retomamos os trabalhos de Theo Brandão, entre outros pesquisadores que

avistaram as culturas populares em primeira mão. No nosso recorte de pesquisa, a curadoria base abrangeu 3 ritmos: o tropel do coco, a marcha do guerreiro e o pancada-motor do baianá, entre suas levadas percussivas, variações e demais acompanhamentos. Observemos esses ritmos em detalhe, sendo o primeiro o coco:

Figura 2: Célula rítmica base do coco



Fonte: Transcrição Musical. Diário de campo do *Tum...tum...: ensaio-filosófico musical*

Segundo Théo Brandão (1949), as danças populares de Alagoas derivam das danças rurais portuguesas, como as rodas de passeio e de valsar e das danças africanas ligadas ao batuque angola-conguense, denominadas coco, pagode ou samba. Essas danças possivelmente foram originárias da região de fronteira entre Alagoas e Pernambuco, incluindo áreas do Quilombo dos Palmares (AL). Há ainda formas híbridas, como a roda de mazurca (tempo ternário) e a roda de tropel. O coco apresenta diversas formas poéticas e coreográficas, destacando-se em Alagoas a roda de tropel, modalidade mista de coco e roda, na qual música e coreografia alternam entre refrão e estrofe solista, com sapateado e ritmo característicos da embolada. (Caboclo, 1975).

Figura 3: Levada de caixa do guerreiro



Fonte: Transcrição Musical. Diário de campo do *Tum...tum...: ensaio-filosófico musical*

O segundo ritmo escolhido foi o Auto dos Guerreiros, conhecido também como o Guerreiro. Este folguedo popular de Alagoas surgiu na década de 1920, formado pela integração de elementos do Auto dos Cabocolinhos, Chegança e Pastoril dos antigos Reisados. Sua estrutura combina sequências de cantigas dançadas com danças sem canto e representações, começando e terminando com cantigas e danças tradicionais do Reisado. Destaca-se pela diversidade e riqueza de trajes, música e coreografia, apresentando personagens coloridos inspirados em roupas coloniais, ornamentados com chapéus, coroas, diademas, fitas, espelhos e contas (Guerreiro, 1975).

Este último ritmo escolhido, o folguedo ou dança das Baianas de Alagoas, é resultante da convergência de samba de matuto, maracatu rural, pastoril, reisado e coco do sul de Pernambuco e do norte de Alagoas. Consolidou-se em Maceió na década de 1920 sob o nome de baianas ou baianal.

Figura 4: Levada da zabumba do baianá



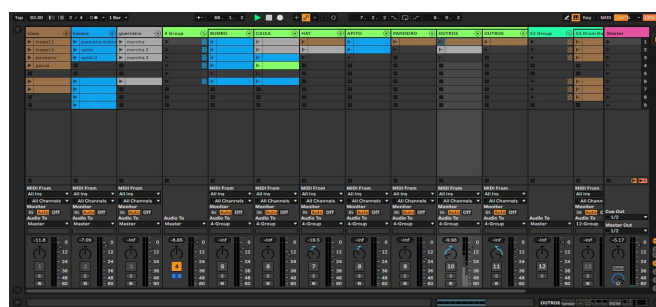
Fonte: Transcrição Musical. *Diário de campo do Tum...tum...: ensaio-filosófico musical*

Ligado aos clubes carnavalescos, sofreu modificações na capital, tanto em trajes quanto em coreografias, e apresenta-se sem enredo fixo, alternando marchas de abertura e encerramento, cantigas tradicionais e ritmos modernos do baião, incorporando ainda elementos do coco, da cantoria de viola e da música urbana (Baianas, 1977).

4 FRAGMENTOS E ARQUIVOS EM MOVIMENTO: LABORATÓRIO MUSICAL DE PESQUISA-CRIAÇÃO

Esta etapa consistiu em traduzir os princípios ensaísticos para a prática composicional. A lógica fragmentária manifestou-se nos *clips* da *Session View* da DAW (*Digital Audio Workstation*) *Ableton Live*, possibilitando a colagem e justaposição de amostras das células rítmicas e levadas escolhidas.

Figura 5: Tela principal do software Ableton Live utilizado no laboratório criativo



Fonte: Printscreen do processo de montagem sonora.

A não-linearidade foi explorada por meio do uso de mecanismos como *Follow Actions*, que podem disparar *clips* de forma ordenada, aleatória, ou ambas, permitindo gerar variações entre os ritmos previamente mapeados. A abertura, característica fundamental do ensaio, materializou-se na criação de uma peça estruturada pela indeterminação formal a partir de uma base rítmica estabelecida entre os ritmos mapeados, que permite recombinações diferentes a cada execução.

Figura 6: Esquema do estímulo *Follow Action*, no qual o fragmento tem 50% de chance de ser repetido e 50% de chance de ser substituído por outro fragmento qualquer.



Fonte: Printscreen do processo de montagem sonora.

Em *Gerando e Organizando Variabilidade nas Artes* o compositor inglês Brian Eno (1976) introduziu reflexões sobre processos criativos experimentais que se tornaram fundamentos da música generativa. Ele estabeleceu uma correlação com Adorno, pensando a indeterminação e não-linearidade características da forma ensaística. Eno fornece fundamentos teóricos essenciais para compreender a variabilidade e a abertura na música experimental¹¹. Sustenta que o compositor define um conjunto de regras ou sistemas que permitem que a peça musical se desenvolva de forma autônoma, aproveitando a dinâmica interna, para gerar variedade. Suas ideias se aproximam do Adorno (2003), para quem deveria se extrair o máximo do objeto, a partir de sua própria abertura formal.

A música generativa consiste na delegação parcial ou total do processo criativo a sistemas, algoritmos ou procedimentos previamente definidos pelo artista (Grandim e Pestana, 2021). Tal abordagem resulta em

¹¹O texto trata de música experimental a partir da obra do compositor inglês Cornelius Cardew, o qual, ao longo da década de 1960, dedicou-se à criação e divulgação de obras influenciadas pela escola americana de música experimental. Exemplifica-se a partir da peça *Paragraph 7* de *The Great Learning* (1968-70) (disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=BCYTdWilbqw>), na qual foram conciliados elementos de notação tradicional com formas alternativas de notação verbal, gráfica e performática, criando sistemas que organizavam e direcionavam o desenvolvimento musical coletivo, permitindo que os performers explorassem seus talentos individuais dentro de uma estrutura organizada (Lemos, 2018).

composições que evoluem continuamente, resistindo ao fechamento definitivo. É possível traçar paralelos entre a esse procedimento ensaístico, conforme teorizada por Adorno, e a prática da música generativa de Eno, pois ambas compartilham princípios como fragmentação, formas abertas, não linearidade e resistência ao fechamento.

A fragmentação, enquanto procedimento composicional, manifesta-se na repetição de pequenos trechos sonoros, no uso de loops e nos deslocamentos da percepção auditiva, criando modos de escuta que escapam à linearidade. Como observa Campesato (2011), em sua instalação *Deep Music*¹², esses fragmentos ativam sentidos não pela mensagem direta, mas pela forma como se relacionam com a escuta individualizada:

A inevitável repetição de fragmentos, o uso de loops e de processamentos, trazem à tona não aquilo que os elementos visuais e sonoros apontam de maneira imediata, mas os modos e processos de significação que resultam da interação com ‘ouvidos’ particulares. (Campesato, 2011).

A noção schaefferiana de “objeto sonoro”, que compreende o som como coisa em si, desvinculada de sua fonte e função originais, se evidencia na manipulação das células dentro da DAW, onde o som é ouvido em sua materialidade acústica por meio do processamento de samples, efeitos e técnicas digitais. Segundo Pierre Schaeffer (1977), o objeto sonoro é percebido por meio de uma “escuta reduzida” que abstrai o som de seu contexto original para focar em suas qualidades acústicas próprias. Essa abordagem acusmática permite trabalhar diretamente com o som, explorando sua potência ao expandir as possibilidades técnicas e estéticas da composição por meio de procedimentos como corte, sobreposição, looping e inversão.

¹² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CflmZf_x5mI

Esta movimentação lúdica de randomização dos arquivos da tradição alagoana nos permitiu pensar o fragmento entre a filosofia e a produção musical. A ideia de objeto sonoro oferece suporte teórico para tratar o som como uma unidade autônoma, capaz de operar sentidos de maneira análoga aos conceitos na perspectiva adorniana. Assim como o ensaio não visa esgotar seus objetos por meio da sistematização, o som, entendido como objeto em si, não se subordina a uma função predeterminada, mas se apresenta na exposição e na montagem, produzindo sentido nas relações que estabelece.

5 *TUM...TUM...* ENSAIO-FILOSÓFICO MUSICAL: A FORMA COMO EXPERIÊNCIA

Nossa obra *Tum...tum...: ensaio-filosófico musical* (Ramos, 2025)¹³ funciona, simultaneamente, como resultado e meio desta investigação. Os conhecimentos emergem da tensão entre teoria e prática, não pela simples aplicação de um ao outro, mas por sua constante interpenetração, em que ambos se transformam mutuamente, gerando novos sentidos e possibilidades. Esse movimento reflete a inseparabilidade entre forma e conteúdo, essencial à forma ensaística, e permite que a composição musical se torne um dispositivo epistemológico, no qual o pensamento filosófico se manifesta enquanto experiência sonora.

¹³ Disponível no link: <https://gabrielaframos05.wixsite.com/ensaio-como-forma-de>

Figura 7: Página do site Tum...tum...: ensaio-filosófico musical (Ramos, 2025)

Fonte: Printscreen, elaboração própria.

O processo criativo, ao empregar células da música alagoana, revelou um entendimento desses fragmentos como potencial composicional contemporâneo, libertos de uma função meramente representativa ou folclórica e tratados como formas acústicas autônomas, ainda que enraizadas em memórias e histórias culturais. Essa abordagem evidencia a possibilidade de acessar arquivos da cultura como forma de conhecimento, valorizando suas camadas simbólicas e históricas.

Esta investigação também reafirma a potência da forma ensaio adorniana como modo singular de apresentar e formar o conhecimento filosófico. Seu caráter fragmentário não representa desordem, mas uma liberdade formal que permite ao pensamento desenvolver-se de modo não linear, preservando a complexidade do objeto.

Assim, o próprio método do ensaio expressa sua intenção utópica. Todos os seus conceitos devem ser expostos de modo a carregar os outros, cada conceito deve ser articulado por suas configurações com os demais. No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas,

enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças (Adorno, 2003, p. 31)

Em diálogo com a cultura popular, Adorno (2003) também observa que uma das marcas do ensaio é sua recusa à originalidade absoluta, ele não se ergue a partir do nada, mas lida com objetos já culturalmente formados. Tal compreensão se refletiu diretamente na proposta da obra, ao operar com fragmentos de células rítmicas, conceitos filosóficos e práticas sonoras, construiu sua própria forma como recombinação crítica de elementos pré-existentes.

É possível identificar a relação entre a noção de bricolagem, elaborada por Claude Lévi-Strauss, e os procedimentos criativos adotados nesta produção. Em *O pensamento selvagem* (1989), Lévi-Strauss já defendia o bricoleur como aquele que atua com o que tem à disposição, utilizando materiais e utensílios acumulados ao longo do tempo. Sua prática consiste em recombinar esses elementos de forma inventiva, gerando novos arranjos e possibilidades de sentido. Trata-se, portanto, de uma operação que não se limita ao plano técnico, mas que envolve também uma dimensão intelectual, conforme destacam Corrêa e França (2014).

Diretamente associada ao funcionamento do pensamento mítico, a bricolagem opera por aproximações e reconfigurações simbólicas. O bricoleur não parte de um projeto totalizante, mas trabalha com os vestígios de outras criações, reorganizando-os. Nosso processo de criação, o sentido não advém dos elementos isolados, mas da maneira como são articulados entre si, o que se conecta à abordagem adotada durante a produção, marcada pela recombinação de fragmentos sonoros, conceituais e culturais que se relacionam de modo não linear, podendo ser compreendido como um meio singular de produção de conhecimento:

A arte se insere a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico, pois todo mundo sabe que o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do bricoleur: com meios artesanais, ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento (Lévi-Strauss, 1989, p. 38).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Tum...tum...: ensaio-filosófico musical* produziu uma encruzilhada filosófica musical a partir de uma curadoria de arquivos rítmicos alagoana, demonstrando desafios e limites na pesquisa com arquivos, especialmente no tensionamento entre preservação, recontextualização e abstração sonora. Enquanto pesquisa-criação não nos limitamos às noções de música debatidas por Adorno enquanto indústria cultural ou modo de produção capitalista, mas no sentido de retomar a forma ensaio na exposição do pensamento. A forma ensaio filosófico-musical contribui para debater questões de produção estética e artística contemporâneas.

A partir da experiência de escuta desta obra musical constatamos que os efeitos sonoros desses arquivos ancestrais produzidos através da mediação tecnológica propiciam uma incisão no tempo. As matrizes, estudadas por Andrade e Brandão, são agora elementos que compõem uma nova configuração provisória - como um museu sonoro em movimento -, que nos permite situar, em outros termos, a questão do trauma colonial retomando suas produções musicais. Observa-se claramente como se produz formalmente a interpenetração dos fragmentos rítmicos em uma montagem tecnológica contemporânea baseada no circuito de ideias de Adorno e Benjamin; expondo, por meio de sua produção digital, a possibilidade de construção de conhecimento filosófico e musical, mantendo simultaneamente rigor crítico e abertura reflexiva.

Além disso, ao propor uma forma híbrida de exposição, a pesquisa contribui para repensar os modos acadêmicos de produção e circulação do conhecimento, ecoando a crítica de Adorno à rejeição institucional do ensaio e reforçando o valor da pesquisa-criação. Por fim, a proposta toma forma no cruzamento entre filosofia e música, mobilizando a composição generativa e a forma ensaio como operadores desse processo. Trata-se, assim, de um estudo da própria apresentação da filosofia, que possibilita a música em pensamento e o pensamento em música, ampliando radicalmente os modos de expor, ouvir e criar entre conceitos e sons.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Fragmento sobre música e linguagem**. Tradução de Manoel Dourado Bastos. Trans/Form/Ação, São Paulo, v. 31, n. 2, p. 167-171, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/B8DDvQJZyg9XVfmGC4wBDv/>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- ADORNO, Theodor W. **O ensaio como forma**. In: NOTAS DE LITERATURA. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ADORNO, Theodor. **Mínima Moral: reflexões a partir da vida danificada**. Tradução Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- BAIANAS DE IPIOCA. **Baianas / Alagoas**. (Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, n. 21). CDFB-021. Maceió: Ministério da Educação e Cultura, 1977. Disponível em: <https://misa.al.gov.br/colecoes/dr-raimundo-campos/artistas-alagoanos/84-dr-raimundo/artistas-internacionais/4056-baianas-de-ipioca-1977>. Acesso em: 14 out. 2025.

BENJAMIN, WALTER. **Passagens**. Organização da edição brasileira Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENSE, Max. **Über den Essay und seine Prosa**. Merkur, v. 1, 1947, p. 420.

BRANDÃO, Théo. **Folclore de Alagoas**. Maceió: Oficina Gráfica da Casa Ramalho, 1949.

CABOCLO, João; MOURA, Efigênio. **Cocos de Alagoas**. (Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, n. 6). MEC-DAC-CDFB-006. Chã Preta e Viçosa: Ministério da Educação e Cultura, 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FWgW-tTy8Xw>. Acesso em: 14 out. 2025.

CAMPESATO, Lilian. **Deep Music**. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://liliancapesato.tumblr.com/post/7045853544/deep-music-a-instala%C3%A7%C3%A3o-consiste-na-constru%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 25 jun. 2025.

CORRÊA, Mariana Resende; FRANÇA, Cláudia. **A figura do bricoleur em práticas artísticas**. Visualidades Goiânia, v. 12, n. 2, p. 225-239, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/download/34486/18191/144959>. Acesso em: 27 jun. 2025.

ENO, Brian. **Generating and organizing variety in the arts**. Studio International, London, v. 192, n. 984, nov./dez. 1976. Disponível em: https://www.bussigel.com/systemsforplay/wpcontent/uploads/2013/12/Eno_Generating.pdf. Acesso em: 30 abr. 2025.

FRANÇA, F. L. **Constelação, parataxe e ensaio: os arcanos do pensamento da não identidade**. Trans/Form/Ação, Marília, v. 45, n. 4, p. 33-54, out./dez. 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/Rb8pcghqY99YPJSjtxbhNsv/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 08 out. 2025.

GRADIM, Rita; PESTANA, Pedro Duarte. **Overview of generative processes in the work of Brian Eno**. In: Workshop on Ubiquitous Music, 11., 2021, Matosinhos, Portugal. Anais [...]. Matosinhos: [s.n.], 2021. p. 45-56. Disponível em: <https://hal.science/hal-03398725/document>. Acesso em: 27 jun. 2025.

GUERREIRO DA BOA SORTE. **Guerreiro** (Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, n. 8). MEC-DAC-CDFB-008. Viçosa: Ministério da Educação e Cultura, 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1xMb0WasHLM>. Acesso em: 14 out. 2025.

JACQUES, Paola Berenstein. **Nebulosas do pensamento urbanístico: modos de pensar, montagens**. Salvador: Laboratório Urbano/UFBA, 2019. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/2019/04/Nebulosas-do-Pensamento-Urbanistico-Modos-de-pensar-Montagens.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2025.

LEMO, G. F. B. **A Música de Vanguarda Serve ao Imperialismo (?): a relação entre música e ideologia na trajetória de Cornelius Cardew entre as décadas de 1960 e 1970**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2018.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1989.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. Walter Benjamin, Johann George Hamann: considerações sobre a origem e a essência espiritual da linguagem. Dissertação (mestrado). Campinas: UNICAMP Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/329254> Acesso em: 1 out. 2025.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. **Aquilomba FiloMove: O processo de re(criar) a tradição na trajetória da Mestra Maria de Tie e a Comunidade Quilombola de Souza.** Revista Brasileira de Estudos em Dança, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 54–84, 2023. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbed/article/view/55282>. Acesso em: 6 out. 2025.

LUDWIG, Carlos Roberto. **Autoinvestigação e subjetividade nos Ensaios de Montaigne.** Revista de Letras, São Paulo, v. 53, n. 1, p. 9-25, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/7275>. Acesso em: 27 jun. 2025.

LUKÁCS, G.; FRUNGILLO, M. L. **Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper.** Revista UFG, Goiânia, v. 9, n. 4, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48186>. Acesso em: 27 jun. 2025.

MONTAIGNE, M. E. de. **Ensaaios.** Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Brasília: Ed. da UnB; Hucitec, 1987.

RAMOS, Gabriela. **Tum...tum...: Ensaio-Filosófico Musical.** Maceió: pesquisa-criação realizada no PIBIC 2024-2025 (PVCH3475-2024), Ichca, UFAL, 2025. Disponível em: <https://gabrielafamos05.wixsite.com/ensaio-como-forma-de/ensaio-filos%C3%B3fico-musical>. Acesso em: 12 out. 2025.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux: essai interdisciplines.** Paris: Seuil, ed. ampliada, 1977.

SILVEIRA, Guilherme Lima Bruno E. **O que propõe o processo de criação? Uma breve revisão sobre a metodologia de pesquisa em arte.** In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28., 2019, Cidade de Goiás. Anais [...]. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 2143–2155.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Das interações comunicativas à constituição de um 'arquivo musical': sobre a coleção Théo Brandão no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.** Revista Arte e Filosofia, Ouro Preto, Minas Gerais, n. 11, p. 51-67, 2011.