

A Análise Musical: por quê, para quem e como?

Hugo Leonardo Ribeiro
Universidade Federal da Bahia
e-mail: hugolribeiro@yahoo.com.br

Sumário:

Esse texto parte das definições de análise musical de forma generalizada, em direção ao seu uso na etnomusicologia, propondo categorias para uma análise etnomusicológica comparativa, a partir da classificação de tipos de conhecimento de Geoges Gurvich. Em seguida dois exemplos são analisados e comparados.

Palavras-Chave: etnomusicologia, análise musical.

Introdução

A análise musical não é um procedimento novo, nem tampouco característico de um único sistema musical. De forma geral, a análise musical é definida como “aquela parte do estudo da música que tem como ponto de partida a *música em si mesma*, ao invés de fatores externos”¹, ou mais formalmente como “a interpretação de estruturas em música, juntamente com sua resolução em elementos constitutivos relativamente mais simples”² (Bent e Pople, 2002, enfatizou-se). Essa limitação causada pela exclusão de fatores externos, não condiz com a própria natureza de um estudo musical numa perspectiva pós-modernista. Se assumirmos que um procedimento analítico surge do desejo de gerar conhecimento sobre algo, a exclusão de possibilidades geradoras de conhecimento acarretará em um empobrecimento de sua qualidade final. Sendo a análise musical parte essencial do processo de transmissão e assimilação do conhecimento musical, consciente ou inconsciente, em acordo com Adorno (1982), está sujeita a todo tipo de influência externa, de valores estéticos a controle social.

Se isso ainda não é suficiente para flexibilizarmos necessariamente essa definição de análise musical, então nos limitemos à definição de música a partir de suas vertentes social, política e de gênero. Blacking (2000: 10) assume que “música é um produto do comportamento de grupos humanos, seja formal ou informal: é som humanamente organizado”³, e que a função da música é “realçar de alguma forma a qualidade da experiência individual e das relações humanas”⁴ (1995: 31). Béhague, também baseando-se em Blacking, afirma que

o contexto social se define não somente como identidade sócio-cultural que corresponde a valores específicos do grupo social do compositor, mas também da posição política-ideológica do mesmo. Por política deve-se entender a visão teórica básica da ordem social em que se incluem as relações de poder entre os atores sociais de um grupo determinado e as funções destes atores na rede de interação. (Behague, 1992: 7)

¹ That part of the study of music that takes as its start-point the *music itself*, rather than external factors.

² The interpretation of structures in music, together with their resolution into relatively simpler constituent elements.

³ Music is a product of the behavior of human groups, whether formal or informal: it is humanly organized sound.

⁴ To enhance in some way the quality of individual experience and human relationships.

Ilza Nogueira parece concordar com esse ponto de vista ao assumir que, se “a música não veicula políticas (...), pode, contudo, exercer-se politicamente” (Nogueira, 1992: 148). E basta uma rápida olhada na bibliografia selecionada pelo *Committee on the Status of Women da Society for Music Theory*⁵, para termos uma breve idéia da numerosa produção acadêmica que relaciona a musicologia com estudos de gênero⁶.

Mesmo que alguém possa não concordar com a idéia de que a música seja um reflexo das relações sociais, não se pode negar que à música, sendo ela própria não referencial, praticamente qualquer significado ou valor pode ser anexado⁷. Nesse ponto, tanto Merriam (1964), quanto Blacking, já demonstraram que “música pode ser, e é, usada na sociedade para todo tipo de propósitos, bons e ruins”⁸ (Blacking, 1995: 151).

Por que?

Estando a música relacionada com os mais diversos aspectos da vida⁹, mas cuja relação se dá diferentemente em situações distintas, torna-se então injustificável um conhecimento sobre música que não leve em consideração o contexto. Se uma abordagem holística, no sentido estrito da palavra, parece-me impossível, o necessário recorte analítico pode, e deve, ser influenciado pelo contexto. Sendo o próprio processo analítico uma escolha altamente contextualizada, no qual o fim irá guiar os meios, entende-se, portanto, que é impossível fazer uma análise musical descontextualizada. Isso não implica que uma análise musical deve necessariamente focalizar o contexto. No entanto, questões relacionadas ao contexto podem ser levantadas a partir de qualquer análise musical. Por isso um conhecimento prévio do contexto é absolutamente necessário para que uma análise musical possa gerar um conhecimento válido.

Um exemplo simples seria tentar encontrar relações tonais numa peça serial de Anton Webern. A situação parece absurda, pois temos um conhecimento anterior que nos informa que essa obra musical é composta através de técnicas seriais, numa época de mudança de paradigma composicional e estético, com grande ênfase na ruptura em relação ao sistema musical tonal. É justamente esse pré-conhecimento que nos indicará o melhor caminho, e quais perguntas podem ser feitas numa análise musical válida. E esse é um ponto crucial para uma boa análise musical: saber fazer a pergunta certa. Muitas vezes respostas não são encontradas, pois as perguntas estão erradas.

A Análise Musical para a Etnomusicologia

Como seria uma análise musical válida para a etnomusicologia?

Se aceitarmos que uma análise musical válida tem como finalidade a geração de um conhecimento musical válido, e que a validade da resposta está no fato de se fazer as perguntas certas, então a questão é: quais perguntas são importantes (válidas) para uma análise etnomusicológica? Anthony Seeger nos sugere quatro perguntas básicas para uma etnografia

⁵ Disponível em <http://www-ccrma.stanford.edu/~leigh/csw/csw/CSWBib2.html>, acessado em maio de 2006.

⁶ Entre os principais autores, Susan McClary vem se destacando dentro da chamada *New Musicology*, após seu livro *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, 1991; 2nd ed., 2002.

⁷ Lembro Charles Seeger (1977) ao afirmar que, “music communicates something that speech does not”, ou que “music communicates itself qua fact and value; but it does not ‘say so’”.

⁸ Music can be, and is, used in society for all kind of purposes, good and bad.

⁹ Manuel Veiga nos dá o testemunho sobre a tentativa de busca do seu então professor, Peter Crossley-Holland, no final dos anos 70, “de um modelo conceitual ideal para o tratamento do complexo de interrelações que resultavam da colocação da música, embora transitória e alternativamente, como um centro entre os demais sub-sistemas da cultura, levando ainda em conta o deslocamento do sistema no tempo” (1992: 102).

musical: “Quais os sistemas sonoros equivalentes ao que chamamos de música? Quais as estruturas destes sistemas sonoros? O que os membros deste grupo estão fazendo? Por que o fazem desta maneira?” (Seeger *apud* Veiga, 1992: 104). No entanto seriam essas perguntas suficientes?

Sendo a análise um meio para um fim determinado, é preciso então definir qual o objetivo final. Nesse caso, qual o objetivo final de uma pesquisa etnomusicológica. Não seria exatamente uma definição do campo de estudo etnomusicológico, mas uma definição de seus objetivos. Para essa tarefa, me apoio em dois referenciais teóricos. O primeiro é o conceito da etnomusicologia como sendo o estudo da música como cultura (Merriam, 1964). O segundo vem da antropologia interpretativa, assumindo a cultura como uma teia de símbolos cujos significados precisam ser interpretados (Geertz, 1989). Pensar música como cultura seria, portanto, pensá-la como um conjunto de símbolos cujos significados são compartilhados dentro de um contexto cultural dinâmico. Dessa forma, concordo com Nattiez, ao afirmar que, sendo a música um objeto simbólico, dá origem a uma série infinita de interpretantes (...) e ninguém nunca poderá reduzi-la à um único e inequívoco significado¹⁰, e justamente por isso, a análise dos níveis poéticos e estéticos não necessariamente coincidem. (Nattiez, 1990: 235).

No entanto, ainda precisamos de uma taxonomia dos conhecimentos necessários para uma interpretação da música como cultura. Um dos modelos possíveis seria a classificação de Georges Gurvitch¹¹, que distingue diferentes tipos de conhecimento, a partir de suas funções e usos: “perceptivo, social, cotidiano, técnico, político, científico e filosófico” (Burke, 2000: 21). Dessa forma, a compreensão de um contexto musical (música como cultura), deverá levar em consideração todos os conhecimentos acima mencionados, a partir de uma etnografia densa (Geertz, 1989). E essa etnografia estaria baseada em algumas questões básicas¹² – umas de cunho mais musicológicas (perceptivo, técnico, científico), outras de cunho mais antropológicas (social, cotidiano, político) – formuladas a partir dos conhecimentos almejados. Algumas questões possíveis seriam:

a) Quais as escolhas instrumentais e timbrísticas desse grupo social? Há preferência por determinados padrões rítmicos, melódicos, harmônicos, ou de andamento por parte dos ouvintes? O que leva uma pessoa a gostar mais de um repertório do que de outro? Como os não especialistas identificam uma boa execução musical? (*Conhecimento Perceptivo*)

b) Em quais situações essas pessoas ouvem, criam, executam ou reproduzem música? Quais as condições essenciais (se é que existem) para que isso ocorra? Existem repertórios próprios de acordo com gênero, idade, raça, ou poder aquisitivo? Qual a influencia que o contato com outros grupos sociais teve em determinado repertório? (*Conhecimento Social*)

c) O que eles consideram música? Qual a hierarquia do músico nessa sociedade? (*Conhecimento Cotidiano*)

d) Existe uma forma ‘correta’ de se executar determinado instrumento? Qual o nível de variação possível numa execução musical? É permitida a improvisação durante a execução de determinado repertório? Quais os repertórios mais flexíveis? O que se configura num erro de execução? (*Conhecimento Técnico*)

e) Qual o sistema de afinação utilizado? Existe um conceito de tonalidade ou centro tonal (no sentido de um conjunto de notas corretas ou principais, e subconjuntos de notas incorretas ou secundárias)? Até que ponto a inovação é possível? Qual a forma estrutural das

¹⁰ Give rise to an infinite series of interpretants (...) and one can never reduce them to a single, unequivocal meaning.

¹¹ Sociólogo russo, 1894-1965. Georges Gurvitch, 1966, *The Social Frameworks of Knowledge*, trad. ingl., Oxford.

¹² Tendo como ponto de partida as questões levantadas por Anthony Seeger.

composições desse repertório? Existem repetições literais ou variadas? (*Conhecimento Científico*).

f) Em quais situações a música é tida como elemento principal ou como secundário? Qual sua função nessas situações? Quais as ideologias relacionadas com determinado repertório? Como os líderes dessa sociedade utilizam a música como mantenedora do poder, ou da ordem social? (*Conhecimento Político*)

g) Porquê essas pessoas fazem o que fazem? (*Conhecimento Filosófico*)

Outras questões podem, e devem ser levantadas. No entanto é necessário que, num estudo etnomusicológico, haja um equilíbrio entre essas categorias para não correr o risco de fazermos uma análise descontextualizada, como parece sugerir a definição do *New Grove*, ou por outro lado, passar a impressão que “após quase meio século de reivindicação de atenção para o contexto (...) talvez estejamos nós, etnomusicólogos, só enxergando o contexto” (Veiga, 1992: 88-89). Parece-me ser o objetivo (utópico?) de todo etnomusicólogo conseguir responder essa última questão, e talvez seu maior ou menor sucesso esteja relacionado com sua capacidade de coletar informações sobre todos os conhecimentos relacionados, e interpretá-los.

Uma Possível Análise Etnomusicológica

Em Aracaju, assim como toda a capital brasileira (e algumas outras cidades do interior), existe uma cena musical underground que consegue sobreviver através de uma rede de relações interna, tornando-se independente do patrocínio estatal. Aracaju é uma cidade de pequeno porte, com cerca de 700 mil habitantes, e é de se esperar que poucos habitantes participem desse movimento. Mas, mesmo contando com poucos participantes, a cena underground é bastante diversificada, contando com estilos musicais diferentes, tais como o *Hardcore*, *Punk Rock*, *Heavy Metal*, *Death Metal*, *Thrash Metal*, *Doom Metal*, *Black Metal*, e *New Metal*.

Como esse movimento musical acontece longe do “*mainstream*” midiático, que em geral dá maior espaço às bandas de forró ou axé, as bandas underground acabam por usar isso como elemento ideológico principal, numa tentativa de contra-cultura. E a sociedade em volta responde a essa “revolta” simplesmente ignorando sua existência.

Há cerca de dez anos atrás, essa cena não agregava mais do que meia centena de pessoas. Era formada praticamente por adolescentes e adultos de classe média baixa ou periferias, do sexo masculino. Hoje conta com muito mais adeptos, de quase todas as classes sociais, e todos os gêneros, diminuindo a quantidade de pessoas acima dos 25 anos e aumentando significativamente aquelas abaixo dos 18 anos. No entanto, percebe-se que o aumento do número de mulheres e adolescentes veio junto com uma mudança no estilo e ideologia das bandas. Se antes as bandas underground pareciam iguais (para um leigo), hoje há uma grande diferença entre elas, tanto no que diz respeito às classificações êmicas quanto à música executada.

Bandas de Punk Rock como a *Karne Krua*, na ativa há mais de quinze anos, caracterizam-se pelas músicas rápidas (tanto em relação ao andamento quanto à duração das mesmas) e agressivas, com grande ênfase nas letras de conteúdo anti-elitista e político. Apresentam-se desde pequenos clubes, com péssima sonorização, a grandes shows, com palco e sonorização profissional. Apesar da banda existir há tanto tempo, somente uma pessoa participou de todas as formações, o cantor Sílvio. Os demais integrantes, que entram e saíam da banda, eram escolhidos por algum laço de relacionamento, e o conhecimento técnico-instrumental importava menos do que a vontade de fazer música. Por essa razão, muitas bandas de *Punk Rock* são menosprezadas por outras bandas underground. Em geral, são baseadas num trio de instrumentistas, sendo um baterista, um baixista, e um guitarrista. Suas músicas são compostas sobre pequenos riffs de guitarra baseados nos *power chords*¹³, um baixo que repete a linha

¹³ Um intervalo de quinta justa tocado com o acréscimo de distorção na amplificação.

melódica da tônica da guitarra uma oitava abaixo, e uma bateria baseada num ostinato rítmico entre a caixa e bumbo, com alternâncias entre cymbal e prato de condução, com poucas variações (ver figuras 1 e 2).

The musical score for Riff 1 is presented in three staves. The top staff is for the guitar, showing a sequence of chords in the lower register. The middle staff is for the bass, featuring a steady eighth-note line. The bottom staff is for the drums, with a consistent pattern of cymbal, snare, and bass drum hits. The time signature is 4/4.

Figura 1: Riff 1 (0:11'') da música *Homem Cego* – *Karne Krua*

The musical score for Riff 2 includes a vocal line with the lyrics "Sei que na-da dis - so - nos man - têm se - gu - ros." The guitar part consists of a series of chords in the lower register. The bass part is a steady eighth-note line. The drum part features a consistent pattern of cymbal, snare, and bass drum hits. The time signature is 4/4.

Figura 2: Riff 2 (0:16'') da música *Homem Cego* – *Karne Krua*

Propagam um comportamento anti-social, com roupas rasgadas, botas coturno (bota do exército), *piercings* no corpo, tatuagem. No entanto, a música, que a banda usa como panfleto ideológico, em pouco difere das músicas ‘pop’ que eles tanto criticam. Provavelmente o que a banda considera importante para “chocar” a sociedade, é cantar com um timbre “rasgado”, com intenção de transmitir raiva, ódio; tocar música num andamento rápido (semínima igual a 170); e usar guitarras distorcidas. No entanto, em suas composições estão presentes elementos “tradicionais”, tanto no aspecto harmônico, consistindo em uma progressão descendente de intervalos de quinta justa; quanto na prosódia.

Diferentemente, a banda *Sign of Hate*, uma das principais representantes do *Death Metal* em Aracaju, procura simbolizar através dos elementos musicais o máximo de agressividade possível. Para isso, tocam músicas no extremo da velocidade que o baterista consegue, guitarra e baixo alternando entre progressões tonais e não tonais, e um vocal impossível de se compreender. Suas composições são mais elaboradas, com diversas seções, e solos rápidos de guitarra, exigindo mais de seus músicos. Já tocam juntos há mais de cinco anos. Suas músicas também são construídas sobre riffs de guitarra, no entanto as bases sobre as quais o vocalista “urra”, não se limitam aos *power chords*, e também utilizam frases melódicas rápidas com muitas notas em trêmolo¹⁴, sendo que a maior parte das idéias musicais criadas pelo guitarrista exigem um certo nível de dificuldade de execução (ver figuras 3 e 4), com menor intenção de utilizar recursos tradicionais. O baterista também baseia-se num ostinato rítmico muito parecido com o da banda *Karne Krua*, no entanto com maior número de variações no fim

¹⁴ Repetição seguida de uma mesma nota.

de cada frase, como se estivesse, conscientemente, demarcando o fim e o início de cada repetição, ou seção.



Figura 3: Riff 3 (0:32'') da música *The Clock of Death* – *Sign of Hate*



Figura 4: Riff 4 (0:39'') da música *The Clock of Death* – *Sign of Hate*

É possível notar que, na *Karne Krua* o conteúdo da letra e a mensagem ideológica vem em primeiro lugar, ao cantarem em português, e não exigirem muita destreza técnica dos seus integrantes¹⁵. Sua agressividade é mais ideológica do que sonora. Por outro lado, a banda *Sign of Hate*, à primeira vista, parece não propagar nenhum tipo de ideologia ao colocar o conteúdo da letra em segundo plano, e optarem cantar em inglês, com um vocal gutural. Apesar do conteúdo das letras se referirem muito frequentemente às questões religiosas, e anti-cristãs, tal mensagem torna-se mais evidente, para o olhar de fora, nos símbolos, e desenhos que acompanham o logotipo da banda. Na *Sign of Hate* a agressividade estaria mais acentuada nos elementos musicais e símbolos macabros.

Pensamentos Conclusivos

Finalizo refletindo sobre duas visões opostas e complementares em relação às bandas acima mencionadas: como a compreensão do contexto pode ajudar na compreensão da música e, como a compreensão da música pode ajudar na compreensão do contexto?

Ao aceitar a cultura como ações simbólicas, compreender o contexto seria o mesmo que compreender o significado que dada sociedade dá a determinados símbolos. Entre eles a música. Dessa forma, a compreensão do contexto nos daria, de antemão, informações sobre quais elementos são importantes dentro de determinado fazer musical. Uma vez que a música, mesmo sendo o resultado de uma combinação de sons aleatórios¹⁶ é uma forma aprendida de se ouvir sons, entender o contexto para o qual a música foi destinada irá ajudar não só a entender como ela foi criada, mas também como ela pode ser ouvida, ou seja, fornecer informações para uma possível escuta informada.

Isso fica claro ao voltarmos aos dois exemplos abordados. No caso da banda *Karne Krua*, a análise de seus elementos musicais através das escolhas dos timbres dos instrumentos,

¹⁵ Silvio, vocalista da banda, conta que já aconteceu de um baixista entrar na banda sem nunca ter tocado baixo.

¹⁶ Apesar de alguns compositores contemporâneos já terem experimentado o uso da aleatoriedade.

timbre vocal, andamento das músicas, prosódia, intenções harmônicas e melódicas dos instrumentos, nos confirma que a música é somente mais um dos elementos usados para propagar sua ideologia punk. Nesse caso a música tem uma função de difusão ideológica bem clara. Já no caso da *Sign of Hate*, percebe-se que a música não é simplesmente um meio para propagar uma ideologia de quebra de valores, mas a música já é em si um ícone dessa ideologia, representando nela própria toda a ideologia do estilo. Nesse caso, uma melhor compreensão da música como cultura, nos faz entender que, apesar das duas bandas poderem se apresentar num mesmo espaço, para um mesmo público que compartilham uma mesma cena underground, ambas pensam, criam, e usam a música com intenções diferentes.

Referências Bibliográficas

- Adorno, T. W. (1982). “On the Problem of Musical Analysis”, *Music Analysis* 1, 169-187.
- Agawu, Kofi. (1996). “Analyzing Music Under the New Musicological Regime.” *Music Theory Online* 2, no. 4.
- Béhague, Gerard. (1992). “Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical.” *ART19 Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Agosto: 5-18.
- Bent, Ian, and Anthony Pople. (2002). “Analysis.” In *Grove Music OnLine*, Ed. Laura Macy. Disponível em <www.grovemusic.com>. Acessado em 2002.
- Blacking, John. (1995). *Music, Culture and Experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press.
- Burke, Peter. (2000). *Uma História Social do Conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Geertz, Clifford. (1989). *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- Merriam, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Nattiez, J-J. (1990). *Music and Discours: toward a semiology of music*. New Jersey: Princeton University Press.
- Nogueira, Ilza. (1992). *Música: um discurso potencialmente político*. *ART19 Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Agosto: 139-50.
- Ribeiro, Hugo L. (2004). “Comparando Dois Sistemas Musicais: uma perspectiva fenomenológica.” *Anais do II Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia: ABET*.
- Ryle, Gilbert. (1993). *Dilemas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Seeger, Charles. (1977). *Studies in Musicology: 1935-1975*. Berkeley: University of California Press.
- Veiga, Manuel. (1992). “Texto-Contexto... Fronteiras?” *ART19 Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Agosto: 97 -106.