



## “Criatividade é ativismo”: a composição “Exiles” de Max Richter, entre a história do tempo presente, a estética e a política

“Creativity is activism”: Max Richter’s composition “Exiles”, among the present time history, aesthetics, and politics

“Creatividad es activismo”: la composición “Exiles” de Max Richter, entre la historia del presente, la estética y la política

**André Fabiano Voigt** – Universidade de Uberlândia | Uberlândia | Brasil. E-mail: [voigtandre@hotmail.com](mailto:voigtandre@hotmail.com) | Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8054-5366>

**Resumo:** O presente artigo pretende analisar a composição “Exiles”, lançada em álbum homônimo por Max Richter em 2021, a partir da proposta do compositor de compreendê-la como “música ativista”. Inspirada em acontecimentos da história recente mundial, a concepção do autor de “ativismo” está intimamente relacionada à ideia de “criatividade” como base. Na relação entre criatividade e ativismo proposta por Richter, podemos trazer aqui a ideia de que a arte é uma forma de unir as pessoas em um destino comum, colocando sua criatividade a serviço desta união. Diante das afirmações, lançamos um breve debate entre, por um lado, uma visão marxista mais ortodoxa de ativismo e, por outro lado, elementos de uma crítica elaborada pelo filósofo Jacques Rancière à ideia marxista de ativismo, em que observa a existência de uma separação dada a priori entre os que sabem e os que não sabem como critério para a ação na sociedade.

**Palavras-chave:** música contemporânea; Max Richter; Jacques Rancière.

**Abstract:** This article aims to analyze the composition 'Exiles', released on an album of the same name by Max Richter in 2021, from the composer's proposal to understand it as 'activist music'. Inspired by events in recent world history, the author's conception of 'activism' is closely related to the idea of 'creativity' as its basis. In the relationship between creativity and activism proposed by Richter, we can bring the idea that art is a way of uniting people in a common destiny, putting their creativity at the service of this union. From these statements, we propose a brief debate between, on the one hand, a more orthodox Marxist view of activism and, on the other hand, elements of a critique – elaborated by the philosopher Jacques Rancière – to the Marxist idea of activism, in which he observes the existence of a separation given *a priori* between those who know and those who do not know as a criterion for action in society.

**Keywords:** contemporary music; Max Richter; Jacques Rancière.



<https://doi.org/10.22484/2318-5694.2023v11id5171>





**Resumen:** Este artículo se propone analizar la composición "Exiles", publicada en un álbum homónimo de Max Richter en 2021, a partir de la propuesta del compositor de entenderla como "música activista". Inspirada en los acontecimientos de la historia mundial reciente, la concepción de "activismo" del autor está estrechamente relacionada con la idea de "creatividad" como base. En la relación entre creatividad y activismo propuesta por Richter, podemos traer aquí la idea de que el arte es una forma de unir a las personas en un destino común, poniendo su creatividad al servicio de esta unión. Frente a estas afirmaciones, lanzamos un breve debate entre, por un lado, una visión marxista más ortodoxa del activismo y, por otro lado, elementos de una crítica elaborada por el filósofo Jacques Rancière a la idea marxista de activismo, en el que observa la existencia de una separación dada a priori entre los que saben y los que no saben cómo criterio de actuación en sociedad.

**Palabras clave:** música contemporânea; Max Richter; Jacques Rancière.

Recebido em: 13/01/2023

Revisado em: 29/05/2023

Aprovado em: 30/05/2023



## 1 Introdução

Abordar os temas mais candentes da história contemporânea e, inclusive, do papel da arte na contemporaneidade tem sido o foco de muitas pesquisas nos últimos anos. A pesquisa histórica, sobretudo no Brasil, tem se voltado cada vez mais para a reflexão e compreensão dos processos de nossa atualidade, ainda que em seus diversos estratos temporais (KOSELLECK, 2014), ou mesmo em seus regimes de historicidade (HARTOG, 2013), fundamentando o que vários pesquisadores entendem como a escrita da “história do tempo presente” (DELGADO; FERREIRA, 2014; REIS *et al.*, 2019, 2020).

Entre as diversas expressões artísticas empregadas como objeto de pesquisa e debate da contemporaneidade, a música tem ocupado significativa relevância para alguns acontecimentos de nossa atualidade. Entretanto, a análise atual da música pelos historiadores geralmente passa por um nó relativamente difícil de se desatar. De um lado, defende-se uma divisão entre a música “verdadeira” – no sentido de uma arte autônoma e mesmo engajada, que cumprirá com os objetivos de uma sociedade emancipada das amarras do mercado – e a música “superficial”, futilizada pela sua submissão ao mercado e pela suposta falta de compromisso com o “destino” de uma visão de história, a qual busca fazer coincidir a caminhada das coletividades no tempo e sua emancipação. De outro, a música é apenas a expressão de “seu tempo” e sua função muda conforme as demandas e “horizontes de expectativa” de uma temporalidade específica no interior dessa história (ADORNO, 2011).<sup>1</sup>

Com o auxílio das reflexões do filósofo Jacques Rancière (2021a), pretendemos demonstrar neste breve estudo de uma obra musical (o álbum “Exiles”, lançado pelo compositor Max Richter em 2021) que busca refletir a respeito de eventos recentes a partir de uma ideia de “música ativista”, a qual provavelmente destoa da ideia de “ativismo” defendida pelos comentaristas e continuadores da tradição marxista. Nosso principal enfoque reside na ideia de que o nó ao qual nos referimos é basicamente uma contradição inerente a um regime de identificação da arte e que, simultaneamente, suspende a relação entre o real e o possível. Neste regime, chamado por Rancière de “regime estético”, colocaremos em um mesmo plano o “ativismo” da música de Richter, a autonomia da música de Beethoven defendida há duzentos anos por seus comentaristas e a noção de “ativismo” defendida por Marx e Engels, construindo uma cena<sup>2</sup> (RANCIÈRE; JDEY, 2021) para explicitar nosso raciocínio.

---

<sup>1</sup> Fazemos aqui alusão ao debate estabelecido sobremaneira por Theodor W. Adorno, em seu livro “Filosofia da Nova Música”, em que o autor põe lado a lado a música “autônoma” e a música como “artigo de consumo” como norteadores de uma discussão a respeito do papel desta arte nas dialéticas da contemporaneidade.

<sup>2</sup> O conceito de cena é um dos pilares do pensamento rancièreano para a análise das diversas



O “tempo presente”, ao contrário do que se pode advogar, não é neste estudo um operador de reflexão a respeito das camadas temporais existentes em um evento recente ou atual, mas sim, apenas um palco de coexistências, as quais são possíveis a partir de uma racionalidade que inaugura, paralelamente, uma visão de história e uma forma de interpretar o papel social da arte em nossa atualidade. Vamos, enfim, ao início de nossas reflexões, tendo como pano de fundo inicial o álbum “Exiles” de Max Richter.

## 2 A “criatividade ativista” de Max Richter: o álbum “Exiles”

Em entrevista ao jornal “The Guardian”, realizada em 2 de agosto de 2021, o compositor Max Richter trata de aspectos da produção de seu álbum “Exiles” (LISTER, 2021). Inicialmente composta como uma peça musical para balé em 2015, Richter afirma que teria se inspirado no naufrágio de um navio oriundo da Líbia, a caminho da Itália, “matando pelo menos 800 migrantes presos – incluindo crianças entre 10 e 12 anos”. O compositor aponta que, diante dessa questão, era impossível ignorá-la, sobretudo no contexto geral da Alemanha de Angela Merkel, que pronunciou as palavras “*Wir schaffen das*” [nós podemos fazer isso] em acolhimento aos refugiados líbios. Contudo, “à medida que o número de refugiados solicitando asilo aumentou, os ataques às casas deles também aumentaram” (LISTER, 2021). Mesmo após ter realizado a gravação do álbum em 2019, defende que “esta crise ainda está conosco em diferentes formas” (LISTER, 2021).<sup>3</sup> A partir de sua inspiração para o lançamento do álbum, Richter buscou explicar o que entende por “música ativista” [*activist music*] com as seguintes palavras: “Penso que a criatividade é, por natureza, ativismo [...]. É sobre significado, é sobre experimento, é sobre o desconhecido, é sobre descoberta”. Mais adiante, continua: “Existe algum melhor caminho que devemos seguir? [...] seremos capazes de transformar as coisas em algo mais humano, mais sustentável e um pouco mais igualitário? Essa é a grande questão” (LISTER, 2021).

Poderíamos pensar, de início, que se trata das palavras de um compositor atual relacionado à alguma identidade específica de grupo, por sua vez ligada a um movimento social específico. Entretanto, por incrível que possa parecer, sua fala não é a de um “ativista” no sentido que convencionamos há, pelo menos, 150 anos.

---

manifestações artísticas, filosóficas e políticas, em conexão com racionalidades as quais chama de regimes de identificação da arte.

<sup>3</sup> Pelo que será possível notar ao longo de nossa argumentação, o objeto principal do compositor Max Richter não é “demonstrar” o fato histórico relacionado aos refugiados líbios, tampouco fazer “militância” em torno desta questão específica por meio de sua produção musical. A atualidade desta questão está o fato de não nos atentarmos para o que nos une como seres humanos, apegando-nos constantemente ao que nos aparta. Cabe fazer tal elucidação no início de nosso artigo, por entendermos que justamente a noção de “ativismo” defendida por Richter difere, em termos gerais, da noção tornada *a priori* de ativismo construída pela tradição marxista e outras mais recentes.



Homem europeu, branco, heterossexual e cisgênero, não sabemos se Richter atua diretamente em alguma causa específica ou a partir de um “lugar de fala”. Não sabemos se possui uma ONG ou se é filiado a algum partido político específico. Igualmente, não sabemos se alguma vez concorreu a algum cargo na carreira político-partidária ou se atua em alguma posição ligada à carreira de Estado. Talvez todas essas questões pouco importem para que suas composições e suas falas simplesmente atinjam as pessoas do mundo inteiro, embora de formas bem diferentes e imprevisíveis. Ainda que um indivíduo, situado em qualquer lugar do planeta, não tenha dinheiro para adquirir suas obras, há um canal dele na plataforma YouTube, na qual é possível ter acesso gratuito a uma série de vídeos e áudios de sua obra, assim como entrevistas e depoimentos seus. Basta, portanto, ter alguma forma de acesso à internet.

Seria possível, enfim, compreender o “ativismo” de Richter em consonância com a ideia consolidada de “ativista” por inúmeros movimentos sociais, partidos políticos, ONGs etc.? Provavelmente não<sup>4</sup> (MILOHNIC, 2005). Contudo, talvez seja importante buscar compreender que espécie de “ativismo” ele faz por meio da música.

Em entrevista dada à *Elbphilharmonie Hamburg* [Orquestra Filarmônica do Rio Elba em Hamburgo] em 30 de setembro de 2021, Max Richter e sua esposa Yulia Mahr falam a respeito do festival *Reflektor*, ocorrido em outubro do mesmo ano (ELBPILHARMONIE, 2021). Nesta entrevista, podemos ter alguns indícios do que parece ser a ideia de ativismo por meio da música e da criatividade: aquilo que Yulia Mahr chamou de “arte sem fronteiras” [*borderless art*], falando de sua própria experiência como húngara que mora no Reino Unido desde os 8 anos de idade, complementada por Richter pela ideia de que a música transita “além das categorias e gêneros” [*beyond categories and genre*]. Richter afirma que “nós temos essas categorias, mas nunca acreditei realmente nelas. Eu acho que elas são fictícias [...] acho que somos criaturas multifacetadas e essa qualidade de investigação que as pessoas trazem para seu trabalho é tão fascinante”. Ao final da entrevista, Richter pergunta, apesar das diferentes linguagens musicais que os compositores reunidos no festival

---

<sup>4</sup> É importante apontar a ideia que este artigo não pretende, neste momento, aprofundar o diálogo com as diversas concepções de “ativismo” ocorridas nas últimas décadas – uma vez que a demonstração do raciocínio de base marxista é relevante para pontuar os problemas oriundos de tal noção. Entretanto, notamos que concepções bastante recentes de ativismo por meio da arte, como o “artivismo”, fundamenta-se no pressuposto retórico – cuja tradição remonta a Aristides Quintiliano – que a ação [*actio*] é enunciação [*pronuntiatio*], igualando novamente o papel do artista/performista ao do orador diante de sua assembleia. Seja de uma forma ou de outra – como veremos mais adiante em nossa própria argumentação – cria-se um princípio de “hierarquia dos tempos”, em que se criam temporalidades distintas entre os que “agem” e os que “não agem”. Em outros termos: quanto mais se tenta, por meio da expressão artística, “demonstrar” algo como em um discurso orientado a uma assembleia, cai-se no mesmo risco de apenas aumentar a distância entre os que “sabem” e os que supostamente “não sabem”.



européu utilizam: “o que liga essas pessoas(?” [what links these people(?)]. Ele mesmo busca uma resposta, após citar alguns exemplos de músicos que estariam presentes no festival, dizendo que: “todas essas pessoas estão pesquisando e procurando um espaço para sua criatividade fora de seus limites. [...] É assim que nós vivemos” (ELBPHILARMONIE, 2021).

Podemos aqui enumerar pelo menos três elementos fundamentais de sua relação entre criatividade e ativismo. Em primeiro lugar, pensar a arte como prática que ultrapassa as fronteiras nacionais, culturais e governamentais. Em segundo, a noção da arte como produção criativa que vai além das diversas categorias e gêneros de enquadramento. Em terceiro, ainda podemos trazer aqui a ideia de que a arte é uma forma de unir as pessoas em um destino comum, colocando sua criatividade a serviço desta união.

Como seria possível perceber todas essas questões no álbum “Exiles”? Em primeiro lugar, a produção de um álbum é principalmente musical e, portanto, *sonora*. Contudo, a produção musical atual não está mais circunscrita aos sons, mas se encontra entremeada com imagens, movimentos e em diálogo constante com outras expressões artísticas (cinema, vídeo, dança, literatura etc.). A abordagem musical empregada por Richter em seu álbum não está, portanto, vinculada *a priori* a rótulos específicos – embora sua relação com a gravadora *Deutsche Grammophon* e a utilização constante de instrumentos e técnicas composicionais ligados à tradição da “música erudita” possam levar o ouvinte-espectador a pensar automaticamente que sua expressão artística seja caracterizada como “música erudita”.

Iniciaremos pela própria composição que intitula o álbum (EXILES, 2021). A peça musical “Exiles”, embora composta para balé, pode ser simplesmente ouvida como composição *sonora* que é.

Dividida em 18 partes no álbum, a divisão não parece ser uma questão muito importante para a experiência sonora. As partes, divididas como que digitalmente em um minuto e cinquenta e três segundos cada – com exceção da última, que tem apenas um minuto e trinta e oito segundos – não são percebidas quando se ouve a peça por completo.

Ela tem um movimento que se inicia com uma melodia de base feita pelo piano em conjunto com a celesta. Essa melodia funciona como que um fundo que se mantém ao longo de toda a peça, praticamente sem alterações. Aos poucos, vão se incorporando os outros instrumentos da orquestra: a marimba, os violinos, as harpas, o vibrafone, os violoncelos, os contrabaixos. No ápice da peça, em um movimento crescente que se inicia na parte 12 e se estende à parte 17, os tímpanos e os bumbos de orquestra dão o destaque para o momento mais intenso da música. Após o ápice, a orquestra vai se silenciando aos poucos, como que em um *fade out* que prepara o fim da peça.



Poderíamos nos ater, em nossa descrição, a detalhes técnicos mais precisos. A composição orquestral, em seu conjunto, é feita na tonalidade de Si menor, em compasso ternário, sem modulações e sem alterações no compasso ao longo de toda a peça. O movimento da composição tem como base a combinação de elementos que remontam às técnicas contrapontísticas do século XVIII (a presença de uma espécie de *cantus firmus* estabelecido pelo piano e a celesta de modo repetitivo e constante ao longo de toda a peça, a partir de cuja base se dão a combinação melódica e rítmica dos demais instrumentos) e a presença de instrumentos menos comuns à instrumentação clássica da orquestra (como a marimba, por exemplo), formando um movimento crescente que é frequentemente usado em trilhas sonoras. A entrada gradativa dos instrumentos, formando “camadas sonoras”, é uma técnica contemporânea que dá uma impressão espacial, além de sonora. O ápice da peça é formado por um *tutti* da orquestra, em semelhança às grandes obras românticas de Beethoven e Wagner, desfazendo-se também gradualmente com a retirada paulatina dos instrumentos, de modo mais repentino que no início, para realizar sua conclusão.

Tecnicamente, muitos poderiam simplesmente afirmar que se trata de uma composição realizada sob a influência pós-minimalista, a qual é amplamente descrita por literatura específica na área de pesquisa em música.

Citaremos, a título de exemplo mais descritivo do que se conceitua como “pós-minimalismo”, o artigo de Kyle Gann (2001), intitulado “Música mínima, máximo impacto: o legado imediato do minimalismo: o pós-minimalismo” [*Minimal Music, Maximal Impact Minimalism's Immediate Legacy: Postminimalism*], publicado em 2001. Para o autor, a música pós-minimalista caracteriza-se por ter os seguintes elementos:

uma confiança no pulso constante do minimalismo, na tonalidade diatônica e até em arquétipos formais, mas uma inclusão que reúne ideias de uma variedade assustadora de fontes musicais. Dentro de seu exterior suave, o pós-minimalismo é um grande caldeirão [*melting pot*] no qual todas as músicas do mundo nadam juntas em uma harmonia discreta. [...] A música pós-minimalista tende a ser tonal, principalmente consonante (ou pelo menos nunca tensamente dissonante), e baseada em um pulso constante. A música raramente se afasta dos sons musicais convencionais, embora muitos dos compositores usem sintetizadores. Compositores pós-minimalistas tendem a trabalhar em formas mais curtas do que os minimalistas, 15 minutos em vez de 75 ou 120, e com variedade de texturas mais frequente. Seu meio preferido é muitas vezes o conjunto de câmara mista, pioneiro de Glass e Reich, embora sem o hábito minimalista de uníssono de conjunto. Como a maioria das obras barrocas, a música não tende a mudar o humor ou o impulso dentro de um movimento. A música pode ser bela, emotiva, misteriosa, eclética; mas não cheia de contrastes (GANN, 2001).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> No original em inglês: “a reliance on minimalism's steady beat, diatonic tonality, and even formal



Em uma simples consulta a seu verbete na Wikipedia em inglês – o que pode corroborar a pouca confiabilidade das afirmações ali postas indistintamente –, encontramos a afirmação que Richter “atua no pós-minimalismo e no encontro entre os estilos clássico contemporâneo e a música popular alternativa” (MAX, 2022), acrescentando a essa informação o fato que também “organiza, executa e compõe música para palco [teatro], ópera, balé e telas [mídias]. Colaborou com outros músicos, bem como com artistas de performance, instalação e mídia”(MAX, 2022). A denominação “pós-minimalista”, embora seja muito oportuna para a crítica especializada fazer coincidir as técnicas composicionais empregadas e o produto sonoro final, talvez diga muito pouco a respeito do que sua produção artística pode transmitir em *possibilidades estéticas*.

À primeira vista, talvez seja necessário desconfiarmos da capacidade dos nossos rótulos e categorias em definir a suposta “mensagem”, “utilidade” ou mesmo “intencionalidade” de uma composição.

Como também escreveu trilhas-sonoras para diversos filmes (MAX, 2022), provavelmente muitas pessoas já tiveram contato com a música de Richter sem ter nenhuma informação prévia acerca do compositor ou de suas supostas influências musicais. Isso torna o trabalho da crítica especializada mais difícil, pois a circunscrição de uma obra musical a uma série de categorias e estilos pode ser um artifício muito comum para facilitar o encontro do suposto “receptor” de tais produções. Todavia, como pode ter sucesso nos dias de hoje o ato de pressupor a existência de um “receptor” ideal, em um mundo em que as diversas mídias põem em movimento a própria *dissolução* das fronteiras entre as artes, estilos e categorias?

É nesse primeiro sentido que talvez seja possível conceber a “música ativista” de Richter: uma música que emprega a *criatividade* como principal fio condutor da expressão estética – sem circunscrevê-la de princípio a nenhuma categoria, estilo ou gênero de composição – é também um ato *político*. Ter em mente a ideia de que o ato de ouvir/ver/sentir a música está disponível a todos e a ninguém em específico tem como pressuposição a igualdade última dos seres ouvintes e falantes<sup>6</sup> ” (RANCIÈRE,

---

archetypes, but an inclusiveness bringing together ideas from a daunting array of musical sources. Within its smooth exterior, postminimalism is a big melting pot in which all the world's musics swim together in unobtrusive harmony [...] Postminimalist music tends to be tonal, mostly consonant (or at least never tensely dissonant), and based on a steady pulse. The music rarely strays from conventionally musical sounds, although many of the composers use synthesizers. Postminimalist composers tend to work in shorter forms than the minimalists, 15 minutes rather than 75 or 120, and with more frequent textural variety. Their preferred medium is often the mixed chamber ensemble pioneered by Glass and Reich, though without the minimalist habit of ensemble unison. Like most Baroque works, the music does not tend to change mood or momentum within a movement. The music may be beautiful, emotive, mysterious, eclectic; but mercurial and full of contrast it is not”.

<sup>6</sup> Fazemos aqui referência clara à obra do filósofo francês Jacques Rancière, que trata justamente dos



2012a, p. 63). Cada um pode, à sua maneira, ouvir/ver/sentir e traduzir esta experiência musical sem que haja um critério de exclusão que determine o que “deve” e o que “não deve” ser experienciado, assim como “quem pode” e “quem não pode” ter acesso à essa produção musical.

Nesse ponto de nossa análise, poderíamos ser questionados a respeito de como seria possível pôr a criatividade como principal fio condutor da composição musical, entendendo que há toda uma série de elementos, técnicas e mesmo regras que norteiam os processos de composição musical. Deixaremos claro que, em nenhum momento, estamos advogando a ideia de que é possível compor música sem absolutamente nenhuma referência a elementos técnicos legados pela tradição. O que buscamos aqui é, por outro lado, apontar para a possibilidade de compreender que a experiência estética advinda do contato com a música não está necessariamente submetida a um conhecimento prévio de suas estruturas técnicas ou estilísticas como critérios de inclusão ou exclusão, bem como não é dependente de sua profunda análise técnica.

Continuando nossa incursão pela “música ativista” de Max Richter, tendo como pano de fundo seu álbum “Exiles”, é particularmente interessante a preocupação do compositor em divulgar – por meio de diversos vídeos em seu canal na plataforma YouTube – elementos fundamentais de seu processo criativo. Em vídeo publicado em 18 de junho de 2021, Richter faz um depoimento a respeito de alguns elementos importantes de seu processo criativo para o álbum “Exiles” (MAX, 2021).

A jornada dos refugiados é uma jornada que é feita contra sua vontade. Quero dizer, é, você sabe, para aqueles que vivem em uma espécie de sociedade segura, até mesmo a ideia disso é realmente muito perturbadora. A experiência disso, ter que deixar um lugar que você não quer sair, que é um lugar onde você sabe como o mundo funciona e ir a um lugar onde você não sabe como o mundo funciona e faz uma jornada que é perigosa. Quero dizer, isso é enorme. É uma espécie de desorientação psicológica e [um] trauma psicológico, então sim, o fato da jornada está no centro de ‘Exiles’, acho que ‘Exiles’ é uma peça de seu tempo: 2014-2015, desse tipo de momento, mas é totalmente relevante agora, infelizmente. Portanto, espero que as pessoas

---

vários aspectos da igualdade no interior daquilo que chama de “regime estético da arte”. Em seu livro *O Espectador Emancipado*, o autor trata da relação entre arte e política como “operações de reconfiguração da experiência comum do sensível”: “Há uma *estética da política* no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma *política da estética* no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa”.



usem esse espaço musical como um momento para se reconectar com essas perguntas, para que não as esqueçamos (MAX, 2021).

Em meio a seu depoimento, ele busca fazer a ligação entre a composição musical e a “a história que estamos tentando contar”. Por isso, ele enfatiza que a peça “Exiles” – obra musical composta em 18 partes – trata da jornada dos refugiados, especialmente à época em que foi composta. Em 2015 – conforme esclarecemos no início deste texto – aconteceu o naufrágio de um navio oriundo da Líbia, a caminho da Itália, com várias vítimas fatais e que chamou a atenção de alguns governos europeus a respeito do asilo a estes refugiados. No vídeo em que faz este depoimento, por outro lado, afirma-se que os refugiados aos quais Richter teria feito alusão seriam oriundos dos “conflitos no Oriente Médio” (MAX, 2021). De qualquer forma, independentemente do contexto histórico do momento em que a peça foi composta, Richter salienta que ela é “totalmente relevante agora, infelizmente”. Quando afirma que tem a esperança de que “as pessoas usem esse espaço musical como um momento para se reconectar com essas perguntas, para que não as esqueçamos” – referindo-se ao trauma psicológico coletivo que é a jornada dos refugiados feita contra sua vontade para um lugar que não conhecem – está buscando reconectar as pessoas, independentemente das fronteiras culturais e nacionais, a questões que são humanas acima de tudo.

Poderíamos aqui lançar um questionamento: como seria possível reconectar as pessoas por meio da música a respeito da realidade dos refugiados, uma vez que não é possível depreender da simples audição/experiência estética uma “mensagem” específica? Ainda que o compositor tenha feito depoimentos em várias mídias acerca de sua temática principal e de seu processo criativo, talvez nem todos os ouvintes/espectadores consigam conectar sua experiência musical diretamente com a intenção que Richter possuía quando a compôs. Por mais que tenha explicado que “portanto, a música meio que... está andando o tempo todo, e meio que passando por essas paisagens”(MAX, 2021) como forma de fazer o ouvinte/espectador perceber que o movimento criado pela música procura lembrar o movimento da caminhada humana, talvez Richter não tenha obtido êxito em transmitir diretamente esta mensagem a todo seu público.

Talvez a melhor resposta para este difícil questionamento se encontra no final do próprio vídeo com o depoimento do compositor:

A música é... é a linguagem das emoções, de certa forma, e a dança é essa linguagem fantástica, realmente abstrata, mas uma linguagem muito emocional, então realmente o ponto de encontro é o sentimento. E tanto em INFRA quanto em WOOLF WORKS e em [novo álbum] EXILES, eu realmente me concentrei no tipo de jornada emocional, que estamos tentando transmitir, e isso para mim é realmente a chave para juntar movimento e som (MAX, 2021).



### 3 A música, entre a união coletiva e a *práxis* revolucionária?

Ora, aqui talvez tenhamos encontrado um elemento interessante para refletirmos a respeito da “música ativista” reivindicada por Max Richter. O argumento da música como “linguagem das emoções” é algo já evocado há pelo menos duzentos anos nos circuitos europeus. Esta afirmação pertence a um dos cenários de identificação do papel da arte que remetem, por exemplo, às ideias defendidas por E.T.A. Hoffmann e Adolf Bernhard Marx, no início do século XIX, a respeito da música instrumental de Beethoven. Hoffmann, em primeiro lugar, ao afirmar a necessária correlação entre a música como arte autônoma e a música instrumental como sua mais autêntica expressão. A “mais romântica das artes”, segundo o autor, deveria desprezar “toda ajuda e toda mistura de uma outra arte”, exprimindo de maneira pura a “essência da arte” (HOFFMANN, 2016, p. 20). Ainda conforme Hoffmann (p. 21):

A música reveste do esplendor purpúreo do romantismo cada uma das paixões – amor – ódio – cólera – desespero etc., tal como a ópera nos dá; e mesmo os [sentimentos] que nós experimentamos na vida nos conduzem para fora da vida: ao reino do infinito [*Reich des Unendlichen*]. Tão poderosa é a magia da música, e, atuando de maneira cada vez mais potente, ela teria que romper todos os grilhões [que a prendem] às outras artes.

Em segundo lugar, Adolf Marx sustenta que a “Nona Sinfonia” de Beethoven abre caminhos para a convergência entre os mundos do instrumental e do vocal, formando “novos reinos para o espírito humano”:

Por fim, ele [Beethoven] teve que ser varrido de toda a influência viva da linguagem humana, de toda a sociabilidade, devido à infelicidade inaudita da surdez para os músicos criativos, a fim de mergulhar completamente imperturbável na visão do instrumental em seus últimos trabalhos para explorar e lhe revelar as profundezas inimagináveis. [...] Beethoven parece nos ter expressado essa visão na sinfonia com coral. Ele próprio, governando o mundo mágico dos instrumentos, ouve o som simples de uma voz humana; e a maneira fiel e inocente de cantar, a própria linguagem do homem – ela, a sustentadora e a expressão mais espirituais da agradável sociabilidade [*Geselligkeit*] – ele a coloca no trono, ao qual ele próprio também é colocado para abrir e adquirir novos reinos para o espírito humano (MARX, 1826, p. 375).

Nas resenhas de E.T.A Hoffmann e de Adolf Marx acerca de duas sinfonias de Beethoven – respectivamente, a Quinta e a Nona – é possível perceber nos autores uma maneira de pensar a música como forma de unir a humanidade em torno de um destino comum: uma nova sociabilidade, uma nova coletividade.

Poderíamos contrastar estas afirmações dos comentadores de Beethoven com a busca de uma nova coletividade almejada pelos partidários de uma forma muito



específica de ativismo: aquela que põe a ação (*práxis*) como base para a revolução proletária contra a burguesia.

Em suas “Teses sobre Feuerbach”, Karl Marx (1845) expõe – de modo praticamente aforismático – o que seria a sua visão de *práxis*, em contraposição ao “materialismo até aos nossos dias”. A *práxis* revolucionária seria, portanto, a “coincidência do mudar das circunstâncias e da atividade humana”, defendendo o seguinte axioma:

A questão de saber se ao pensamento humano pertence a verdade objectiva não é uma questão da teoria, mas uma questão *prática*. É na *práxis* que o ser humano tem de comprovar a verdade, isto é, a realidade e o poder, o carácter terreno do seu pensamento (MARX, 1845).

Ora, na visão marxista, a única forma verdadeira de ação no mundo (*práxis*) seria aquela que, simultaneamente, demonstraria o “caráter terreno” de seu pensamento e que, em vez de apenas interpretar o mundo, irá transformá-lo (MARX, 1845) a partir do poder.

Após estas breves citações e considerando todo o peso do pensamento marxista na defesa de um conceito de ação em nossa atualidade, poderíamos afirmar que tanto as aspirações dos comentadores de Beethoven acerca de uma nova coletividade quanto as ideias de Max Richter acerca da criatividade como ativismo seriam, portanto, meras abstrações teóricas: ambas seriam produto de um idealismo completamente desconectado da realidade das lutas de classe.

Entretanto, ao problematizar minimamente a ideia de ação entre esses autores e compositores citados até então, poderemos encontrar aqui o entrecruzar de uma mesma racionalidade, embora tenham seguido caminhos e propósitos muito diferentes.

Em que sentido seria possível por lado a lado um conceito tão materialista de ação como a *práxis* revolucionária marxista e a ideia da criatividade musical como ação, anunciadora de uma nova comunidade? No sentido que propõe pensar ambas dentro de um mesmo regime de pensamento, fundamentado na “abolição da divisão que opunha a racionalidade ficcional das intrigas à sucessão empírica dos fatos” (RANCIÈRE, 2021b, p. 10).

Em vez de tomar *a priori* esta tese apontada pelo filósofo francês Jacques Rancière como uma acusação contra os princípios bem-intencionados dos marxistas em querer um mundo melhor e sem o estigma da dominação, vamos buscar compreender o que é possível depreender desta proximidade aparentemente imprevisível proposta pelo autor.



#### 4 Jacques Rancière e a crítica à *práxis*

Inicialmente, a ciência social moderna associada aos critérios expostos por Marx<sup>7</sup> (2013) e Marx e Engels (2007, 2010) realiza uma inversão do princípio adotado na Política de Aristóteles: enquanto o pensador grego entende que a propriedade [*ktēma*], assim como a vida [*bíos*], são questões de “uso” [*práxis*] e não de “produção” [*poíesis*] (ARISTÓTELES, 2009, p. 19, 1254 a, 1-7), Marx entende – por outro lado – que é no “mundo obscuro da atividade produtiva que reside o princípio da racionalidade que governa as sociedades” (RANCIÈRE, 2021b, p. 10). Para Marx, portanto, a propriedade e a vida são resultados da produção, e não meramente do seu uso. Contudo, essa verdade é ignorada pelos que vivem no mundo da atividade produtiva. Em última instância, para que tal verdade possa ser revelada e aceita como base para a ação no mundo real, é necessário fazer aqui uma aproximação entre o postulado marxista e os princípios aristotélicos da racionalidade ficcional que organiza a ficção trágica. De que maneira? Compreendendo que “o mundo verdadeiro da ciência social moderna é, em suma, o mundo trágico democratizado, um mundo onde todos partilham o privilégio do erro” (RANCIÈRE, 2021b, p. 10), cabendo por sua vez ao saber dessa ciência a demonstração definitiva da inversão das aparências.

Ora, não seria essa exatamente a adoção da mesma racionalidade empregada por Aristóteles no capítulo IX da Poética para dizer que a poesia é mais “filosófica” e “séria” que a história, na medida em que a ficção poética diz como as coisas em geral podem acontecer? A revolução que ainda não aconteceu, mas pode acontecer, só pode ter o seu desenlace final quando os que vivem no mundo obscuro da atividade produtiva tomarem consciência do segredo que inverte a ordem entre os homens “ativos” proprietários e “passivos” produtores.

Entretanto, como foi muito bem colocado por Rancière em “As margens da ficção”, “há pelo menos um princípio ficcional que a ciência marxista da história endossou e transmitiu”: “o princípio da hierarquia dos tempos” (RANCIÈRE, 2021b, p. 135). Apesar de anunciar o segredo que inverte a dominação entre proprietários e produtores, “essa ciência deveria propiciar a quem a possui a visão do encadeamento global e os meios de ajustar os meios aos fins”. Por sua vez, o privilégio da visão de um grupo sobre os demais só se demonstra quando se opõe, em outros termos, o tempo dos “homens ativos”, conhecedores do encadeamento entre causas e efeitos, ao tempo dos “homens passivos”,

---

<sup>7</sup> Embora Rancière enfatize seu debate a respeito do “segredo da mercadoria” a partir das afirmações publicadas sobretudo no Livro I de O capital, compreendemos que são diversas as referências à obra de Marx – em parceria ou não com Engels – que evidenciam os aspectos discutidos por Rancière em seu livro “As margens da ficção”.



[...] obrigados por sua ocupação material a permanecer na caverna onde as coisas aparecem apenas umas depois das outras, numa contiguidade ordenada unicamente pelas miragens da ideologia. Como forma de narrativa, a ciência marxista da história anda é aristotélica (RANCIÈRE, 2021b, p. 135).

De um modo geral, pode-se dizer que a “ciência marxista da história” é possível na medida em que se adota o axioma aristotélico “a ficção construída é mais racional que a realidade empírica descrita” (RANCIÈRE, 2021b, p. 134), a despeito de inserir uma nova diferença entre os homens “ativos” e “passivos” nessa trama.

Tomando um caminho diferente da ciência social marxista, a literatura

em vez de democratizar a razão ficcional aristotélica para incluir toda atividade humana no mundo do saber racional, ela destruiu os seus princípios para abolir os limites que circunscreviam um real próprio à ficção. [...] Rompeu a barreira que separava as vidas sem história das vidas capazes de encontrar as vicissitudes da fortuna e as incertezas do saber. [...] Fez isso para aprofundar a potência do ‘momento qualquer’, esse momento vazio que oscila entre a reprodução do mesmo e a possível emergência do novo, que é também um momento pleno em que uma vida inteira se condensa, em que várias temporalidades se misturam e em que a inatividade de um devaneio entre em harmonia com a atividade do universo (RANCIÈRE, 2021b, p. 11-13).

Com isso, obviamente não queremos dizer que a literatura e a ciência social são a mesma coisa. Pelo que é possível depreender do trecho citado acima, o fazer literário moderno rompe com o princípio ficcional aristotélico não para repor as hierarquias temporais entre o saber e a ignorância: ele justamente rompe com um esquema de temporalidades que institui e justifica um saber, pondo em um mesmo plano a ação dos personagens e os momentos quaisquer, os que sabem e os que não sabem, a inatividade de um devaneio e a atividade do universo. Em última instância, a ficção literária moderna rompe com o esquema que separa o “ativo” do “passivo”, reconhecendo atividade em pessoas, momentos ou acontecimentos vistos como sem importância.

De qualquer forma, ainda que reconheçamos as divergências e os diferentes caminhos tomados por ambas, tanto a “ciência marxista da história” quanto as “ficções inconfessadas da literatura” possuem uma convergência importante: a de

construir com frases as formas perceptíveis e pensáveis de um mundo comum, determinando as situações e os atores dessas situações, identificando acontecimentos, estabelecendo entre eles laços de coexistência ou de sucessão e dando a esses laços a modalidade do possível, do real ou do necessário (RANCIÈRE, 2021b, p. 13).



#### 4 Considerações finais

Diante dessa breve cena construída em torno das palavras “criatividade”, “ativismo” e “ação”, podemos deduzir que a “música ativista” citada por Max Richter talvez não esteja fundamentada nos critérios de racionalidade ficcional adotados pelo marxismo – os quais estabelecem um conceito de “ação” limitado àqueles que conhecem os encadeamentos entre as causas da exploração e os caminhos futuros da revolução. Talvez seja possível reconhecer na proposta de Richter como compositor uma conexão entre “criatividade” e “ativismo” que é – tal como nas resenhas de Hoffmann e Adolf Marx acerca da música de Beethoven – o anúncio de uma nova comunidade, a possibilidade de um mundo comum, não mais habitado pelas diferenças postas *a priori* entre os que sabem e os que não sabem, os que agem e os que contemplam.

A questão que apontamos ao longo desta reflexão talvez nos indique um interessante caminho para abordar as complexas relações entre música, estética e política no tocante à chamada “história do tempo presente”.

Seja por meio da investigação dos diversos estratos do tempo, seja por meio dos regimes de historicidade, a “história do tempo presente” busca realizar – por meio de uma hermenêutica fundamentada na experiência complexa do tempo, uma chave heurística para a compreensão e ação no mundo atual. Podemos aqui, a partir do pensamento de Rancière, afirmar que seja possível deslocar a importância do conceito de tempo como centralidade de nossas análises.

Deslocar a noção de espaço de uma ideia historicista mais comumente empregada implica, simultaneamente, em “reprimir as questões de origem”, como se a origem do pensamento, do conhecimento e da política definisse melhor uma suposta “conscientização” do estado atual das coisas. É, na visão do autor, entender que “a origem em si mesma sempre uma espécie de cena” (RANCIÈRE, 2012b, p. 107). A partir desta assertiva, é possível entender que, mesmo nas análises históricas mais comuns feitas na atualidade, coloca-se a “origem” de algo como critério temporal canônico indispensável para pensar o momento presente. Entretanto, o próprio resgate de uma origem é sempre feito *a posteriori* – combinando elementos de uma época passada na medida em que eles nos trazem critérios para pensar o presente – o que implica, em última instância, em uma prática sempre anacrônica de combinação de diferentes linhas de temporalidade em um mesmo tempo. Em seu artigo sobre o anacronismo e a verdade do historiador, publicado na revista *L'inactuel* em 1996, Rancière assevera que:

O conceito de anacronismo é anti-histórico porque oculta as condições mesmas de toda historicidade. Há história na medida em que os homens não se “parecem” com seu tempo, na medida em que eles agem em ruptura com “seu” tempo, com a linha de temporalidade que lhes põe em seu lugar e lhes impõe fazer de seu tempo tal ou qual “emprego”. Mas essa ruptura não é



possível senão pela possibilidade de conectar esta linha de linha de temporalidade a outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em “um” tempo (RANCIÈRE, 1996, p. 66).

Ora, se em toda interpretação histórica há a conexão de diferentes linhas de temporalidade em um mesmo tempo, o tempo não pode ser um “operador de interdição” – de modo a pressupor o impedimento de alguém em pensar ou agir de tal ou qual maneira em um momento específico, apenas por pertencer a um determinado “tempo” ou “época”. Se assim fosse, chegaríamos a conclusões de difícil solução a respeito de momentos históricos de grandes conflitos. O autor continua sua argumentação, afirmando que:

O que me interessa a cada vez, e em particular na medida em que todas as formas de interdição, de proscricção, de prescrição passam sempre pela ideia que ‘este não é ainda o tempo’, ‘este não é mais o tempo’ ou ‘nunca foi o tempo de’, é que o tempo funciona sempre como o álibi do interdito. Diz-se: ‘isto não é mais possível’, ‘isto foi a um momento, mas não é mais agora’, ou ‘isso só pode acontecer nesse tempo’ (RANCIÈRE, 2012b, p. 108).

Desta feita, Rancière pretende, no entanto, utilizar o tempo como *coexistência* de linhas heterogêneas de possibilidades:

[...] deve-se passar por uma certa ideia de topografia, de disposição, de distribuição das possibilidades para eventualmente repensar o tempo como coexistência. O que o tempo classicamente nega é a coexistência. Claro que se supõe ser o espaço a forma da coexistência, mas para pensar o tempo como coexistência, deve-se, de uma certa forma, metaforizá-lo, frequentemente, de maneira espacial (RANCIÈRE, 2012b, p. 108).

Pensar o espaço fora de uma noção clássica do tempo como delimitador de possibilidades é, de certa forma, evitar o perigo de reduzir apenas a um grupo ou ao momento presente a possibilidade de “conhecer” as grandes questões de um determinado momento passado.

Ao fim e ao cabo, ousamos afirmar que o olhar do historiador pode se voltar muito bem para aqueles que, por meio da criatividade, buscam unir as pessoas em torno de elementos humanos fundamentais – em vez de reafirmar constantes inimigos a serem combatidos por meio de dialéticas entre o presente e o passado, entre a dominação e a emancipação. Não há somente um caminho a ser seguido. Cabe a nós, com criatividade e senso de união, descobrir os diversos caminhos que nos podem reconectar com nossa própria humanidade.



## Referências

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARISTÓTELES. **A política**. São Paulo: Edipro, 2009.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **História do tempo presente**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

ELBPILHARMONIE Reflektor Max Richter; Yulia Mahr | Trailer. [S. l. : s. n.] 2021. 1 vídeo (5 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P4S-gS-yGJo> Acesso em: 02 dez. 2021.

EXILES (18 partes). Intérpretes: Baltic Sea Philharmonic e Kristjan Järvi. Compositor: Max Richter. *In*: EXILES. Intérpretes: Baltic Sea Philharmonic e Kristjan Järvi. Compositor: Max Richter. Hamburg: Deutsche Grammophon, 2021. Streaming de música YouTube Music, 1 álbum, Faixas 6 a 23 (33 min.) Disponível em: [https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy\\_kalZfl4tT6OOt5fv-TdLX0ECy-FW\\_5TuE](https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kalZfl4tT6OOt5fv-TdLX0ECy-FW_5TuE). Acesso em: 16 dez. 2021.

GANN, Kyle. Minimal Music, Maximal Impact Minimalism's Immediate Legacy: Postminimalism. **New Music Box**: the web magazine from the American music center, 1 nov. 2001. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20110604040811/http://www.newmusicbox.org/article.nmbx?id=1536> Acesso em: 28 maio 2022.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HOFFMANN, E. T. A. **O melófono**: a quinta sinfonia de Beethoven. São Paulo: Editora Clandestina, 2016.

KOSELLECK, Reinhardt. **Estratos do tempo**: estudos sobre história. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2014.

LISTER, Kat. Interview. Composer-pianist Max Richter: 'Creativity is activism'. **The Guardian**, Londres, 02 ago. 2021. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2021/aug/02/max-richter-album-exiles>. Acesso em 08 nov. 2021.

MARX, Adolf Bernhard. Recensionen. Symphonie mit Schlusschor über Schillers Ode an die Freude, für großes Orchester, vier Solo- und vier Chorstimmen komponiert von Ludwig von Beethoven. 125tes Werk. Mainz, Paris und Antwerpen bei Schotts. Partitur und Stimmen. **Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung**, Berlin, Dritter Jahrgang, 22, n. 47. p. 375, Nov. 1826. Disponível em: <https://archive.org/details/BerlinerAllgemeineMusikalischeZeitung1826/page/n467/mode/2up>. Acesso em: 3 abr. 2020.



MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, Karl. **Teses sobre Feuerbach (1845)**. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1845/tesfeuer.htm> Acesso em: 11 dez. 2021.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo, 2010.

MAX Richter on writing for ballet and his new album EXILES. [S. l: s.n.], 2021. 1 vídeo (aprox. 4 min.). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=bJsf\\_Ue9a38](https://www.youtube.com/watch?v=bJsf_Ue9a38). Acesso em: 10 maio 2022.

MAX Richter. **Wikipedia, the free encyclopedia**. 2022. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Max\\_Richter](https://en.wikipedia.org/wiki/Max_Richter). Acesso em: 10 maio 2022.

MILOHNIC, Aldo. **Artivism**. Viena: Transversal Texts, 2005. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/1203/milohnic/en?hl=Aldo%20Milohnic>. Acesso em: 03 maio 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. **La méthode de l'égalité**. Montrouge: Bayard, 2012b.

RANCIÈRE, Jacques. Autonomia e historicismo: a falsa alternativa (Sobre os regimes de historicidade da arte). Tradução de André Fabiano Voigt. **História e Cultura**, Franca, SP, v. 10, n. 2, 2021a. Dossiê História e Música na América Latina: Interloquções Historiográficas. Disponível em: <https://doi.org/10.18223/hiscult.v10i2.3505>. Acesso em: 06 jan. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. São Paulo: Ed. 34, 2021b.

RANCIÈRE, Jacques. Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien. **L'inactuel**, Belval, França, n. 6, p. 53-68, 1996.

RANCIÈRE, Jacques; JDEY, Adnen. **O método da cena**. Belo Horizonte: Quixote Do, 2021.

REIS, Tiago Siqueira *et al.* (orgs.) **Coleção história do tempo presente**. Boa Vista: Editora da UFRR, 2019; 2020. 2v.