

IDEOLOGIA DA CULTURA E PLANEJAMENTO CULTURAL: REFLEXÕES SOBRE MUSICA

I. PREÂMBULO

“Área complicada” como conotação de confusão

Não raro se diz àqueles que se preocupam com a consolidação da Música no Brasil que a área de artes é muito complicada. Na verdade, a área é tão complicada quanto qualquer outra que se leve a sério, mas há fatores ideológicos que contribuem para essa impressão. Em qualquer cultura musical, em qualquer cultura artística, há conceitos que se traduzem em comportamentos, dos quais apenas como uma terceira instância decorrem as obras artísticas, isto é, produtos. Se as análises são feitas apenas em nível dos produtos, das obras acabadas (se isso existe), não se terá uma compreensão dos significados que em parte estão atados nos processos e contextos da própria criação. Não se pode portanto concordar com Stravinsky ao dizer que as obras musicais se significam a si mesmas.

Não é nosso propósito aqui fazer uma análise exaustiva desses fatores ideológicos, mas alguns devem ser lembrados à guisa de um prólogo à questão importante da avaliação do que fazemos ou deixamos de fazer, ou do que deveríamos fazer na área das artes, em termos de uma política cultural para a área.

Alguém já teria comentado que a cultura oficial brasileira ainda não sabe o que fazer com as suas artes. Melhor seria talvez acrescentar que, com admiráveis exceções, essa cultura não só não faz muito esforço para situar as suas artes com maior clareza, como discrimina entre as linguagens estabelecendo hierarquias; até cultiva a obscuridade e os paradoxos para melhor controlá-las e manipulá-las, consciente que é, de alguma forma, do potencial e força dos fenômenos musicais e artísticos.

Em contrapartida, artistas e músicos contribuem para esses conceitos e preconceitos mesmo quando os rejeitam, não podendo deixar de refletir o grupo maior, a sociedade na qual se inserem quer queiram, quer não. Necessitam por isso ser incluídos talvez na obra de catequese cujo lugar deveria ser preferentemente a escola comum em todos os seus graus, o que não ocorre. Há ainda o agravante de que as instituições de ensino musical brasileiras se alienam em sua preocupação apenas com música (música européia da tradição artística) e raramente com os processos que conduzem a ela.

Artes e sociedade: tentativa de uma tipologia

O relacionamento arte-sociedade, ou do artista com os demais membros de sua comunidade tende a constituir uma tipologia de apenas três situações básicas: desentendimento, entendimento, e crise, esta última na realidade constituindo um aguçamento da primeira.

Em termos muito simples, podemos observar em torno de nós uma situação em que o artista se sente fora do grupo social maior, constituindo uma “intelligentsia” na melhor das hipóteses. A sociedade o tolera, em muitos casos até aceitando dele comportamentos que não consentiria em outros. Iludido com uma suposta liberdade, nosso artista tende a assumir uma função contra-cultural até onde pode, ou a produzir uma arte de torre-de-marfim, alienada do ponto de vista do grupo maior, voltada para o futuro ou sem uma clientela específica, pelo que algum tipo de patrono tem de se responsabilizar pela conta, isto é, mantê-lo. O Estado constitui um desses patronos, à força, sem saber muito bem porque está fazendo o que está fazendo, ou procurando tirar disso dividendos de algum tipo que não são estritamente os de interesse musical, a longo prazo. Em suma: encontramos diante de um cultivado e alimentado quiproquó entre o artístico e o social, de cunho aristocrático, em que ainda nos surpreendemos mais de meio século passado da pregação andradeana a respeito da necessidade de fusão do social e do artístico na música brasileira, e de tudo o que fez para alcançá-la em seus escritos sobre música, a doce música, música de cabeça, música de coração ... **música de pancadaria**.¹

Um segundo tipo de relacionamento, utópico, poderia ser representado pela música dos Suyá, grupo Jê do Alto Xingu estudado por Anthony Seeger. Aqui a formulação mais avançada de Alan P. Merriam do relacionamento entre música e contexto aparece em reverso. A etnomusicologia tratou progressiva e genericamente desse relacionamento como uma mera justaposição de música ao contexto cultural em que ocorria (Mantle Hood), o contexto de um lado, a música de outro; em seguida, voltou-se para música **na** cultura buscando a articulação, ausente no primeiro estágio, deste subsistema com os demais subsistemas culturais que integram o contexto; Merriam ainda proporia como um enfoque mais significativo o que vê a música **como** cultura e que implica na fusão de uma teoria da música com uma teoria da cultura o que, é necessário que se diga, dificilmente se tem alcançado.

No caso dos Suyá, como Seeger os apresenta, há um tal grau de superposição do musical e do social que qualquer elemento da cultura Suyá poderia ser explicado ou estaria contido em sua música; não apenas música como cultura, mas também o reverso: **cultura como música**. Evidentemente estamos tratando aqui não apenas da natureza de uma cultura particular e de sua música, mas da capacidade do estudioso descrever, interpretar e explicar o seu relacionamento.

Muitas culturas africanas também fazem da música uma atividade ligada em alto grau aos múltiplos aspectos da vida diária e exigem a participação de todos. J.H. Kwabena Nketia explica, ele próprio um Akan de Ghana, que nem o *ashanti-hene* em sua alta hierarquia de chefe e a despeito da idade pode deixar a música de lado, mesmo que reduza sua participação a um simples gesto. Como tampouco nada se pode realizar sem música no tocante aos ritos principais da cultura, a própria música permite níveis de participação para todos, do especialista à criança, representando por isso uma arte em princípio democrática mesmo que numa cultura de guerreiros.

¹ A alusão é obviamente ao título e aos subtítulos originais da compilação de artigos que Mário de Andrade listou e Oneyda Alvarenga revisou, com acréscimo de novos artigos, para comporem *Música, doce música*, Obras Completas 7 (São Paulo: Martins, 1963). “Música de Cabeça,” “Música de Coração,” e “Música de Pancadaria” são subtítulos do próprio Mário, mas não consultamos para confirmação a edição anterior aos acréscimos: *Música, doce música* (São Paulo: L.G. Miranda, 1933 [1934?]).

Outros exemplos existirão, como será o caso dos Craô, ditos os índios-cantores do Brasil pela frequência com que cantam. Lamentavelmente, porém, é bem provável que o segundo tipo de relacionamento arte-sociedade ainda permaneça no Brasil em nível de utopia, sem seguirmos os exemplos que nos vêm das raízes ameríndias e africanas e sem uma rede formal de educação musical que o propicie.

O primeiro esquema pode assumir características críticas quando não apenas a arte se concebe fora do todo social, mas o estético passa a ser esmagado por pressões de natureza diversa: política, econômica, até pedagógica, entre outras, constituindo nosso terceiro tipo de relacionamento. Não é que as artes não tenham vertentes com todos os subsistemas culturais possíveis, mas que neste caso se pratica uma sujeição a interesses de doutrinação política, de obtenção de votos, de comercialização de produtos, até mesmo de conversão do nativo a um sistema musical que não seja o seu. Longe estamos de uma acusação generalizada à educação musical, distanciada como já está do velho canto orfeônico e esperançosa de um desquite há muito aguardado da “educação artística” polivalente e de curta duração, mas apenas de um lembrete ao educador para que não se esqueça do risco em que incorre e do dano que pode causar quando, pelo seu etnocentrismo, pouco conhecimento, ou falha de crítica, desrespeita a música do outro, passa inconscientemente a extirpá-la, ou até mesmo apenas se esquece das reduções que pratica para tornar seus materiais acessíveis sem reconduzi-los de volta às suas expressões originais e verdadeiras. Educação Musical e etnomusicologia devem ser faces de uma mesma moeda, do mesmo modo que o são educação e cultura, sobretudo num país multicultural como o nosso.

II. UMA PARÁBOLA

Cultura e Educação: tipos de conceitos de cultura

Imaginemos um país de Terceiro Mundo, que talvez pudesse ser o Brasil, e uma de suas unidades administrativas, como poderia ser o caso da Bahia. Mas o que se segue, em reprovável tom de parábola, impróprio para fins científicos, poderia acontecer em outros lugares. Trata-se da parábola dos paradoxos e gira em torno de cultura e educação, que nesse país são tratadas como coisas distintas.

Não é tanto que não se saiba que a educação é o processo de transmissão da cultura, – cultura e educação duas faces da mesma moeda, já falamos – mas é que cultura ali não é o que os antropólogos vêm dizendo, de múltiplas maneiras, há mais de cento e vinte anos: uma preocupação com todos os aspectos de uma realidade social. Ou melhor, se se consultam os documentos maiores do país e do estado, as respectivas constituições, cultura às vezes parece ser o que os antropólogos dizem; às vezes não.

Coexistem, na verdade, duas concepções básicas diferentes: essa, mencionada acima, científica, na qual a característica predominante parece ser a idéia de integração, de um todo, e uma outra, de sentido comum, atomizada, associada particularmente às manifestações artísticas e literárias, à preservação de patrimônio, às festas e tradições populares. A associação à idéia de estudo, educação e formação escolar (matéria deixada ao setor autônomo de Educação) não é estranha a esse segundo conceito básico, mas é que pela fragmentação citada, essa idéia na prática não se reflete em ações educativas regulares

e concretas, contribuindo apenas conotar a noção de erudição, eventualmente, de artigo de luxo, ou pelo menos de coisa adiável, se é que acessível, sem alcance popular: um certo tipo de entulho. O efeito, portanto, é discriminatório acima de tudo. Admitindo que nesse país e estado haja um “conselho de cultura,” até mesmo considerado essencial, tratar-se-á de um órgão meramente ornamental, legitimador...à distância, totalmente esvaziado de sua função constitucional de formulação da política cultural.

Mesmo que daquele “complexo todo” de Edward Tylor, arte (música, conseqüentemente) seja parte essencial, até mesmo um dos universais da cultura – e isso não se tenha essencialmente modificado nas teorias idealistas mais recentes e restritivas da antropologia cognitiva, da simbólica e da estruturalista – no país de nossa parábola, optante da fragmentação, música ainda não é realmente parte integrante do sistema escolar.

Evidentemente, não é o que se confessa. Pelo contrário, quase todos os participantes da cultura oficial se dizem melômanos e já se teceram metros quadrados de elogios ao potencial educativo das artes e da música, em particular, ainda que tivessem juntado todas elas nos tais cursos de educação artística, ministrados por professores polivalentes formados em cursos predominantemente de curta duração. Mas tão importantes seriam essas “práticas educativas” (distinguiam-nas das verdadeiras “disciplinas”), concluíam, que deveriam ficar a critério de pais e de diretores de escolas, o que (ainda bem) significava algo próximo à inexistência.

Note-se que enquanto a educação é considerada como dever de Estado, obrigatória e gratuita, pela constituição mutante desse país, inclusive com um plano nacional de educação plurianual, a postura em relação à segregada cultura, seu alter ego, tem sido sempre a de um liberal “laissez-faire”. Tradicionalmente, a constituição dizia algo como “as artes, as letras e as ciências serão livres no país”, mesmo quando a repressão campeava. A atual versão diz que “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença.”

Tudo isso é ótimo. O problema ocorre que a almejada liberdade não deve significar ausência de um planejamento cultural. Se esse planejamento não incidir nas esferas de produção e de consumo, mas apenas na da circulação, os riscos de dirigismo são minorados, ao tempo em que não se fica à mingua de recursos, nem sem a possibilidade de implementação de programas em áreas onde sejam necessários.

Necessidade de planejamento: conceito de desenvolvimento cultural

A década de setenta parece ter sido significativa para a questão do planejamento cultural, inclusive pela crescente convicção, entre os governos das diversas nações, do relacionamento existente entre este, o planejamento cultural, e o desenvolvimento em geral. A UNESCO, ainda bastante ativa, organizara em Veneza, de 24 de agosto a 2 de setembro de 1970, uma Conferência Intergovernamental sobre Aspectos Institucionais, Administrativos e Financeiros das Políticas Culturais em que se evidenciava que os governos “tinham decidido ir de encontro aos novos requisitos e aceitar a responsabilidade pelo desenvolvimento cultural, doravante como parte integral do desenvolvimento em geral.”²

² Augustin Giraud, *Cultural Development: Experiences and Policies* (Paris: UNESCO, 1972), p. 15.

Augustin Giraud, a cujo cargo, na época, estava o Departamento de Estudos e Pesquisas do Ministério de Assuntos Culturais da França, foi encarregado de escrever uma obra sobre as múltiplas facetas da elaboração de uma política cultural, a qual poderia ser ainda útil. Quase ao fim de seu *Cultural Development: Experiences and Policies*, reiterava:

O desenvolvimento cultural, como o visualizamos, não é meramente associado com desenvolvimento econômico: é também uma condição essencial sem a qual a sociedade não pode adaptar-se ao progresso vertiginoso da tecnologia. Fazer um povo capaz de entender e dar forma ao novo mundo, dar-lhe o poder de auto-expressão e de comunicar-se dentro dos grupos pelo uso das linguagens de seu tempo, é um pré-requisito para educação continuada [*lifelong education*], ela própria a principal condição de desenvolvimento. Indivíduos, antes que possam lidar com as necessárias mudanças em processamento, devem ser primeiro capazes de lidar com a mudança, como tal; e esta capacidade eles podem somente adquirir através de uma série de processos – através da informação, da assunção de responsabilidade, de treinamento, de aprender como expressar-se – os quais, em combinação, constituem desenvolvimento cultural. Resistência à mudança prejudica mais o desenvolvimento do que até mesmo a falta de meios.³

Nesse país do qual falamos, essa década o encontrava com uma Constituição (1967?), Ato ou Emenda Institucional, na qual, apesar de tudo o que se fazia em contrário, artes, letras e ciências “livres” se defrontavam com um Ministério de Planejamento todo poderoso e com planos quinquenais, os PND’s que, em relação às citadas artes, realmente apenas significavam que estas não eram consideradas úteis, porque se o fossem, seriam também planejadas como se fazia com tudo mais.

Num Conselho Federal de Educação da época, um ilustre conselheiro distinguindo as “disciplinas” das “práticas educativas”, como já se disse, práticas que nem podiam ser avaliadas, dava um ponto final ao ensino das artes nas escolas comuns. A própria Educação Física, essencial como é, munida que se fizera de um dispositivo de obrigatoriedade em todos os níveis, jamais se integrou em horário nobre nas escolas brasileiras.

Algo semelhante ocorria no enclave federal universitário, quando um reitor bastante polêmico, ilustre médico, exigia que se lhe fosse indicado um único parâmetro, que fosse, pelo qual pudesse aferir a saúde cultural de uma comunidade. Problema relativamente simples, pois seriam os mesmíssimos indicadores de saúde mental que por ventura existissem.

Um primeiro passo, deu-o um esclarecido prefeito da capital do estado, com a realização do I Seminários de Cultura da Cidade, promovido pela Prefeitura Municipal, de 15 a 22.06.75. Reuniram-se antropólogos, artistas e outros intelectuais, com conseqüências marcantes para a vida cultural local. Em particular, datam daí, como recomendação desse encontro, a supressão da intolerável exigência de registro policial dos candomblés e das repressões brutais que sofriam.⁴ Ficou nesse exemplo isolado, entretanto, o planejamento a

³ Idem, p. 141.

⁴ Cf. Romélio Aquino, coord. “I Seminários de Cultura da Cidade do Salvador,” *Revista da Cidade do Salvador* [Prefeitura Municipal do Salvador], 1/1 (ago. 1975): 1-114. A recomendação da supressão do

partir das bases, para as autoridades governamentais. Cultura continuaria como o capricho do momento.

Ainda nessa década, em 1976, esse país de que falamos receberia uma política cultural explícita, gerada por um conselho federal de cultura, na gestão de um dos ministros militares da Educação. Avultavam nesse documento as idéias de uma cultura nacional única (nada de multiculturalismo na cultura oficial), com aspectos regionais tolerados, assim como se tentava mitigar excessos de modernismo. É justo se mencionar que se preocupavam, também, com a idéia de que o planejamento cultural não significasse qualquer tipo de “dirigismo”. Mas idéias importantes como as de descentralização e de circulação entre centros produtores não apareciam. Era um plano centralizador, com a ótica do eixo cultural do país, certamente não a dos centros periféricos, de cujos resultados desconhecemos qualquer avaliação.

Não é nossa ênfase, na complicada parábola dos paradoxos, tratar de planejamento cultural, mas antes indagar por que não é feito, ou se é feito, por que não se chega a resultados convincentes. Parece que a questão da educação musical na escola regular é parte desse quadro.

III. IDEOLOGIA DA CULTURA

Conceito

Todos vivemos no nosso dia a dia num ambiente virtual definido pelas nossas idéias. Isso parece ser o que constitui ideologia, ideologia da cultura, principalmente quando essas idéias não resistem a uma análise mais profunda. Sem necessariamente encararmos a ideologia em sentido pejorativo, como “óculos que distorcem e mascaram o *status quo* real,”⁵ ainda nos encontramos diante de sistemas abrangentes de crenças, categorias e maneiras de pensar que podem constituir o fundamento de projetos de ação política e social dos quais dificilmente escapamos. Diz Simon Blackburn (mesma fonte): “uma ideologia é um esquema conceitual com uma aplicação prática.”

Arte e música como corpos organizados de conhecimento

Passemos do mito à realidade: as artes, as letras e a própria ciência são corpos organizados de conhecimentos. **Nenhum deles é autônomo**, isso significando que são **empresas comuns e sociais**, meios eficazes do **controle** e da **orientação social**.⁶

registro policial dos candomblés baianos e, por conseqüência, da apreensão de instrumentos sagrados do culto, os atabaques, em épocas de repressão se encontra na p. 88. Um decreto governamental finalmente pôs termo a uma humilhação e desrespeito que têm antecedentes históricos na proibição dos batacotô nigerianos, tambores falantes, no período de rebelião de escravos do início do Século XIX.

⁵ A citação foi retirada de Simon Blackburn, *Dicionário Oxford de Filosofia*, consultoria da edição brasileira de Danilo Marcondes, tradução de Desidério Murcho et al. (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997), s.v. “Ideologia”.

⁶ Parfraseio Alphons Silbermann, *Estructura Social de la Música*, tradução de Maria del Carmen Otonel (Madri: Taurus Ediciones, 1962), pp. 59-60. Agradeço a Maria da Conceição Costa Perrone o acesso a essa referência.

No caso da música, Alan Merriam ainda é mais específico: “Música é um fenômeno unicamente humano que **existe essencialmente em termos de interação social, isto é, é feita por gente para outra gente**, e é comportamento aprendido⁷.

Conseqüentemente é um equívoco se isolarem as artes, letras e ciências como entidades livres, independentes, cristais de algum caldo supernatural transcendente. Não podem sê-lo, por serem partes e produtos do homem. Podem ser até contraculturais, mas não livres. A consciência dessa dependência social não vai necessariamente contra a utopia da liberdade, mas se não tentamos entendê-la dentro dos limites das opções que os diversos sistemas, com variável grau de rigor, deixam em aberto, acabaremos por limitá-la ainda mais, como ocorre.

Se as artes não se explicam totalmente isoladas de seu contexto, englobá-las como área singular, como o fazem as agências de fomento, universidades, conselhos de cultura, desrespeitando-lhes as especificidades, constitui uma atitude simplista de encontro à qual a elaboração mais elementar se transmuta em complexidade. Na idéia de complexidade (verifique-se o *Aurélio*) se insinua a de confusão. Como os critérios de classificação das áreas de conhecimento das agências de fomento são também impróprios, eles mesmos contribuem para a falta de transparência e para limitação da representação da área. O que predomina aqui não é um processo de análise em que se veja a resolução de uma unidade qualquer em seus elementos constitutivos--no eixo aparentemente aberto das unidades, uma vez que são relativas--mas uma preocupação ideológica de fusão das artes para fins de economia e limitação de sua presença. Isso é distinto da situação em que, pela associação de linguagens, se tenta uma arte mais abrangente, até mesmo arte total; uma junção verdadeiramente interdisciplinar de forças, como o fez Wagner, não um caótico amálgama como o que se presencia em inúmeros videocliques na televisão. Irritamo-nos porque a confusão é uma antítese à própria noção de arte, onde até o caos é estruturado, a julgar pelo famoso oratório de Haydn, *A Criação*.

Ritos da ordem e da desordem: usos e funções

Não estamos porém condenados aos ritos da ordem em nossas funções, uma vez que a eficácia específica de acordo com a qual se satisfazem os requisitos de uma situação, ou seja, se responde a uma finalidade objetivamente definida (função como finalidade, de acordo com S. F. Nadel), pode exigir que aquelas funções de representação simbólica dos principais valores, padrões, ou temas de uma cultura, expressos na música e nas artes, se transformem da conformidade a normas, continuidade, estabilidade, integração cultural, em seus reversos, para propiciar a mudança. A propiciação da mudança bem pode ser uma outra das importantes funções sociais das artes.

Retorno aos tipos de conceito de cultura

No plano dos conselhos de cultura e dos próprios instrumentos legais básicos do país e dos estados, repetamos, a selva conceitual em torno do termo cultura permite a oscilação entre os dois tipos básicos e antagônicos de conceitos a que já nos referimos: o

⁷ Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Evanston, Ill.: Northwest University Press, 1962), p. 27. Nossa ênfase.

dos conceitos científicos, antropológicos, em que predomina a idéia de todo complexo e **integrado** que se alimenta na certeza de que **todo mundo é culto**. Pelo contrário, o tipo de concepção coloquial fragmentado e perverso, atrelado à **erudição**, conduz ao conceito de cultura “luxo-lixo”, um fosso em que se jogam as humanidades e também as festas populares: os dominados folcloricamente assistidos pelos dominadores, todos unidos na falta de importância com que são brindados. Erudição – a que não se atenha às áreas relativamente mais privilegiadas da memória, do patrimônio e da literatura, – é não raro o eufemismo empregado para denotar o supostamente inacessível e incompreensível da música (luxo) e logo descartá-la (lixo), banido inteiramente o desafio de Lévi-Strauss ao julgá-la inteligível, embora intraduzível, supremo mistério das ciências do homem, mas que guarda a chave de seu progresso. Lidamos então possivelmente com mistérios e ciências, já tendo insistido na tendência à sacralização em trabalhos anteriores, um deles publicado pelo Conselho Estadual de Cultura em sua *Revista*.⁸

Dicotomias rígidas: ciência/arte, conhecimento/sentimento

Idéias rígidas sobre o que constituem ciências e artes, como gaiolas opostas, contribuem também para distorções consideráveis, como o fazem oposições gratuitas entre conhecimento e sentimento. Às ciências corresponderia a produção de conhecimentos; às artes, a de emoções. Essa tolice é reproduzida por filósofos, mesmo por alguns que julgam as artes muito importantes mas que não as conhecem ou praticam. Sem dúvida, entre uma dúzia de funções distintas e que não se revelam sem uma análise, a de provocar emoções está em maior ou menor grau presente nas culturas musicais, além de centenas de usos facilmente observáveis. Isso não significa que música não produza conhecimento e que não necessite de conhecimento para sua própria existência. Há aspectos dos estudos musicais que são certamente científicos, como há também aspectos artísticos nas tarefas das ciências. Entre as funções, a de provocar resposta física também está presente em grau variável. Não quer isso dizer que a provocação de resposta física seja o mais alto grau de consecução artística, comparável com as funções de comunicação, de estabelecimento de identidades grupais, de confirmação de sistemas, de afirmação ou negação da ordem e de hierarquias, entre outras já citadas. Funções tão diversas devem sim nos manter atentos às coisas do fazer nas artes que não podem ser dispensadas nem separadas da reflexão, seja de que perfil profissional se trate: executante, compositor, musicólogo, teórico de música, educador, observados evidentemente os limites próprios de cada especialização.

Temos também de lembrar a questão dos dois discursos, tema que ainda surpreende muita gente que não reflete sobre as artes. Há o discurso musical, direto, sem mediações, o que Charles Seeger chamou de “music mode,” e o discurso sobre música, isto é, fala ou escrita sobre música, o “speech mode,” que é matéria das musicologias, das ciências sociomusicais e da teoria musical em sentido abrangente. Há sobretudo a considerar o relacionamento entre os dois discursos, na área em que se tangenciam, uma vez que aqui se confrontam o tal supremo mistério de que fala Lévi-Strauss e as ciências contra o qual elas esbarram. Há uma natureza dual nas atividades que praticamos que embora possam ser separadas para maior clareza não significam exclusões. Não pode haver

⁸ Cf. Manuel Veiga, “Música, músicos, musicólogos: justificativa para um doutorado,” *Revista de Cultura da Bahia* 16 (1998): 27-41. Embora resultante de uma inquirição sobre a viabilidade de instituir-se um doutorado universitário em música, na Bahia, trata dos problemas internos e externos da área.

musicologias sem música, como não parece muito promissor um fazer musical sem reflexão

Se nos perguntamos nessa altura de nosso processo de consolidação como área como ainda surgem dúvidas internas sobre o tipo de produção que designamos especificamente como pesquisa, sem adjetivá-la, poderíamos buscar explicações na história da área em seu relacionamento com a universidade brasileira pós 1968. Não entendíamos bem a natureza dual dos estudos musicais e musicológicos, com um pé no social e outro no humanístico, com as brilhantes exceções de sempre (Mário de Andrade já se antecipara) porque o que tinha tido acesso às universidades como departamentos, escolas, institutos, centros eram, com suas virtudes e defeitos, o velho conservatório de modelo italiano ou francês, ou uma versão melhor, de “hochschule” alemã (o caso da Bahia, em 1954).

Merriam (1964: 17-35), em busca de uma teoria para a Etnomusicologia, testemunha o quanto se fez para manter à distância as ciências sociais e as humanidades. Mas não é o caso da Etnomusicologia o que nos interessa aqui. Uma vez que o propósito fundamental desta é a fusão de uma ciência social com uma humanidade, o grau de ênfase em antropologia ou em musicologia (nas duas, deve ser o caso) é de importância menor. Mais significativa parece ser a inquirição de Merriam sobre a viabilidade de se tratar humanisticamente as ciências sociais ou, mais a propósito, de se tratar as humanidades em termos de ciência social. Nisso Merriam parece ter-se antecipado a preocupações ainda muito vivas de Clifford Geertz e de Victor Turner, do lado da antropologia simbólica, e de críticos literários e teóricos da literatura, do outro. Questões de interdisciplinaridade não podem ser tratadas com superficialidade, tanto mais agora em que a convergência de metas entre disciplinas tornou-se tendência até nas agências de fomento à pesquisa.

Como isso é muito amplo, o que verdadeiramente nos interessa aqui é a exploração de Merriam de uma suposta dicotomia artista-cientista social que pode estar na base do desprestígio dos artistas e humanistas na cultura oficial brasileira. Isso poderia também ser inquirido em termos de uma sociologia da ação, em que os atores do drama da cultura teriam de ser investigados. Lá à distância, na raiz de alguns problemas que herdamos, poderíamos encontrar o protótipo de fragmentação em Sylvio Romero, na sua negação da popularização como fenômeno legítimo, criando uma vala intransponível entre o popular e o erudito, assim como no seu desinteresse ou incapacidade de lidar com música em fenômenos integrados como o dos cantos populares brasileiros, reduzindo-os (mais uma vez a fragmentação) a mera literatura popular, tudo isso em nome de uma caprichosa ciência folclórica.

Ciências sociais e humanidades

Conforme se concentre em diferenças de métodos, de resultados, de atividades, de conteúdo, entre os campos das ciências sociais e das humanidades, Merriam chega a conclusões que nos induzem à reflexão:

- Enquanto a comunicação de conhecimento seja a função primária do cientista e concorde com Harold Cassidy que tal não seja a preocupação fundamental das artes não-lingüísticas, não deixa de reconhecer com este último que há conhecimento no sentido restrito a respeito de música, pintura, dança e assim por diante; que artistas e

críticos podem contribuir para esta parte restrita do corpo de conhecimento; e que podem transmitir conhecimentos embora isso venha como um bônus.

- Quanto aos métodos de investigação, Merriam argúi sobre o muito que têm em comum as ciências sociais e as humanidades: a descoberta, a invenção, o experimento, o isolamento de variáveis, entre outras técnicas.
- Quanto aos resultados, cita uma longa série de dicotomias que o próprio Cassidy considera não serem tão marcantes quanto se assume, embora existam, em sentido amplo: objetivo/subjetivo; quantitativo/qualitativo; representativo/discursivo; teórico/estético; racional-analógico/metafórico; geral/particular; concordância/discordância; repetível e geral/único e individual.
- No que diz respeito às atividades, mais uma vez Cassidy, seguido por Merriam, considera que as distinções são mínimas, grupando-as num esquema tripartido de atividades comuns às pessoas sejam que vocação tenham, inclusive no estudo das artes: a analítica (acumulação de dados), a sintética (busca de conexões) e a de redução à prática (remoção do campo teórico para o do uso prático).
- Na questão de conteúdo, Merriam se volta para o tema central da antropologia cultural, a cultura, simplesmente definida como “o comportamento aprendido cumulativo do homem” (1964: 21). Apela para Malinowski pela sua preocupação em explicar as razões pelas quais o homem tem cultura: a sua lista de sete necessidades básicas e as respectivas respostas culturais; as necessidades derivadas das básicas e os resultantes imperativos culturais refletidos nas instituições de toda e qualquer cultura. O funcionalismo de Malinowski levou-o a acreditar que poderia explicar a economia, o controle social, a educação e a organização política, as quais, em última instância seriam derivadas das necessidades básicas do próprio organismo humano (Merriam, 1964: 22). O que Merriam observa é que àquilo que Malinowski conseguiu derivar das necessidades humanas biosociais correspondem precisamente os aspectos estudados pelas chamadas ciências sociais. Pelo contrário, a aparente incapacidade de Malinowski em dar conta dos aspectos especulativos e criativos da cultura, nunca incluindo quer religião ou comportamento artístico em sua teoria, ambos entretanto universais do comportamento humano, deixa sem explicação o homem como animal artístico. Nisso jaz, do ponto de vista de Merriam, uma diferença crucial entre os campos das ciências sociais e das humanidades. Recorre a Ruth Benedict para intimar que **as humanidades podem representar a expressão do homem das finalidades que vê em sua vida** (Merriam, 1964: 23). Isso nos parece claro em relação à música quando em termos de modelos analíticos lhe reservamos uma vertente em que se situam, como pares, sistemas e significados. Nessa vertente a música se relaciona com as demais artes, com a religião, com as ideologias, com os diversos aspectos da ética, inclusive as leis, tradições e costumes. Em adição Merriam cita Melville Herskovits, George Homans (questão de valores) e Carl Friedrich vendo no confronto dos quatro autores (Ruth Benedict incluída) um pensamento comum quanto à diferença entre os dois campos baseada na **preocupação sobre os meios de vida** (nas **ciências sociais**) em oposição aos **meios de enriquecer a vida** (nas **humanidades**). Conclui: o cientista social e o humanista estão **ambos interessados no que o homem faz e por que faz**, ao procurar entendê-lo. Ambos também estão ligados no

sentido de terem de **levar em consideração o comportamento humano, se pretendem compreender o produto artístico.**

Essa longa análise, vista de um ângulo etnomusicológico, não pretende tornar artistas em cientistas sociais, mas enfatizar pontos comuns e diferenças que podem nos ajudar a nos situarmos perante nós mesmos e, diante das discriminações por que passamos, esclarecer equívocos da cultura oficial em seu julgamento do supostamente útil e do inútil. Evidentemente, compositores, executantes, educadores não têm de ser pesquisadores, como é o caso dos musicólogos. Podem ser, se o quiserem e se sentirem dispostos a cumprir com os procedimentos rigorosos da pesquisa em qualquer campo. Um estado de êxtase ou de mera contemplação pode gerar eventualmente música, até música boa. Nos candomblés-de-caboclo da Bahia, por exemplo, atribui-se ao encantado a composição das cantigas, isto é, ao sobrenatural, representado por um indivíduo em estado de transe. Essa composição parece distinta da *Arte da Fuga* ou da *Oferenda Musical* de Bach, que são claramente tratamentos sistemáticos e exaustivos de determinados problemas. Para terem sido consideradas pesquisas, de acordo com algum CNPq da época, só lhes faltariam os projetos em que os problemas abordados tivessem sido claramente definidos, assim como os objetivos gerais e específicos a serem alcançados, a revisão de literatura que justificasse uma retomada do problema, os fundamentos teóricos para o estudo, as hipóteses a serem testadas, a metodologia a ser seguida, o cronograma, os recursos necessários, a bibliografia de apoio, em suma, toda uma parafernália formal que permitisse a verificação daquilo que seria desenvolvido e que necessitaria da aprovação prévia dos patrocinadores.

Ao executante, por sua vez, não há por que excluí-lo da pesquisa desde quando há inúmeros problemas que necessitam de uma abordagem sistemática. Se é a execução de um programa o que vai associar-se a um projeto de pesquisa, é provável que esse não possa ser um programa eclético qualquer, mas um programa-problema em que um ou mais aspectos do repertório, dos processos, das formas, das técnicas sejam explorados em profundidade. Os memoriais paralelamente requeridos pelos cursos de pós-graduação brasileiros, que não raro são acompanhados de resmungos, nos obrigam ao manejo dos dois discursos e da autocrítica; certamente não necessariamente letais.

Uma história da área em sua inserção na universidade brasileira

Voltando abreviadamente à história de nossa área e à implícita questão da avaliação, até aquele ano de 1976 em que nos colocavam goela abaixo um plano nacional de cultura, havíamos sido excluídos das bolsas de governo no exterior. Trouxe-as de volta a CAPES permitindo a saída de alguns que, já tendo mestrado sob patrocínio de agências estrangeiras, voltariam eventualmente com doutorados em música, provavelmente os primeiros da área, no Brasil.

Em torno de 1981, a mesma agência inicia uma série de consultas prévias sobre a avaliação das artes, em Brasília, anteriores ao encontro que seria realizado em Ouro Preto pela sua Universidade Federal, prestes a iniciar cursos na área das artes. Estiveram representadas fundamentalmente a música e as artes plásticas. A Comissão Fulbright contribuiu com a presença de uma especialista em extensão da UCLA, e do pintor Adam Finkelstein⁹. Já existia um único mestrado em música da UFRJ, de cunho

⁹ Não se oferecia doutorado nas artes plásticas nos Estados Unidos, sendo o MFA (Master of Fine Artes), um super mestrado, o grau terminal para elas. Em música, os DMA (Doctor of Musical Arts) já existiam e

predominantemente prático, e o doutorado em artes da USP; de tendência talvez excessivamente teórica. Recebíamos encorajamento valioso de Cláudio Moura Castro, como Presidente da CAPES, embora de cunho paternalístico que a maioria rejeitava: éramos diferentes; quebrássemos as regras dessa pós-graduação que nos excluía por quase três lustros; nossas reações eram “cartoriais.”

Individualmente, as universidades com seus estatutos e regimentos gerais, pós-reforma universitária do governo militar, atravessavam 1968 em verdadeiro tumulto. Tal pelo menos era o que acontecia na Bahia que deve ser a nossa referência. As quatro escolas que mantinha na área das artes não chegaram a ser fundidas num instituto único, tais eram as diferenças históricas e estruturais que apresentavam. Não obstante, os Seminários de Música, a Escola de Dança e a Escola de Teatro foram fundidas numa única Escola de Música e Artes Ciências, tendo a centenária Escola de Belas Artes permanecido fora. Enquanto, como tipicamente ocorre, as artes eram fundidas, a poderosa área das ciências da saúde se multiplicava em oito unidades, fora os hospitais, isso como um dos exemplos da multiplicação dos pães. Não apenas tal ocorria, como também éramos excluídos do Regime de Tempo Integral (RETIDE) que havia sido característico das escolas em fusão e o que restava dos anos 50 em que foram fundadas (os Seminários em 1954, a primeira), quando tínhamos uma universidade rica. É bem verdade que o nosso regime de tempo integral não se destinava particularmente à pesquisa, mas a uma substancial extensão, além do ensino propriamente superior; pesquisa sistemática só viria em torno de 1990.

Na questão da avaliação da produção, não apenas os títulos do Regimento Geral referentes à pesquisa e à extensão têm definições importantes, mas a regulamentação dos concursos de docentes passaram a ter definições bastante unilaterais. A primeira definição dada aos títulos científicos era taxativa (Artigo 168, nossa ênfase):

Considerar-se-ão atividades científicas as **publicações em livros ou periódicos idôneos** que apresentem um mínimo de valor científico e revelem alguma originalidade do candidato.

Mais liberal, o Artigo 156 do atual Regimento Geral diz:

São considerados títulos científicos, artísticos ou literários aqueles relativos a publicação em livros ou periódicos especializados, trabalhos escritos apresentados em reuniões científicas e realização de obras de arte de reconhecido valor e originalidade.

Uma análise que não faremos aqui, em relação aos títulos didáticos, revelará também uma expansão, pela adição de autoria de textos didáticos e de divulgação científica, artística e literária aos demais itens relativos a ensino e administração acadêmica; um outro esforço da área em busca de reconhecimento.

Finalmente, a questão da produção profissional ainda nos deixa sem critérios quanto ao que legitimamente incluir. Durante os anos de luta para ajustamento desses critérios, representantes de comissões avaliadoras da produção docente achavam, com alguma razão, que a inclusão das diversas audições de um mesmo recital ou das repetidas execuções de uma composição já estreada, no item de produção artística, tinha tanto cabimento quanto a

ofereciam uma alternativa à sisudez dos PhD, interessando mais a executantes e compositores.

relação de operações de apendicite executadas por um cirurgião, no da produção científica. Seriam, nos dois casos, itens para a produção profissional, se ligados à área de atuação do docente. Um raciocínio semelhante poderia renovar a repetição infinda dos velhos cavalos-de-batalha que povoam nossos concertos e recitais, ainda que sob patrocínio oficial.

O EXECAPES, relatório que a pós-graduação tem de preencher anualmente sempre nos deixa com algumas dificuldades de inserção. A CAPES que é a agência responsável pela avaliação da pós-graduação segue indiretamente um critério da sociologia da ciência que vê na contagem de citações de um determinado pesquisador a indicação mais segura de seu impacto, isso necessariamente por via de publicações. Ocorre porém que o próprio conceito de publicação é muito menos preciso do que se pretende e algum progresso poderia se fazer conceituando-o de modo mais adequado às artes. Vale a pena traduzir um trecho pertinente do livro amplamente adotado de Kate L. Turabian:¹⁰

A questão do que constitui publicação é freqüentemente problemática. Para fins de estilo de documentação, contudo, podemos dizer que publicação envolve a *intenção de distribuição geral*. Um trabalho levado a cabo para preencher algum objetivo pessoal – por exemplo, uma tese, dissertação, discurso, conferência, carta, ou anúncio interno de uma corporação – mesmo com a idéia de *disponibilidade geral* mas sem a intenção de distribuição geral pode ser considerado não publicado. Embora alguma ambigüidade surja com a recente disponibilidade de dissertações “on-line” através da University Microfilms, uma interpretação liberal da definição ainda permite inclusão de tais obras na categoria não publicada.

O ponto de vista de Turabian é conservador. No caso da música, parece-nos, pelo contrário, que o conceito de publicação deva ser estendido. Não há melhor publicação para música que o recital, concerto ou evento ao vivo. Se a idéia de preservação e documentação predominar, os diversos tipos de gravação de som ou de som e imagem vêm em seguida, com o som manipulado pela masterização, mas de maior alcance. Com a carência que temos de periódicos na área (poucos periódicos latino-americanos e ibéricos ultrapassam a marca fatídica do décimo número), temos ainda dificuldades de publicação nos meios tradicionais e isso nos prejudica por se tratar de um indicador vinculado à avaliação de cursos e, como conseqüência, aos recursos que receberá. Por fim, no caso dos compositores, a viabilidade da publicação de partituras tem sido mínima, pela reduzida clientela de potenciais leitores; ou isso é feito pelo Governo, a fundo perdido, ou é improvável que se faça por editoras comerciais. Seria recomendável que se considerasse como publicação o depósito da partitura num centro de documentação onde estivesse disponível para quem solicitasse cópia (paga naturalmente pelo interessado). Com a lastimável ausência de uma Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, e com o infeliz entendimento de que as artes e humanidades não necessitam de pesquisas, tudo isso reduz drasticamente as possibilidades de crescimento da área, tanto do ponto de vista quantitativo quanto qualitativo, limitada que fica à competição ferrenha com os

¹⁰ Kate L. Turabian foi secretária de dissertações da Universidade de Chicago por mais de trinta anos. Já falecida desde 1987, seu manual continua sendo publicado, *A Manual for Writers of Term Papers, Theses and Dissertations*, 6ª ed. revista por John Grossman e Alice Bennett (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), p. 153.

compatriotas sulistas que dominam os conselhos das agências nacionais de fomento. Vão-se, pelo descaso, a criatividade e a memória musical baianas

O problema da conceituação da pesquisa na área de música, pesquisa como em qualquer outra área, não deve sofrer de um desentendimento que poria em risco todo o processo de consolidação já realizado, mas ainda frágil. Em nosso esforço de adequação de pontos de vistas unilaterais e inadequadamente generalizados, nós próprios criamos há quase trinta anos os conceitos desnecessariamente qualificados de pesquisa musical, pesquisa artística, pesquisa literária, que nunca conseguiríamos tirar da nebulosidade. Tratava-se de abrir caminhos que a estreiteza de alguns nos tinha fechado. Ao contrário, temos um campo aberto para discussão de critérios de avaliação da produção musical, não necessariamente pesquisa que é apenas um dos seus aspectos. A produção musical, esta sim qualificável, até hoje ainda não foi suficientemente debatida entre nós.

IV. DE VOLTA À PARÁBOLA

Problemas de telemetria

O país de nossa parábola é um país que quer dar certo: todos queremos isto. Queremos que os desníveis sociais sejam reduzidos, que a riqueza seja melhor distribuída; que um número maior de brasileiros tenham acesso aos benefícios da educação, da saúde e da cultura, em todos os sentidos. Até mesmo a cultura “luxo-lixo” pode contribuir para a elevação de padrões técnicos e artísticos, e tem seu lugar na educação que a considere com os olhos abertos. Vivemos, entretanto, em tempo de globalização da economia, de privatizações de empresas públicas produtivas, sem sentirmos garantias de reciprocidade de tratamento. Enfim, já são décadas em que os progressos sociais observáveis são mínimos. Pelo contrário, verificamos a destruição da massa crítica que se tentou construir nas universidades. Disciplinas que levaram décadas a serem implantadas têm sido em alguns lugares erradicadas pela cegueira das decisões de economistas (mais para autoglorificados guarda-livros do que humanistas) e de políticos cultores da cegueira e da surdez.

Ideólogos da cultura nos anos 40

Na década dos quarenta, importante para nós pela figura de Mário de Andrade (1893-1945), intelectuais e ideólogos da cultura brasileira, ativos desde os anos vinte, reservaram tempo para uma revisão de suas posturas, em 1944¹¹. Aqueles eram tempos instáveis, ruins: Segunda Guerra Mundial, a ditadura do Estado Novo bloqueando renovações no processo cultural, no plano nacional. Intelectuais sentiram-se chamados à ordem: não ciência pura, mas compromisso, se não diretamente ação. Entre os que prestaram depoimentos, Ferreira Gullar precisa ser lembrado por uma de suas afirmações citada na obra de Carlos Guilherme Mota. Disse o exilado autor de *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (in Mota, 1985: ilustração 36): “Clamar em países subdesenvolvidos

¹¹ Carlos Guilherme Mota, *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*, 5ª ed. (São Paulo: Ática, 1985), p. 84.

pelo estudo e conhecimento de sua própria realidade, eis a verdadeira atitude internacionalista.” Isto é, precisamos ser nacionais para sermos internacionais.

Aparentemente muito distinta da anterior, uma segunda citação vem de Antônio Vieira (1608-1697), cujo tricentenário de morte acabamos de celebrar, no Sermão da Terceira Domingo do Advento, sobre o tema da profecia (citado por Alfredo Bosi, in Mota, 1985: xvii):

Os discursos de quem não viu são discursos; os discursos de quem viu, são profecias.

Os antigos, quando queriam prognosticar o futuro, sacrificavam os animais, consultavam-lhes as entranhas, e conforme o que viam nelas, assim prognosticavam. Não consultavam a cabeça, que é o assento do entendimento, se não as entranhas, que é o lugar do amor; porque não prognostica melhor quem melhor entende, senão quem mais ama. E este costume era geral em toda a Europa antes da vinda de Cristo, e os Portugueses tinham uma grande singularidade nele entre os outros gentios. Os outros consultavam as entranhas dos animais, os Portugueses consultavam as entranhas dos homens. A superstição era falsa, mas a alegoria era muito verdadeira. Não há lume de profecia mais certo no mundo que consultar as entranhas dos homens. E de que homens? De todos? Não. Dos sacrificados. (...) Se quereis profetizar os futuros, consultai as entranhas dos homens sacrificados: consultem-se as entranhas dos que se sacrificaram e dos que se sacrificam; e o que elas disserem, isso se tenha por profecia. Porém consultar de quem não se sacrificou, nem se sacrifica, nem se há-de sacrificar, é não querer profecias verdadeiras; é querer cegar o presente, e não acertar o futuro.

Hoje?

Não se deve pretender encarar os desafios do século vindouro com o pensamento da metade deste século que se apaga. Há, portanto, de se questionar se esses problemas estão superados ou não, ou caso não estejam, que estratégias adotar para eliminá-los. Em relação ao dilema nacionalismo-internacionalismo, já apontamos que temos de praticar a proeza de sermos ao mesmo tempo provincianos, e cosmopolitas. Tomando de empréstimo um termo de Manuel Carlos de Brito, referente à musicologia portuguesa, a nossa também ainda está em fase “filológica,” que parece referir-se a apurar o que temos e, se possível, estancarmos a perda de nossos acervos, sejam eles de tradição escrita ou oral. Isso deve concentrar nossos esforços no presente estágio. Mas no domínio das idéias, temos de acompanhar os consensos disciplinares que regem o progresso da ciência musical. Para isso precisamos estar abertos, pois a tendência atual, pelo que se tem publicado¹² e pelo que transpirou do recente XVI Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia, com seu tema “Musicologia e Disciplinas Irmãs: Passado, Presente e Futuro,” a palavra de ordem é interdisciplinaridade, a conjugação de esforços.

¹² Cf. James Porter, “New Perspectives in Ethnomusicology: A Critical Survey,” *Transcultural Music Review* 1 (junho, 1995): acesso pelo <http://www2.uji.es/trans/trans1>.

Há portanto tarefas para cientistas sociais, humanistas, musicólogos, músicos e educadores musicais. As tarefas destes últimos não se pode limitar às escolas. Há perguntas a serem feitas aos órgãos oficiais patrocinadores de séries especiais de artistas internacionais, não tanto os verdadeiramente merecedores de uma consagração mundial. Muitas vezes, são produtos do marketing da indústria cultural. Servem a uma divisão de classes onde os favorecidos são aqueles que têm poder financeiro para custear espetáculos onde vão para serem vistos. Esses, para os nossos planejadores culturais, são os que devem servir de exemplo, em detrimento dos locais que labutam pela vida musical dos centros onde vivem. Dor de cotovelo? Não. As virtudes do intercâmbio são inegáveis, mas tudo deve ser feito para garantia de uma reciprocidade, e há margem para isso.

Chefias de jornais e de meios de divulgação de massa também colaboram para deseducar a população. Pecam pela omissão e pelo abuso – notícia demais ou de menos – porque não se dispõem a encarar música com a seriedade que ela merece e porque não dispõem de críticos com a necessária formação e espírito aberto.

Quanto ao ensino propriamente dito, é necessário que se questione seriamente o que se ensina, por que se ensina, como se ensina, não esquecendo de olhar nas entranhas dos homens que sofrem, se queremos profecias verdadeiras. Quem sabe estejamos ainda em tempo de forjar uma música nesse país dos paradoxos que acabe com a perversa dicotomia entre o erudito e o popular, uma música que seja ao mesmo tempo os dois, ou nenhum dos dois. Claro, isso é ideologia e utopia, mas pode ajudar na mudança de mentalidades. Que os músicos e educadores dêem o exemplo, e com ousadia.

Enquanto isso, compartilhemos com o astrônomo canadense Roger Coziol de seu sentimento:

Por que fazer astronomia? Provavelmente pela mesma razão de quem pinta, dança ou faz música: por amor. Conheço só uma maneira de amar; portanto, só tenho uma maneira de viver.¹³

As palavras de ordem talvez sejam lucidez e compromisso.

(Revisão de 25.04.98)
Manuel Veiga

¹³ “A paixão pela ciência,” *Folha de S. Paulo*, 25.082 (4 dez. 97): “Opinião”, 3.