

INTERLOCUÇÕES ENTRE DIREITO E MÚSICA: INTERCULTURALIDADE E RESISTÊNCIA NAS RELAÇÕES DE JOVENS ÁRABES E ISRAELENSES

INTERLOCUTIONS BETWEEN RIGHT AND MUSIC: CULTURAL AND RESISTANCE
IN RELATIONS OF YOUNG ARAB AND ISRAELI

Aryadne Bittencourt Waldely¹

Resumo: Este artigo se propõe a analisar como a música se relaciona com interculturalidade e direito como resistência, tendo como base um estudo sobre as experiências da Fundação Barenboim-Said cuja finalidade é unir jovens músicos árabes e israelenses em produções musicais e reflexões sobre política e cultura. A música é compreendida como um produto cultural que tem, dentre suas funções na sociedade, contribuído para o desenvolvimento de interculturalidade. Assim, este estudo da relação entre direito e música não se pauta numa letra de música específica, mas na potencialidade da música em avançar a essência teleológica do Direito. Parte-se do pressuposto de que a música, por ser arte, tem importante papel na promoção dos direitos humanos por igualar os seres humanos, favorecendo a empatia. Com base nesse propósito, os músicos participantes do projeto da Fundação construíram um processo intercultural, que, através da resistência, possibilitou visões e ações mais favoráveis à prática de direitos humanos.

Palavras-chave: Direito e Música; Interculturalidade; Direito como Resistência; Direitos Humanos; Música Erudita.

Abstract: This paper aims to examine how music is related to interculturalism and right as resistance, based on a study of the experiences of the Barenboim-Said Foundation whose purpose is to unite young Arab and Israeli musicians in musical productions and reflections on policy and culture. Music is understood as a cultural product that, among its functions in society, contributes to the development of interculturalism. Thus, this study of the relationship between law and music is not based on lyrics specifically, but in the potential of music to advance the teleological essence of law. Considering the assumption that music, for being art, plays an important role in promoting human rights for equal human beings, encouraging empathy. Based on this purpose, the musicians participating in the Foundation's project built an intercultural process, that through resistance, enabled visions and actions more favorable to human rights practice.

Keywords: Law and Music; Interculturalism; Law as Resistance; Human Rights; Classical Music.

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro e integrante do Grupo de Pesquisa Fluxos Migratórios no Mundo Contemporâneo da UFRJ.

1. Introdução

A grande arte tem péssimos modos.

Simon Schama²

Como pode a música tecer relações com o Direito? Talvez pareça exagerado ou ousado, porém a música pode ser compreendida como um produto cultural que contribui para o desenvolvimento de interculturalidade, elemento esse essencial para compreensão da noção do direito como resistência e da promoção de direitos humanos de acordo com a visão de Joaquín Herrera Flores. Nesse sentido, a seara musical se apresenta como um campo promissor para os estudos de Direito e Arte.

De antemão, cabe ressaltar que este trabalho se propõe a analisar as pontes entre música e Direito não a partir do conteúdo das letras das músicas, mas a partir da potencialidade sonora da música erudita³. Isto é, a partir do conjunto simbólico transmitido através da música em si. Nesse aspecto, Edward W. Said (2006, p. 23) considera que “a música não se explica a si mesma da maneira em que uma palavra o faz em relação com outras palavras”⁴, de modo que ela seja “fascinante, em parte, porque engloba o silêncio, ainda que seja naturalmente feita de som”⁵. A música instrumental, que é a base da música erudita, possibilita, então, uma transposição cultural para o universo sonoro.

Geralmente quando a música é utilizada na linha de pesquisa de Direito e Arte, o estudo se volta para examinar elementos do Direito no teor das letras músicas. Em contrapartida, esta pesquisa visa analisar a música como meio para avançar a essência teleológica do Direito, considerando seus propósitos, *inter alia*, de criar uma linguagem comum, dirimir conflitos sociais, viabilizar resistência contra eventuais poderes opressores, evitar futuras violações, garantir respeito mútuo e promover a dignidade humana. A música interpreta diferentes papéis na sociedade (Said, 2007, p. 4-5) e este artigo aposta na sua

² SCHAMA, Simon. **O Poder da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 10.

³ Não há consenso teórico sobre a definição de música erudita. Este estudo utiliza a noção de música erudita como a música de origem europeia transmitida por meio de partituras e que requer mais conhecimento técnico para ser praticada do que a música popular ou folclórica que, em contraposição, é transmitida oralmente e se encontra em culturas localizadas. Vulgarmente, a música erudita é conhecida como “música clássica”. No entanto, esse termo refere-se a um período da música erudita: o *classicismo*, que abrange as obras produzidas aproximadamente entre 1750 e 1820 e cujos compositores mais proeminentes são Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven.

⁴ Tradução livre do trecho original em espanhol “*la música no se explica a sí misma de la manera en que una palabra lo hace en relación con otras palabras*” (Barenboim & Said, 2006, p. 23).

⁵ Tradução livre do trecho original em espanhol “[*yo encuentro la música*] *fascinante, en parte, porque engloba el silencio, aunque esté, por supuesto, hecha de sonido*”.

função de viabilizar interculturalidade e resistência nos contextos em que o cumprimento do Direito é fragilizado, como ocorre com os acordos de paz entre Israel e Palestina.

Desse modo, o ponto de partida são as interlocuções entre Direito e Arte como produtos culturais. Este trabalho não se propõe a analisar a música para compreender o Direito, o Direito na música, ou a música no Direito. A proposta aqui é de analisar a música como um conjunto simbólico potencial de impacto nas relações humanas, na luta por direitos, na resolução de conflitos, na resistência. Ou seja, a música como produto cultural para avançar a teleologia do Direito.

Por um lado, a hermeticidade da música erudita, em termos de conservadorismo e erudição, pode ser um fator para seu pouco uso no papel da mesma nas transformações sociais; por outro, a característica não-textual da música erudita é muito favorável à interculturalidade, pois permite uma interlocução não linguística, como requerem muitos outros campos de arte.

Essa função da música erudita será analisada nos projetos da Fundação Barenboim-Said, criada, em 1999, com fins de unir jovens músicos de países árabes do Oriente Médio e de Israel para a formação da Orquestra *West-Eastern Divan*⁶ como tentativa de viabilizar diálogo e provocar reflexões políticas, congregando culturas que são tradicionalmente rivais. Após as relações positivas construídas a partir da Orquestra, foram criados outros projetos envolvendo música erudita e debates políticos com jovens músicos árabes e israelenses. A motivação principal se fundamentou no entendimento de que a música possui capacidade de igualar todos os seres humanos (Barenboim & Said, 2002), na medida em que permite um deslocamento emocional dos produtos culturais nos quais as pessoas estão inseridas. Tal característica é identificada por Lynn Hunt (2009) como indispensável para interiorização e consolidação dos direitos humanos devido à possibilidade de desenvolver compaixão e empatia com seus iguais.

Diante dessa perspectiva, esse estudo tem como problema de pesquisa analisar como a música se relaciona com interculturalidade e direito como resistência. O objetivo geral constitui em identificar como a música erudita pode produzir efeitos de direito como processo cultural de resistência. Os objetivos específicos estão esquematizados em três seções, além desta introdução e das considerações finais. Primeiramente, busca-se compreender a relação entre direitos humanos, interculturalidade e resistência. Em seguida, o desígnio é examinar a capacidade da arte e, mais especificamente, da música em promover a tríade mencionada.

⁶ A Orquestra *West-Eastern Divan* será explorada mais minuciosamente na quarta seção deste trabalho.

Posteriormente, visa-se analisar empiricamente a potencialidade da música erudita em promover interculturalidade e resistência nas relações entre jovens árabes e israelenses nos projetos da Fundação Barenboim-Said. Trata-se de análise crítica e qualitativa que utiliza como referenciais teóricos a relação entre direitos humanos, interculturalidade e resistência, desenvolvida por Herrera Flores, e da relação entre arte e direitos humanos, com base nos estudos de Hunt⁷. Ademais, serão utilizados o documentário *Knowledge is the Beginning* e escritos de Barenboim e Said.

2. Direitos humanos, interculturalidade e resistência

*A cultura é uma forma de luta contra a extinção e a
obliteração. A cultura é uma forma de memória contra a
aniquilação.*

Edward W. Said⁸

Há diversas formas em que se pode abordar os direitos humanos. Dentre elas, a Teoria Crítica dos Direitos Humanos, apadrinhada por Joaquín Herrera Flores, procura compreender a temática a partir de sua relação com interculturalidade e de uma perspectiva de resistência.

Uma das noções centrais desenvolvidas pelo autor refere-se ao que ele denomina como “produtos culturais”. Para Herrera Flores (2005, p. 10-11), as atividades políticas, econômicas e sociais provocam respostas/reações que se relacionam estreitamente com mudanças culturais. Diante desse processo, há construção de produtos culturais, que fazem rupturas significativas com aquilo que nos indigna e, em troca, articula elementos (até então desarticulados) em prol do sentimento de indignação e da vontade de mudança e transformação. Assim, os produtos culturais são “ficções que devem ajudar a manter a vida e a convivência e não a morte e a violência”⁹ (Flores, 2005, p. 208).

⁷ A pesquisa realizada não encontrou trabalhos acadêmicos a respeito da relação entre música e direito que não analisasse a música sem ser através de suas letras. Devido a essa carência, o estudo se baseia em referenciais conceituais e teóricos, mas não em textos de base sobre a temática em si.

⁸ SAID, Edward W. **Cultura e Resistência**: entrevistas do intelectual palestino a David Barsamian. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 157.

⁹ Tradução livre do trecho original em espanhol “*Los productos culturales no son más que eso: ficciones que deben ayudar a mantener la vida y la convivencia y no la muerte y la violencia*” (Flores, 2005, p. 208).

De acordo com seu entendimento, os indivíduos são animais socioculturais, pois vivem, agem e reagem dentro de ambientes culturais. Cada pessoa reage culturalmente de forma *diferente* e não há cultura que seja superior ou inferior, porém diversa. Devido a essa diversidade inevitável de reação cultural, não são concebíveis noções universais, incluindo a de “direitos humanos universais”. Não há cultura universal possível nem generalização verossímil. Dessa forma, é preciso problematizar a utilização recorrente da noção cultural ocidental dos direitos humanos. As diferenças culturais não podem ser reduzidas a processos identitários, já que muitas questões são tratadas meramente no plano cultural enquanto suas motivações geoestratégicas são ocultadas. Herrera Flores (2005) afirma que só é possível contestar essa hegemonia que se impõe sobre as demais formas de estar no mundo através do cultural. Isto é, em contraposição a uma hegemonia cultural, o autor (Flores, 2005) propõe a promoção de *interculturalidade*.

Cabe destacar que há uma transgressão na noção de interculturalidade em relação a de multiculturalismo. Enquanto essa pressupõe o reconhecimento da o outro e de sua cultura, aquele sugere uma conversa entre as culturas e com os outros. Assim, Herrera Flores (2005) aposta na cultura como procedimento para “ressignificar” o mundo e, então, os impactos sobre a vivência dos seres humanos.

Nesse sentido, o autor (Flores, 2005, p. 19-20) identifica três tendências culturais que viabilizam esse procedimento de ressignificação e que são essenciais para possibilitar a relação do Direito com a Arte. A primeira delas refere-se à abertura de nossas percepções e nossas ações no mundo. A sugestão aqui é para abriremos constantemente a possibilidade de reação cultural, construindo “esferas de responsabilidade” que permitem a manifestação de diversas culturas e promove diálogo. Assim, os processos de reação cultural, ao contrário dos processos ideológicos, possibilitam que as culturas se relacionem umas com as outras, dando um passo favorável à prática dos direitos humanos. Para haver essa abertura das percepções, é preciso não hierarquizar saberes ou culturas.

A segunda tendência é ao empoderamento dos seres humanos em sua luta contra os processos dominantes de visão social, sexual e étnica do trabalho e do fazer humano. O poder hegemônico tende a apresentar formas hierarquizantes e cabe à interculturalidade e aos processos de reação cultural empoderarem os indivíduos para resistirem com seus processos de luta. Essa noção vislumbra uma compreensão construtiva dos processos culturais. Há ainda a tendência de ampliação constante do humano para além dos limites em que os processos ideológicos pretendem nos encerrar. Os processo ideológicos impõem uma determinada cultura e, em oposição a eles, devemos buscar transpor eventuais barreiras à interculturalidade

e a práticas de direitos fundamentais. Com isso, se não somos subversivos, não produzimos produtos culturais.

Com vistas a viabilizar tais tendências, Herrera Flores (2005, p. 20-21) elenca algumas “atitudes intelectuais”, como ele denomina as posturas de intervenção favoráveis ao processo de reação cultural. Em primeiro lugar, as pessoas devem assumir compromissos de dar visibilidade às opressões, relacionar seus fragmentos e assinalar permanentemente que há ações alternativas. Para isso, é preciso estar convencido de que não há consenso nas relações culturais e o que deve haver é interculturalidade. Do mesmo modo, toda noção preconcebida deve ser contestada e, em seu lugar, construída uma perspectiva crítica.

Segundo, os indivíduos devem manter acesa a capacidade de indignação diante do sofrimento humano. Toda prática social transformadora deve constituir-se em espaço concreto e material de luta no qual possamos atuar para construir condições que possibilitem suplantar as causas dos fenômenos que nos indignam. Terceiro, devemos lutar contra todo e qualquer fundamentalismo. Isso porque os fundamentalismos impõem simplificações ideológicas dos fenômenos e/ou obstruem a crítica, elevando conceitos à categoria do intocável em detrimento de compreensões contextualizadas. Quarto, não devemos substituir uma opressão por outra. As atitudes imperialistas e colonialistas devem ser enfrentadas com uma tentativa de reconhecimento recíproco e não com construção de novas barreiras para a transgressão das opressões.

Quinto, é preciso haver uma criação permanente de pontes de encontro entre as culturas, impedindo a substituição de práticas autoritárias por outras de igual característica. Por fim, devemos todos nos reconhecermos como estrangeiros no sentido de sermos (ou já termos sido) de alguma forma migrantes e, então, aprendermos com contato e relação com os outros. Foi importante descrever tais intromissões porque elas revelam o papel da Arte na promoção de direitos humanos, na medida em que as manifestações artísticas facilitam a prática das atitudes intelectuais, como será desenvolvido nas seções seguintes.

A partir dessas atitudes intelectuais, Herrera Flores incentiva uma postura ativa dos indivíduos em seus processos de luta e de construção de direitos. Para tanto, o autor (Flores, 2005, p. 21-22) enumera três práticas pessoais necessárias para uma consideração criativa e transgressora do cultural. A primeira delas constitui num exercício de vontade de superar os processos ideológicos que bloqueiam o acesso à realidade. A segunda refere-se ao fortalecimento da consciência de que a realidade não é um estado de fato, mas uma forma de relacionamento mútuo entre os seres humanos, com nós mesmos e com os entornos naturais em que vivemos. A última é a compreensão de que a vida não é um mundo objetivo

independente de nós, de modo que a vida não nos ofereça nada que não busquemos. Para o sucesso dos projetos da Fundação Barenboim-Said, foi imprescindível o exercício de todas essas práticas pessoais por parte dos alunos, tema esse que desenvolvido mais adiante.

Portanto, a construção da realidade depende desses processos, provocando uma reação cultural para cada contexto social. Assim, os processos culturais são construídos tendo como base alguns imaginários. Dentre eles¹⁰, destacamos o imaginário social instituinte, que trata das relações dos indivíduos com a sociedade. Esse imaginário fornece materiais éticos políticos para compreendermos nosso papel social e, então, transformarmos nosso posicionamento no processo de humanização dos seres humanos. Construímos e reconstruímos continuamente nossa posição no mundo, o que permite o desenvolvimento de processos de articulação entre posições políticas e culturais.

Essa noção crítica de promoção dos direitos humanos requer dar visibilidade para os indivíduos que se encontram tradicionalmente na margem. A correlação entre cultura e dignidade humana deve servir ao propósito de ressignificar o mundo, promovendo os processos de resistência dos indivíduos contra os fenômenos que os deixam na periferia. Assim, os produtos culturais não são e não devem ser neutros.

Considerando a complexidade dos produtos culturais, suas estruturas não são nem unidirecionais nem homogêneas (Flores, 2005, p. 139). Trabalhar com o cultural requer lidar com conflito e com interdisciplinaridade, de modo que os produtos culturais possam ser de ordem econômica, ambiental, religiosa, jurídica, artística, entre outros. Não é possível lidar com simplificações se quisermos resistir e subverter a exclusão generalizada na qual nos encontramos contemporaneamente. Contrariamente a uma visão universalista ou particularista, o autor (Flores, 2002, p. 16) propõe uma perspectiva mais democrática e complexa de luta por direitos:

A visão complexa, em sentido oposto, assume a realidade e a presença de múltiplas vozes, todas com o mesmo direito a expressar-se, a denunciar, a exigir e a lutar. Seria como passar de uma concepção representativa do mundo a uma concepção democrática que prima pela participação e pelas decisões coletivas.

Nesse ínterim, a visão complexa dos direitos, proposta pela Teoria Crítica dos Direitos Humanos em análise, aposta por uma racionalidade de resistência ativa. Essa noção é importante porque as diferenças culturais guardam maior relação com desigualdade social e

¹⁰Herrera Flores (2005, p. 22-23) enumera três imaginários: *imaginário social constituinte*; *imaginário ambiental bio(sócio) diverso*, em relação com ambientes naturais; e *imaginário radical*, em relação com o interior dos indivíduos.

desequilíbrio econômico do que com questões de mero reconhecimento. Ou seja, os problemas culturais estão diretamente relacionados com problemas políticos e econômicos. Herrera Flores (2002, p. 12) afirma, portanto, que “a cultura não é uma entidade alheia ou separada das estratégias de ação social; ao contrário, é uma resposta, uma reação à forma como se constituem e se desenvolvem as relações sociais, econômicas e políticas em um tempo e um espaço determinados”, o que ficará claro no estudo de caso sobre a proposta de interculturalidade entre árabes e israelenses.

Com nesses apontamentos, Herrera Flores (2002, p. 24-26) propõe uma prática *intercultural* dos direitos humanos, os inserindo em seus contextos e os vinculando a espaços de luta em conexão com outras formas culturais, de vida e de ação. Os direitos humanos precisam de compreensão que abranja a complexidade dessa racionalidade de resistência e dessas práticas interculturais. Portanto, os direitos humanos não podem ser encarados em limitação às declarações textuais. É essencial considerar “os meios discursivos, expressivos e normativos que pugnam por reinserir os seres humanos no circuito de reprodução e manutenção da vida, permitindo-lhes abrir espaços de luta e de reivindicação”, fazendo com que os direitos humanos sejam processos dinâmicos que tenham a potencialidade de viabilizar a consolidação e garantia da manifestação da dignidade humana através dos espaços de luta (Flores, 2002, p. 27). Como demonstrará a próxima seção, o Direito e a Arte desempenham um papel significativo nesse processo.

3. O poder da arte e da música

*A arte é perigosa; sim, ela nunca pode ser casta;
se é casta, não é arte.*

Pablo Picasso¹¹

A finalidade de impactar os seres humanos, individualmente ou em suas relações coletivas, é base do Direito e também da Arte, daí a ligação estrita entres esses dois produtos culturais. Por um lado, ambos refletem as percepções humanas; por outro lado, ambos influenciam o comportamento humano. Ocorre que, no âmbito do Direito, essas percepções e influências encontram-se deliberadamente escritas, descritas e previstas no texto legal. Já na

¹¹ PICASSO, Pablo apud SCHAMA, Simon. **O Poder da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 7.

Arte, elas estão de maneira que pode parecer sutil devido à sublimidade peculiar do campo artístico, característica essa evidenciada pela música erudita.

O papel da arte na fundação e na promoção dos direitos humanos é bem discorrido por Lynn Hunt (2009). A autora estuda o contexto histórico de criação da noção de direitos humanos e demonstra como as práticas culturais foram importantes para fertilizar o campo social de valorização da dignidade humana. Em sua obra, resta claro como não só eventos políticos, mas também conceitos filosóficos, práticas do cotidiano e manifestações artísticas coadunaram para formação de noções que hoje são consideradas básicas como liberdade de pensamento e inviolabilidade dos corpos. Uma das principais contribuições da Arte para o desenvolvimento dos direitos humanos refere-se à empatia. Isso porque para a noção de direitos fundamentais ser consolidada não basta a elaboração de um texto legal que contenha uma enumeração de direitos e deveres. Primeiramente, a motivação dos atores políticos em fazer constar direitos em textos legais, sejam eles acordos, constituições, leis, é preciso que eles tenham sido sensibilizados pela violação de determinados direitos e que tenham a convicção de que os mesmos devem ser respeitados. Além disso, as pessoas para quem se destinam os direitos e as obrigações previstas legalmente devem estar minimamente convencidas da importância de tais direitos para que o texto legal tenha alguma efetividade. Isso tudo só é possível diante de empatia.

Nesse sentido, os direitos na sociedade não se limitam a uma imposição passiva, mas requerem uma postura ativa dos indivíduos, que se inicia pelo convencimento. O reconhecimento dos direitos por parte dos Estados é uma fase posterior. Inicialmente, é preciso que as pessoas tenham novas compreensões acerca da condição humana e das relações sociais a fim de vislumbrarem direitos. Tal processo ocorre a partir de um convencimento interior dos indivíduos cuja motivação se dá significativamente pela empatia (Hunt, 2009, p. 24-31). Só começou haver rejeição da tortura, por exemplo, quando houve valorização secular do corpo por meio do desenvolvimento, no século XVIII, de uma noção de individualização dos corpos e de rejeição pela violação dos corpos motivadas por novas práticas culturais (Hunt, 2009, p. 70-76).

Hunt (2009) revela que a história dos direitos humanos está estritamente relacionada com o desenvolvimento da individualidade empática das pessoas pela condição humana alheia. Nesse ínterim, a relação da arte com a promoção de direitos decorre do fato das diferentes manifestações de arte contribuírem para o desenvolvimento da empatia. A literatura foi o principal campo artístico utilizado pela autora para trabalhar a relação entre arte, empatia, mudança de noções sociais e direito. Ela narra que a leitura, no século XVIII, de

determinados tipos de romance¹² proporcionou novas experiências individuais que, por sua vez, permitiram novos conceitos sociais e políticos favoráveis ao desenvolvimento da noção de direitos humanos. Pois lendo e compartilhando as narrativas, os leitores foram assimilando entre eles experiências semelhantes de dor, medo, alegria, aflição, desejo, que interagiram em prol da criação de um novo contexto social (Hunt, 2009, p. 32-40).

Além da literatura, a arte do retrato através da pintura, a arquitetura doméstica, as apresentações teatrais e os espetáculos musicais ajudaram a sensibilizar as pessoas para temas de liberdade individual, igualdade de direitos, dignidade humana, entre outros. O poder de influência da arte na sensibilização e na mudança de percepção das pessoas ocorre porque as manifestações de arte possuem uma linguagem paralela ao contexto simbólico falado e, ao mesmo tempo, tendem a atingir o público de forma equivalente. Assim, Hunt (2009, p. 58) afirma que “os direitos humanos só puderam florescer quando as pessoas aprenderam a pensar nos outros como seus iguais, como seus semelhantes em algum modo fundamental”. Essa possibilidade de ver o outro como seu igual foi fundamental para as atividades do projeto da Fundação Barenboim-Said, na medida em que a música erudita permitiu a conversa entre árabes e palestinos.

Ademais, a arte também contribui para a promoção dos direitos humanos na medida em que tem um grande potencial de impactar as pessoas e seus sentimentos. Ora, “o poder da arte é o poder da surpresa perturbadora. Mesmo quando parece imitativa, a arte não reproduz o que há de conhecimento no mundo visível, mas o substitui por uma realidade é toda dela” (Schama, 2010, p. 11). As obras de arte visam, de alguma forma, mudar o mundo, sem que para isso elas tenham que obedecer a normas.

Como demonstra Hunt, as manifestações de arte servem ao propósito de promoção de cultura e, através dos impactos sócio-políticos, de direito. Assim, citando Goethe e as atividades musicais de Daniel Barenboim, Edward Said afirma que a arte não se concentra no próprio artista, mas se destina “aos outros” (Barenboim & Said, 2003). Podemos inferir, então, que a música tem um propósito social, pois, para além de sua função de entretenimento, ela pode provocar questões perturbadoras. Daniel Barenboim (Barenboim & Said, 2006) elucida que em alguns contextos sociais e em regimes totalitários, a música era um meio de criticar as ideias políticas e a opressão social.

¹² Lynn Hunt concentrou-se em três romances epistolares, quais sejam: “Pâmela”, de 1740, e “Clarissa”, de 1747-48, ambos de Samuel Richardson; e “Júlia ou A Nova Heloísa”, de 1761, de Jean-Jacques Rousseau. Todos eles tinham como narrativa heroínas que compartilhavam sofrimentos semelhantes e vislumbravam desejo de autonomia.

Nesse sentido, a música erudita instrumental, apesar de não propor explicitamente intervenção social, fomenta contato e interlocução que podem ajudar as pessoas se sentirem mais próximas umas das outras, favorecendo a empatia e a superação de barreiras culturais. A prática musical como produto cultural se relaciona com a noção de que identidade é um conjunto de elementos que fluem sem se fixar a um lugar ou a um conjunto de conceitos estáveis (Barenboim & Said, 2006), corroborando a proposta de interculturalidade de Herrera Flores.

A peculiaridade da música erudita instrumental encontra-se no fato dela fornecer um conjunto simbólico paralelo às linguagens nacionais e aos produtos culturais. Isso porque o acesso à música erudita pode ocorrer por duas formas que dispensam a inserção do indivíduo em determinado universo simbólico-cultural, como ocorre com a literatura, por exemplo, que requer o conhecimento da língua em que está escrito o texto. Para a prática da música erudita, é preciso o acesso técnico através da compreensão da partitura; já para sua apreciação, é suficiente o acesso sensível-sentimental. Desse modo, a música é caracterizada por ser fortemente emotiva. Apesar de ser distante das outras manifestações de arte por requer uma educação específica para ser entendida, ela é potencialmente uma forma de arte mais acessível porque produz uma impressão mais intensa ao sentimento imediato das pessoas (Barenboim & Said, 2006).

Certo é que outros campos artísticos, como a pintura e a arquitetura, tampouco necessitam de compreensão linguística determinada para serem produzidas ou apreciadas. O diferencial da música em relação a essas outras manifestações de arte constitui na sua possibilidade de ser executada em conjunto, em orquestras¹³ e música de câmara¹⁴. Ou seja, em muitos casos, a prática artística da música erudita pressupõe uma transposição cultural conjunta, o que revela um potencial notável para influência nas relações sociais em prol da interculturalidade.

Uma diferença da música erudita em relação a outros campos de arte tradicionalmente relacionados ao Direito encontra-se na própria atividade do artista que, de modo geral, atua como intérprete, e não propriamente como “criador”. Enquanto nas artes plásticas, na literatura, no cinema os artistas se encarregam de criar uma obra de arte, na música erudita o intérprete é incumbido de dar expressão a um outro ser, não a si próprio. O

¹³“Orquestra” é um agrupamento instrumental muito recorrente para execução da música erudita cuja composição geralmente congrega um grande número de instrumentos de corda, madeira, metal, percussão e tecla, não necessariamente havendo todas essas categorias.

¹⁴“Música de câmara” é uma modalidade de execução da música erudita através de um pequeno grupo composto geralmente por até dez instrumentos e/ou vozes.

intérprete é crucial na música erudita para intermediar o compositor e o ouvinte, intermediação essa que não ocorre em muitos campos artísticos. Assim, a obra de arte da música erudita só existe quando o intérprete transforma a partitura em som (Barenboim & Said, 2003).

A música erudita, como um produto cultural, permite uma transgressão de discurso. Sendo a música uma prática artística, ela possibilita superação de “clichês e mentiras injustificadas das autoridades, o questionamento da autoridade, a busca de alternativas”. Elementos esses que fazem parte do “arsenal cultural de resistência”, como denomina Edward Said (2006, p. 157). A interculturalidade torna-se mais difícil para outros campos de arte que podem ser produzidas coletivamente, na medida em que eles geralmente requerem conhecimento de um campo simbólico específico de uma cultura. O teatro, por exemplo, requer intimidade com uma determinada língua. A música erudita, por sua vez, permite transposição para um universo paralelo independente de requisito linguístico específico.

Nesse sentido, se por um lado alguns podem hesitar em estudar a música erudita como campo artístico propício à promoção de direitos humanos e resistência por ser, *a priori*, conservadora; por outro lado, a música erudita depende do que os seus intérpretes fazem com ela. Barenboim e Said superaram as mais positivas expectativas a este respeito e demonstraram como esse campo musical é capaz de promover diálogo intercultural e fomentar resistência contra opressões ideológicas, políticas, econômicas e/ou religiosas, que restringem discriminadamente a garantia de direitos fundamentais.

4. Música, interculturalidade e resistência nos projetos da Fundação Barenboim-Said

A arte é uma mentira que nos faz perceber a verdade.

Pablo Picasso¹⁵

Com vistas a analisar empiricamente a potencialidade da música para interculturalidade, resistência e promoção de direitos, serão consideradas as experiências da Fundação Barenboim-Said cuja criação foi inspirada pelas atividades da *West-Eastern Divan*¹⁶. Em 1999, Daniel Barenboim, exímio músico argentino-israelense, e Edward Said,

¹⁵ PICASSO, Pablo apud SCHAMA, Simon. **O Poder da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 7.

¹⁶ O nome “West-Eastern Divan” refere-se à coleção de poemas escritos pelo poeta germânico Johann Wolfgang Goethe, que tinha grande interesse pelas culturas de outros países. Cf: FUNDACIÓN BARENBOIM-SAID. **The**

notório professor e crítico literário palestino, sendo ambos artistas e intelectuais, decidiram criar workshops¹⁷ para músicos jovens oriundos de Israel e de países árabes do Oriente Médio¹⁸. Partindo do entendimento de que a história da vida humana é gravada por processos complexos que entranham ideias de justiça e opressão (Barenboim & Said, 2002), o objetivo era unir estudo e aperfeiçoamento musical com compartilhamento de conhecimento e compreensão entre pessoas de sociedades culturais que têm sido tradicionalmente rivais¹⁹. A proposta era, portanto, muito ousada, na medida em que almejava congregar pacificamente sociedades que os acordos realizados no âmbito do Direitos Internacional Público têm falhado em concretizar (Barenboim-Said, 2011).

Desde o início, a intenção era que o *West-Eastern Divan* não fosse somente um projeto musical, mas um fórum de diálogo e reflexão sobre as questões entre Palestina e Israel. O contato intercultural dos artistas permitiu superação das diferenças políticas e culturais, minimamente, no contexto dos workshops. Claro que a finalidade não era resolver o conflito árabe-israelense, mas vislumbrar alternativas interculturais de transgressão de barreiras políticas a fim de promover resistência contra imposições ideológicas e a favor de garantia indiscriminada de direitos:

Ao longo de sua existência, o projeto tem consistentemente demonstrado que a música é uma forma útil para quebrar as barreiras que eram, até então, consideradas insuperáveis. Ele sugere que pontes podem ser construídas para incentivar as pessoas a se aproximarem, mostrando que é possível para pessoas de diferentes origens coexistirem pacificamente, da mesma forma que estes jovens músicos partilham conquistas, salas de jantar, e, acima de tudo, uma paixão pela música (Barenboim-Said, 2011)²⁰.

Devido ao sucesso dos workshops, foi formada a Orquestra *West-Eastern Divan* e, posteriormente, em 2004, foi estabelecida a Fundação Barenboim-Said cuja premissa constitui

West-Eastern Divan. 2011. Disponível em: <<http://www.barenboim-said.org/en/proyectos/orquestaWED/index.html>>. Acesso em: 29/07/2014.

¹⁷ Os primeiros workshops ocorreram em Weimar e em Chicago até que, em 2002, a Junta de Andalucía apoiou o projeto, permitindo seu estabelecimento em Sevilla, na Espanha. Para maiores informações: FUNDACIÓN BARENBOIM-SAID. **The West-Eastern Divan.** 2011. Disponível em: <<http://www.barenboim-said.org/en/proyectos/orquestaWED/index.html>>. Acesso em: 29/07/2014.

¹⁸ A composição da orquestra varia ao longo dos anos, mas é composta por jovens músicos de Israel, Palestina, e países árabes do Oriente Médio, como, por exemplo, Síria, Jordânia, Líbano e Egito.

¹⁹ Países árabes e Israel enfrentam um histórico conflito no Oriente Médio que foi marcado pela criação do Estado israelense e envolve motivações religiosas, políticas, econômicas, militares e humanitárias. A gravidade do conflito faz com que a região do Oriente Médio seja considerada uma das regiões do mundo de maior sensibilidade e instabilidade políticas.

²⁰ Tradução livre do trecho original em inglês “*Throughout its existence, this project has consistently proved that music is a useful way to break down barriers that were, up until now, considered insurmountable. It suggests that bridges can be built that encourage people to get closer, showing that it is possible for people from different backgrounds to co-exist peacefully much in the same way that these young musicians will share scores, dining halls, and, above all, a passion for music*”.

no entendimento de que a música não pode ser isolada da sociedade. Com isso, os projetos da Fundação²¹, alocados em Sevilla²², tornaram-se uma referência em conciliação intercultural. Paralelamente aos ensaios da orquestra e dos ensinamentos musicais, havia debates guiados por Said sobre música, cultura e política. Estudantes que nunca tinham se visto foram colocados em contato nesse grupo heterogêneo para refletirem sobre as relações árabe-israelenses sem haver, porém, enfrentamento político direto (Barenboim & Said, 2002).

O desenvolvimento das práticas interculturais e dos desafios sociopolíticos da Orquestra foram bem retratados pelo documentário de título “*Rammallah Concert - Knowledge Is The Beginning*”, de 2005, cujo conteúdo é expresso através das colocações dos próprios músicos e do regente Daniel Barenboim. A partir das cenas e das falas do documentário, é possível observar como a percepção dos músicos acerca dos demais músicos de nacionalidade rival alterou-se após a convivência exigida para os treinamentos da orquestra orientados por Barenboim e a participação nos debates fomentados por Said. Além disso, resta manifesto que todos os integrantes da orquestra eram sensíveis aos impactos sociais gerados pelo conflito árabe-israelense, sobretudo os árabes em relação às violações de direitos humanos sofridas pelos palestinos por parte do governo de Israel.

Dentre muitas cenas marcantes do documentário, destaca-se a declaração de uma adolescente palestina relatada por Barenboim em que ela o considera “a primeira coisa que vejo chegar de Israel que não é nem um soldado ou um tanque”²³. Notoriamente, o Estado de Israel e muitos israelenses não respeitam os territórios palestinos, violando massiva e violentamente direitos humanos e retirando vidas da população que ali vive. Esse cenário dificulta aos nacionais desses Estados transporem as relações políticas e terem empatia entre si. Desse modo, o universo musical permitiu o contato pacífico e produtivo entre representantes de distintas sociedades, concretizando a música como uma ficção simbólica que ajuda a “manter a vida e a convivência e não a morte e a violência”, nos termos colocados por Herrera Flores (2005, p. 208) para definir produto cultural.

No mesmo sentido, cabe destacar a fala de uma palestina participante de um projeto:

²¹Os projetos da Fundação Barenboim-Said são: West-Eastern Divan; Academia de Estudos Orquestrais; Educação Musical dos Territórios Palestinos e em Israel; Educação Musical Infantil em Andalúcia; Concertos de “San Telmo Abierto”.

²²A propósito, Sevilla é também a cidade onde Herrera Flores desenvolveu a maior parte do seu trabalho acadêmico a favor da interculturalidade.

²³Tradução livre do trecho original em inglês: “*You are the first thing that comes from Israel that I see that is not a soldier or a tank*”. *Rammallah Concert - Knowledge Is The Beginning*. Paul Smaczny, Alemanha, 90 min / 114 min, 2005.

Eu sento algumas vezes ao lado de uma garota israelense. O nome dela é Tal, meu nome é Tala. Vê! Não há muro entre nós! Ela me corrige quando faço algo errado, dizendo ‘Ó, você precisa mudar aqui ou alguma coisa’. Vê! Não há nada entre nós! Somos apenas seres humanos, nós somos irmãs. Vê! Não há muro!²⁴

Essa colocação é bastante simbólica, pois faz clara analogia aos muros colocados por Israel em territórios palestinos para invadir as terras, controlar a mobilidade dos palestinos e evitar que os mesmos frequentem grande parte das áreas israelenses. Assim, despertou curiosidade para essa jovem palestina que uma israelense pudesse ser vista como simplesmente um par seu com equivalentes nomes, lugares, entendimentos, direitos e deveres. Nesse momento, o processo de reação cultural, descrito por Herrera Flores, fica evidente. O ambiente musical possibilitou o desenvolvimento de empatia favorável à coadunação das diferentes reações culturais.

Outra reação cultural notável refere-se à conclusão a que chega um israelense sobre os efeitos do projeto. Afirmando ser única sua experiência, ele narra que foi uma oportunidade valiosa de conhecer pessoas advindas de países aos quais ele não tem acesso, tendo em vista a escassez de contato entre os países. Assim, o jovem compartilha que a convivência lhe forneceu uma mudança de perspectiva ao viabilizá-lo ouvir opiniões diferentes das pessoas e não ouvir tão somente o que os meios de comunicação transmitem, manipulando o que as pessoas pensam. Sua conclusão é, então a de que qualquer processo de paz necessita dessa importante comunicação entre as pessoas, e não somente entre governos.

Essa narrativa reflete uma prática de resistência. Isso porque o contato entre os músicos viabilizado pelo projeto permitiu que eles produzissem conjuntamente novas noções que estavam além das percepções presentes em suas culturas nacionais. Assim, as reações culturais levaram a uma resistência à imposição sócio-política dos governos, que implica, inevitavelmente, a limitações de direitos. Ora, só há promoção de direitos diante de resistência contra imposições opressoras; e só há resistência quando há comunicação; assim como só há comunicação em larga escala se houver interculturalidade; só há, por fim, efetivação de direitos humanos se for em larga escala. Ocorre, porém, que tal comunicação é muitas vezes obstruída pela difícil interlocução entre os produtos culturais, barreira essa vencida pela música erudita. Dessa forma, a música se apresenta como um produto cultural que viabiliza a

²⁴ Tradução livre do trecho original em inglês: “*I sit sometimes with orchestra besides an Israeli girl. Her name is Tal, my name is Tala. Her name is Tal. You know... there is no wall between us. You know... She... When I make something wrong, you know, she marks it and she tells me “Oh, you need to shift here or something. You know, there is nothing between us, we are just like human beings, we are sisters. You know, there is no wall”.* Rammallah Concert -Knowledge Is The Beginning. Paul Smaczny, Alemanha, 90 min / 114 min, 2005.

interlocução necessária entre interculturalidade e resistência para promoção de direitos humanos.

É importante ressaltar ainda que a assimilação da proposta de diálogo sobre cultura, política e direitos não foi aceita de imediato por todos os participantes. Tanto o documentário quanto os comentários de Said e de Barenboim, transcritos no livro “Paralelismos y Paradojas”, de 2002, apontam momentos em que músicos, israelenses e árabes, hesitaram de início em envolver debates em prol da paz no projeto musical. É curioso também que havia dificuldade inicial de relação não somente entre israelenses e árabes, mas inclusive entre os próprios árabes e os próprios israelenses. Nesse ínterim, Barenboim (Barenboim & Said, 2002, p. 14) revela que “o que me parecia extraordinário era a ignorância que existia em relação ao ‘outro’”²⁵. De modo geral, as percepções iniciais eram de que o “outro” representava um exemplo negativo do que pode ocorrer de em seu país. Esse cenário indica como uma postura ativa e a luta permanente são imprescindíveis para promoção de interculturalidade e, então, resistência. Se não fossem as provocações constantes dos debates e a estimulação do contato pelos ensaios, provavelmente muitos dos jovens músicos não teriam se aberto para a interculturalidade.

O elemento transgressor do projeto é que os mesmos jovens que, *a priori*, se opunham em conhecer outra perspectiva do “outro” se viam obrigados, por exemplo, a dividir o mesmo atril, tocar as mesmas notas com as mesmas dinâmicas, com o mesmo som, com a mesma expressão, ou seja, se viam obrigados a encontrar uma sintonia (Barenboim & Said, 2002). Dessa forma, mantendo seus produtos culturais, que se encontram enraizados em sua identidade, os estudantes compartilharam uma experiência comum que lhes fez despertar para práticas interculturais. Por esse motivo, Barenboim identifica na música uma potencialidade para elevar os sentimentos, de modo a favorecer a necessária empatia para respeito à dignidade do “outro”. A música é paradoxal, nesse sentido: ela nos permite escapar da vida (cotidiana) ao mesmo tempo em que permite compreendê-la melhor.

Diante disso, as experiências dos projetos realizadas através da música erudita fizeram jus às tendências, atitudes e práticas vislumbradas por Herrera Flores para um processo cultural de promoção dos direitos humanos num viés mais crítico e democrático. Quanto às tendências culturais, restou claro que foi imprescindível haver resignificação das percepções tradicionais entre árabes e palestinos para permitir sucesso da Orquestra *West-Easter Divan* e dos projetos subsequentes. Isso porque as relações políticas inamistosas entre

²⁵ Tradução livre do trecho original em espanhol: “lo que a mí me parecía extradorinario era la ignorancia que existía respecto al ‘otro’”.

Israel e Palestina tendem a inibir eventuais relações empáticas que possam surgir entre as pessoas desses dois Estados²⁶, obstáculo esse superado na própria amizade entre Barenboim e Said, que motivou a criação dos passos iniciais do projeto. Foi aberta uma possibilidade de reação cultural dos músicos, permitindo superação dos processos ideológicos construídos e, então, estabelecimento de diálogo entre as duas culturas. Essa nova forma de estar no mundo é indispensável para convivência pacífica e práticas em prol da garantia indiscriminada de direitos humanos.

No mesmo sentido, a interculturalidade e o processo de reação cultural, praticados através da música, viabilizaram o empoderamento dos alunos para resistirem aos processos dominantes de visão social e de fazer humano, já que eles puderam construir um ponto de vista diferente para compreender e construir suas relações. Assim, a interculturalidade entre árabes e israelense subverteu os processos ideológicos impostos pelos governos, produzindo produtos culturais favoráveis à prática dos direitos fundamentais.

Para esse processo de reação cultural, Barenboim e Said exerceram as atitudes intelectuais propostas por Herrera Flores. Primeiramente, o esforço primordial foi justamente chamar atenção para as opressões vividas por árabes e israelenses, demonstrando, em contrapartida, a música erudita como ação alternativa para relação entre esses povos. Essa transgressão possibilitou contestar as noções preconcebidas que os músicos tinham entre si e, então, promover interculturalidade e perspectiva crítica. Ademais, a indignação diante do sofrimento humano, sobretudo sofrido pelos palestinos, foi o grande fato motivador para que Barenboim e Said propusessem as atividades musicais. Assim, o caráter transformador da Orquestra *West-Easter Divan* constituiu-se num material de luta a partir do qual foi possível vislumbrar a minimização do fenômeno que os indignam.

Dessa forma, a proposta dos projetos da Fundação Barenboim-Said correspondem à atitude intelectual alvitada por Herrera Flores de lutar contra todo e qualquer fundamentalismo. A convivência entre os músicos fez superar as simplificações ideológicas de inimizade árabe-israelense e, em seu lugar, contextualizou de uma forma mais crítica as compreensões entre eles.

Além disso, a proposta da Orquestra não tinha finalidade colonialista de substituir a opressão vivida cotidianamente pelos músicos por uma opressão de cunho europeu, como alguns poderiam alegar devido à utilização da música erudita. Pelo contrário, houve uma

²⁶ Cabe ressaltar que, apesar da Palestina ainda não ser reconhecida como um Estado autônomo, optei por utilizar essa noção por ensejar uma atitude de resistência por parte dos palestinos. Em contraposição, é comum que autores utilizem o termo “territórios palestinos” para referir-se à Palestina.

tentativa de reconhecimento recíproco das dificuldades e dos produtos culturais de cada um. A música erudita advém de cultura eminentemente europeia, distinta dos produtos culturais tanto árabes quanto judeus. Assim, o ambiente aflorado pela música erudita provocou reações culturais distintas dos músicas e veio a coadunar em interculturalidade. Portanto, a música erudita permitiu uma criação de ponte de encontro entre as culturas árabe e israelense, como requeria Herrera Flores para promover interculturalidade e resistência.

Nesse ínterim, as práticas pessoais dos jovens músicos foram indispensáveis para interculturalidade e resistência através dos projetos musicais. Eles tiveram anseio de superar os processo ideológicos que lhes bloqueavam o acesso à verdade, foram motivados para construir uma consciência coletiva e compreenderam que a vida não é um mundo objetivo independente do que as pessoas buscam. Tais práticas incentivam uma postura ativa dos alunos nos seus processos de resistência e de construção de direitos.

5. Reflexões Finais

O Direito tem muitos propósitos que não encontram efetividade nas práticas sociais, sendo falho em visibilizar questões e pessoas que se encontram na margem. No âmbito do Direito Internacional Público, especificamente, são realizados inúmeros acordos que são cotidianamente desrespeitados, sobretudo pela falta de convencimento das partes acerca de sua função. Essa fragilidade da aplicação do Direito é evidenciada, por exemplo, na permanência do conflito entre Israel e Palestina, que se tornou uma das relações políticas mais delicadas do mundo, bem como num lugar no qual os direitos humanos são massivamente violados.

Dessa forma, os projetos musicais da Fundação Barenboim-Said produziram algo sem precedentes. Os resultados bem sucedidos, apresentados com realce na Orquestra *West-Eastern Divan*, indicaram que a música erudita, que não é nem árabe nem judia, mas um produto cultural europeu, permitiu avanço de interculturalidade sem imposição ideológica-colonialista. Pelo contrário, a resistência angariada através da música, a arte do som, proporcionou a convivência pacífica e intercultural que os acordos internacionais não puderam viabilizar, mostrando-se uma aliada do Direito. Retomando os pontos elencados anteriormente acerca da essência teleológica do Direito, é crível observar que as atividades e reflexões entremeadas pela música proporcionaram criar uma linguagem comum entre os jovens músicos árabes e judeus; dirimir conflitos sociais entre eles; viabilizar resistência

contra eventuais poderes opressores e processos ideológicos com percepções errôneas; evitar futuras violações de direitos, no que depender de suas atitudes pessoais; garantir respeito mútuo; e promover dignidade humana por meio de empoderamento.

Para inferir essa correlação, foi fundamental a compreensão da proposta de interculturalidade e da noção de direito como resistência. Considerando que a música facilita a ocorrência das tendências culturais, atitudes intelectuais e práticas pessoais, o objetivo do presente estudo foi identificar como a música erudita pode, através da interculturalidade, produzir efeitos de direito como processo cultural de resistência. A exposição das experiências Barenboim-Said indicou a potencialidade da música na formação de processos interculturais e, então, na construção de um campo mais favorável à promoção de direitos humanos. Portanto, a música presta-se como elemento facilitador da interculturalidade, que gera resistência e, com isso, fertiliza relações sociais em prol dos direitos humanos.

Referências Bibliográficas e Filmografia

BARENBOIM, Daniel; SAID, Edward W. **Paralelos e Paradoxos**: reflexões sobre a música e sociedade. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FLORES, Joaquín Herrera. **Derechos Humanos, Interculturalidad y Racionalidad de Resistencia**. Disponível em <http://www.ugr.es/~eirene/publicaciones/pax_orbis/03.pdf>. Acesso em 26 jul 2014.

_____. **Los Derechos Humanos en el Contexto de la Globalización: três precisiones conceptuales**. Disponível em <<http://www.ces.uc.pt/direitoXXI/comunic/HerreraFlores.pdf>>. Acesso em 27 jul 2014.

_____. **El Proceso Cultural**. Materiales para la creatividad humana. s.l. 2005. 374p.

FUNDACIÓN BARENBOIM-SAID. **The West-Eastern Divan**. 2011. Disponível em: <<http://www.barenboim-said.org/en/proyectos/orquestaWED/index.html>>. Acesso em: 29/07/2014.

_____. **Foundation**. 2011. Disponível em: <<http://www.barenboim-said.org/en/fundacion/>>. Acesso em: 29/07/2014.

HUNT, Lynn. **A Invenção dos Direitos Humanos**: uma história. Tradução Rosaura Eichenber. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHAMA, Simon. **O Poder da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SAID, Edward W. **Cultura e Resistência**: entrevistas do intelectual palestino a David Barsamian. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006

_____. **Escritos sobre música**. s.l. 2007. Disponível em <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/20680/Escritos_sobre_musica>. Acesso em 26 jul 2014.

_____. La música en sí: la concepción contrapuntística de Glenn Gould. In: **Música al límite**: tres décadas de ensayos y artículos musicales. Tradução Efrén del Valle. Barcelona: Debate, 2010.

SMACZNY, Paul. **Rammallah Concert - Knowledge Is The Beginning**, Alemanha, 90 min / 114 min, 2005.