# PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL

métodos, domínios, perspectivas

**VOLUME 1** 



#### **ANPPOM**

ana cláudia de assis beatriz ilari cristina capparelli gerling flávio barbeitas guilherme sauerbronn de barros jonas lana marcos edson cardoso filho rodolfo coelho de souza rogério budasz (org.) rosane cardoso de araújo









# PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL

## métodos, domínios, perspectivas

#### VOLUME 1



#### **ANPPOM**

ana cláudia de assis beatriz ilari cristina capparelli gerling flávio barbeitas guilherme sauerbronn de barros jonas lana marcos edson cardoso filho rodolfo coelho de souza rogério budasz (org.) rosane cardoso de araújo



### ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

#### Diretoria 2009-2011

Presidente: Sonia Ray (UFG) Ia Secretária: Lia Tomás (UNESP) 2a Secretária: Cláudia Zanini (UFPR) Tesoureira: Sonia Albano de Lima (FCG)

#### **Conselho Fiscal**

Denise Garcia (UNICAMP)
Martha Ulhôa (UNIRIO)
Ricardo Freire (UnB)
Acácio Piedade (UDESC)
Jonatas Manzolli (UNICAMP)
Fausto Borém (UFMG)

#### **Conselho Editorial**

Rogério Budasz (UCR) Paulo Castagna (UNESP) Norton Dudeque (UFPR) Acácio Piedade (UDESC)

# PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL métodos, domínios, perspectivas

**VOLUME 1** 

**ANPPOM** 

#### © 2009 os autores

#### PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL

# métodos, domínios, perspectivas VOLUME 1

Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas / Rogério Budasz (organizador) – Goiânia : ANPPOM, 2009.

188 p.: il.: 21 cm. ISBN 978-85-63046-00-0

I. Música. 2. Musicologia. 3. Composição (Música). 4. Música – Instrução e Ensino. 5. Música – Interpretação. I. Budasz, Rogério. II. Araújo, Rosane Cardoso de. III. Assis, Ana Cláudia de. IV. Barbeitas, Flávio. V. Barros, Guilherme Sauerbronn de. VI. Cardoso Filho, Marcos Edson. VII. Gerling, Cristina Capparelli. VIII. Ilari, Beatriz. IX. Lana, Jonas. X. Souza, Rodolfo Coelho de. XI. Título.

CDD 781

ANPPOM Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música www.anppom.com

> Printed in Brazil 2009

Apresentação	3
	Rogério Budasz
	5 nar láudia de Assis, Flávio Barbeitas nna, Marcos Edson Cardoso Filho
Música e cultura	40
	Rogério Budasz
Análise schenkeriana: interpreta	nção e crítica 87
	Guilherme Sauerbronn de Barros Cristina Capparelli Gerling
Uma introdução às teorias analíticas da música aton	122 a <b>al</b>
	Rodolfo Coelho de Souza
Algumas considerações sobre o processo de publicação de textos	154 s científicos
	Rosane Cardoso de Araújo
Por uma conduta ética na pesquisa musical envolvendo ser	167 res humanos
	Beatriz Ilari



#### Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas

Sim, é um título pretensioso...

Mas trata-se de um projeto aberto.

Com esse primeiro volume, iniciamos um mapeamento dos domínios, metodologias e tendências da pesquisa em música no Brasil, oferecendo perspectivas para o desenvolvimento de novas áreas, examinando a aplicabilidade de novas teorias e lançando novos olhares sobre teorias e objetos de pesquisa já não tão novos.

Pesquisadores de diversas especialidades e atuantes em programas de pós-graduação em música de vários pontos do país foram convidados a escrever sobre o estado da arte da pesquisa em música em seus respectivos campos. Para o presente volume, cada autor fez isso de maneira diferente. Se um capítulo apresenta uma detalhada revisão teórica e bibliográfica, outro indica alguns marcos notáveis, sugerindo caminhos para possíveis desenvolvimentos. Alguns autores colocam a ênfase no *como* fazer, outros aprofundamse nas questões filosóficas do *por que* fazer. Sendo esse um projeto aberto, que envolverá a organização de volumes adicionais, a variedade dos enfoques será compensada pela possibilidade de publicação de olhares diferentes – complementares ou antagônicos – sobre o mesmo assunto. E se esse primeiro volume assume o caráter de miscelânea, cada um dos próximos volumes enfocará apenas uma ou duas áreas de interesse.

Não se trata, portanto, de um dicionário de teorias ou de um manual de receitas metodológicas. Mas esperamos que as análises críticas apresentadas aqui e nos próximos volumes ajudem o pósgraduando em música a explorar a sua curiosidade com a segurança de quem dispõe de um mapa do terreno.



#### Música e História: desafios da prática interdisciplinar

## ANA CLÁUDIA DE ASSIS, FLÁVIO BARBEITAS IONAS LANA, MARCOS EDSON CARDOSO FILHO

m linhas gerais, este capítulo visa abordar a relação entre Música e História no contexto contemporâneo em que as práticas interdisciplinares, se ainda não constituem uma espécie de padrão epistemológico. representam um legítimo anseio das diversas ciências. No cenário determinado pela interação disciplinar, não há mais lugar, a despeito do lamento de alguns nostálgicos, para a vigência do antigo acordo entre Música e História que, firmado principalmente sob a égide dos ideais dos séculos XVIII e XIX, constituiu a disciplina *História da Música*. Afinal, o que ali se apresentava nada mais era que o relato - totalmente interno ao próprio campo musical e alheio, portanto, ao desenvolvimento metodológico da História - destinado a afirmar e justificar a autonomia social e estética da Música. Ora, como irá se examinar ao longo do texto, exatamente o pressuposto de uma autonomia fundada na clara distinção do "musical" e do "extra musical" vem sendo questionado já há alguns bons anos, sob o influxo de pesquisas musicológicas e etnomusicológicas. Acompanhando a revisão geral e o deslocamento que a Pósmodernidade impôs às ciências, esses estudos acabaram por colocar sob suspeita até mesmo o outrora "neutro" significante inviabilizando definitivamente as pretensões universalizantes de uma disciplina não por acaso intitulada História **da** Música.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> A bem da precisão, reforçamos que se fala aqui de *disciplina*, isto é, de uma prática que implica em procedimentos e finalidades racionais para o estudo de um determinado setor do real. Livros com o título *História da Música* ou que tratassem desse assunto remontam pelo menos ao século XVII. Cf. Warren Dwight ALLEN, *Philosophies os Music History*.

Se, de um lado, a interdisciplinaridade trouxe a promessa de renovação e arejamento tanto nos domínios da História quanto da Música, de outro, fez surgir uma série de desafios aos pesquisadores de ambas as áreas, advindos da exploração de inusitados pontos de vista e de escuta. No entanto, é preciso dizer que o primeiro e maior desafio não se manifesta diretamente na prática de pesquisa; é antes um problema de natureza ontológica, subjacente à atividade científica, ao mesmo tempo em que é continuamente renovado por suas descobertas. Trata-se da questão que indaga pela essência da Música, da História e da relação entre ambas. Longe de se querer reapresentar aqui um desgastado dilema metafísico, o objetivo é justamente examinar o ponto de partida, por assim dizer, da interação entre esses dois "campos". Qual o estatuto de ambos? São eles considerados simples "áreas acadêmicas"? Ora, isso parece um tanto problemático para a Música, sabidamente um trajeto anômalo em relação aos demais cursos universitários. Quanto à História, parece haver sentido, ainda que com ressalvas, em tratá-la como ciência<sup>2</sup>; mas pode-se dizer o mesmo da Música? Caso não seja a Música uma ciência (portanto, uma disciplina) como poderíamos falar em trocas interdisciplinares com a História? Tomada por esse ângulo, a relação parece indicar a Música muito mais como um objeto de estudo possível para a História do que, propriamente, como parceira na aventura do conhecimento, situação sugerida pelo ideal interdisciplinar.

É verdade que podemos visualizar História e Música num mesmo patamar, caso concebamos a primeira como uma dinâmica temporal que submete irremediavelmente o homem ao mesmo tempo em que apenas por ele é desvelada; e a segunda como uma espécie de fenômeno humano universal, a exemplo da linguagem, presente em todas as culturas e em todas as épocas. Nesses termos sem dúvida bastante amplos, mas nem por isso "abstratos", História e Música partilham

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> É importante ressaltar que a lógica positivista que inaugurou o estatuto científico da História foi desmontada ao longo do século XX. Além disso, no bojo do questionamento da noção "dura" de ciência herdada dos inícios da Modernidade, a própria situação epistemológica da História tem sido objeto de muita discussão nos dias atuais.

afinidades, sendo a principal delas uma relação essencial com o tempo. De fato, o fenômeno musical institui uma temporalidade própria, praticamente destacando-se do tempo histórico maior que o envolve. No limite, poderíamos mesmo dizer que Música é História, inclusive na reprodução da relação circular com o homem: também a Música o submete em sua trama temporal ao mesmo tempo em que pelo homem é criada. De resto, para verificar toda a complexidade da relação entre Música e História, aqui consideradas nesses termos essenciais e originários, basta pensar no mito das Musas e sua imbricação com a Memória e a Poesia (então cantada, portanto musical) na civilização homérica, por exemplo, cuja construção de um saber essencialmente mito-poético encontra analogias possíveis em várias culturas de tradição oral.

Tudo isso muda radicalmente de figura quando o termo História passa a designar, também, a ciência histórica - em particular, a ciência histórica moderna. O mesmo destino não se verificou, todavia, com o termo Música, sendo claro que o estatuto científico moderno em campo musical coube à musicologia, disciplina acadêmica instituída no século XIX. Bem mais do que designar apenas uma disciplina ou área acadêmica, Música é, hoje, um campo literalmente esquadrinhado por diversas ciências - algumas originariamente ligadas ao fazer artístico-musical, outras que encontraram um modo específico de se relacionar com o objeto musical, outras ainda, recentíssimas, que já nasceram como resultado de uma prática interdisciplinar anterior. Nesse campo complexo, verdadeira interseção de métodos e saberes, a relação Música e História é uma das articulações possíveis, cujos desafios maiores podem ser resumidos em duas direções: 1) levar em conta e absorver os avanços das demais práticas investigativas existentes no campo musical; 2) evitar simplesmente amoldar o fenômeno procedimentos costumeiros а da historiográfica, como se a música não tivesse suas relevantes especificidades.

Basicamente é dessa segunda observação que este capítulo irá tratar, ou seja, das novidades, dos desafios, dos impasses que tanto constrangem quanto estimulam o historiador no relacionamento com a música. As dificuldades dos estudos historiográficos existentes demonstram que

música não é matéria dócil, isto é, não se deixa manejar facilmente para se encaixar em objetivos e intenções prédeterminadas. Linguagem não-referencial, não amarrada à lógica da representação e da significação unívoca, o sentido da música não se deduz com um simples processo de decodificação; pelo contrário, ele se constrói numa trama de múltiplos agentes e *nunca* é totalmente transparente. Justamente aqui se espera que músicos e musicólogos tenham algo a dizer, ou seja, que mostrem que o campo complexo em que a Música se transformou não é exatamente um deserto à espera de conquistadores que já trazem consigo suas próprias verdades; pelo contrário, é o terreno onde vicejam certos mistérios da condição humana, exigindo daquele que chega o cuidado e a gravidade de quem deve colocar a si mesmo em questão.

#### Ouvindo músicas

8

Percorrendo a bibliografia sobre música brasileira (erudita e popular) produzida ao longo do século XX, encontramos pelo menos dois tipos de abordagem musicológica. O primeiro, ainda influenciado pela tradição iluminista e positivista, apresenta uma narrativa histórica linear, grandiosa, tencionada a cobrir um longo arco temporal. Em contraste, o segundo se caracteriza pela aproximação direta da pesquisa em música com outros campos do saber (Ciências Sociais, História, Estudos Literários, Filosofia) e é formado por leituras mais focadas, decorrentes de variados recortes temáticos: nacionalismo musical, dicotomia erudito/popular, diversidade de gêneros e estilos, atuação de movimentos sócioculturais específicos, presença da indústria fonográfica etc.

Os estudos musicológicos do primeiro tipo começam nos anos 1920 e alguns de seus traços principais são verificáveis até em trabalhos da década 80. Em linhas gerais, são norteados pela idéia de progresso e centrados na afirmação de um sujeito racional que domina a natureza a fim de realizar a pura criação artística. O objeto musical tende a ser tratado como um dado em si, analisado de forma dissociada de um contexto mais amplo; a ênfase narrativa recai em gêneros, estilos e compositores principais. Sob a influência da noção de

autonomia da arte e concebendo a música como elevada construção do espírito, esses trabalhos miram exclusivamente a chamada música erudita e sua constituição em solo brasileiro, num cenário em que as manifestações de tradição oral ou da cultura popular são abordadas funcionalmente e apenas na medida em que se revelam matéria-prima e subsídio para a construção de uma autêntica música erudita brasileira.

Identificamos cerca de dezesseis publicações com esse perfil, a maioria delas escritas na primeira metade do século XX, algumas revisadas e atualizadas posteriormente. Desse total. cinco se tornaram obras canônicas, de leitura praticamente obrigatória nos cursos universitários. Seus autores são: Renato Almeida (1926), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1956), Vasco Mariz (1983 e 2000), Bruno Kiefer (1982) e José Maria Neves (1981). É importante, contudo, evitar o excesso de generalização: se uma escrita romanceada e pouco analítica caracteriza principalmente as primeiras obras – que por isso se elas mesmas primordialmente tornaram testemunhas de uma época – as de Kiefer e Neves, por outro lado, incorporaram importantes ferramentas de teoria e de musical aue. aliadas a uma tentativa contextualização cultural, fizeram surgir interpretações que ainda hoje são válidas. Permanece em comum a todas, no entanto, a crença em um projeto musical referenciado - seja para a continuidade, seja para a ruptura – na cultura européia. Exemplo disso é o pressuposto inabalável de necessariamente compassar a classificação temporal da produção brasileira à periodização estilística européia (barroco, clássico, romântico, moderno e contemporâneo).

Comparando a pesquisa histórica com a musicologia na primeira metade do século XX, percebemos que, enquanto a ciência historiográfica vinha se transformando radicalmente a partir do movimento dos *Annales*,<sup>3</sup> a musicologia brasileira

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Surgido em 1929 a partir da publicação da revista *Annales d'histoire économique et sociale*, o movimento dos *Annales* propôs uma ruptura com a tradicional história política e ampliou o campo de ação do historiador através do diálogo entre a história e outras ciências humanas, a busca por uma história total ou global, a expansão no conceito de fonte e a pluralidade dos níveis de temporalidade. Sobre Escola dos *Annales* vide: BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: UNESP, 1990.

permanecia conectada a uma tradição historiográfica herdada do século XIX que, em linhas gerais, tendia a se orientar por uma escrita livre e sem referências à documentação escrita, oral ou sonora. Segundo Santos (2004), a produção musicológica brasileira sequer "pode ser comparada a uma tradição historiográfica literária que traz os nomes de Sílvio Romero, José Veríssimo, Antônio Cândido, Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, entre outros" (p. 23). Entretanto, assim como na literatura, a historiografia musical começou a ser produzida por pesquisadores das Ciências Sociais, uma vez que no Brasil dos anos 1930 e 1940, a diferença entre as áreas não eram muito claras, não havendo instituições específicas para a formação de profissionais no domínio da Musicologia ou mesmo da História da Arte. Como apontou Gomes (1996) a respeito do ofício de historiador, o trabalho de musicólogo também era executado por uma categoria mais ampla de intelectuais chamada "homens de letras" ou mesmo, jornalistas e diletantes. O próprio Mário de Andrade, considerado um dos primeiros musicólogos brasileiros, trouxe sua contribuição ao estudo da música por meio de seu trabalho literário:

dizer que Mário de Andrade foi a maior figura da música brasileira como seu mais lúcido pensador é pouco em relação à contribuição que daria em outras áreas, sem deixar de servir à música. Os aspectos literários da obra de Mário de Andrade, ou antes, sua literatura, constituem, por certo, seu maior tributo à reflexão musical. (WISNIK, 2001, p. 144)

Além dos trabalhos de cunho geral, no panorama da produção musicológica brasileira até os anos 1980 há forte presença também dos estudos dedicados ao período colonial, agrupados sob o rótulo de Musicologia Histórica,<sup>4</sup> e de trabalhos com análises musicais dirigidas ao repertório de concerto. Esses últimos, tributários da difusão no Brasil de métodos criados por teóricos ingleses e norte-americanos,

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Devido ao número ainda incontável de acervos musicais que vêm sendo descobertos desde a década de 1940 em várias regiões do país, bem como às políticas de conservação e restauração do patrimônio nacional, a musicologia brasileira tem priorizado o trabalho de conservação e divulgação destes documentos históricos.

pecam, muitas vezes, por operar uma redução da estrutura musical a tabelas, quadros, dados quantitativos e estatísticos, deixando a cargo do leitor interpretar ou mesmo descobrir as motivações históricas e estéticas que condicionaram o autor e sua obra. Apesar de destoarem das tendências mais contemporâneas da musicologia, trabalhos desse tipo ainda são muito presentes nos cursos de pós-graduação brasileiros.

Outra vertente significativa da produção musicológica brasileira da fase que estamos examinando é constituída pelas biografias, aqui entendidas em seu sentido mais tradicional, ou seja, como relatos guiados pela busca de um nexo causal entre vida e obra de um compositor. O predomínio nesses trabalhos é de uma narrativa que privilegia os grandes feitos dos protagonistas e que, portanto, tende a não considerar o diálogo entre as práticas musicais, seu meio e seu tempo, deixando em segundo plano as questões sociais, políticas e culturais. Esse posicionamento é particularmente evidente nessas narrativas em prosa cujo objetivo é louvar as virtudes pessoais do biografado, ressuscitando "artisticamente uma vida" através do bom uso das palavras.

A partir da década de 1980, nota-se uma mudança substancial na forma de tratar o assunto "música brasileira", com reflexos na escolha dos temas, na abordagem e na estratégia geral de análise. Inicia-se o que chamamos anteriormente de uma segunda fase na produção musicológica brasileira, marcada pelo abandono da grande narrativa temporal e consequente fragmentação das temáticas, pela ênfase nas rupturas e pelos objetos aparentemente restritos que justamente operam uma desaceleração panorâmica e unilateral dos trabalhos anteriores. Elementos até então excluídos ou vistos de forma *en passant* nas grandes narrativas da primeira metade do século XX, ganham estatuto de objetos significantes e estruturantes de movimentos Também culturais mais amplos. biografias as problematizadas em novas abordagens críticas que, de certa forma, buscam uma ruptura com os antigos estudos valorativos. Em suma, no segundo momento dos estudos sobre música aqui genericamente chamados de estudos musicológicos prioriza-se a densidade das reflexões a partir de uma redução no âmbito espacial e temporal dos objetos que passam a

dialogar com tendências teórico-metodológicas próprias das ciências humanas a partir dos anos 1980.

Assim, vemos que, no que tange às práticas historiográficas, ocorre um primeiro sincronismo nas tendências entre as pesquisas tanto em história como em música. Guardadas as devidas proporções quanto aos procedimentos metodológicos e à tradição acadêmica de cada área, a História passa a subsidiar mais facilmente os estudos musicais, da mesma forma que a música se torna um objeto de pesquisa histórica. Segundo José Carlos Reis,

A história tende a abandonar as suas pretensões científicas e a tornar-se um ramo da estética. Ela se aproxima da arte: da literatura, da poesia, do cinema, da fotografia, da escultura, da música... Isso quer dizer que a forma da história não é exterior ao seu conteúdo e indiferente à sua época. O discurso histórico não é só uma exposição analítica, conceitual e quantificada de uma documentação objetivamente elaborada. A história se apropria e ressignifica diversas linguagens. A sua forma, a sua linguagem, é a sua mensagem. (REIS, 2003, p. 60)

#### E acrescenta:

A pós-modernidade desconstrói, deslegitima, deslembra, desmemoriza o discurso da "Razão que governa o mundo". O conhecimento histórico pós-estruturalista aborda um mundo humano, parcial, limitado, descentrado, em migalhas. Aparece um olhar em migalhas, assistemático, antiestrutural, antiglobal, curioso de fatos e indivíduos. A biografia volta com força total, mas diferente da tradicional. A análise pessoal substitui a busca da tomada de consciência da verdade estrutural. Não se busca mais o absoluto e não se quer mais produzir uma obra de valor universal. O conhecimento histórico é múltiplo e não definitivo: são interpretações de interpretações. (2003, p. 73)

A história cultural propõe uma reviravolta na abordagem histórica: expansão de temas e de objetos da história; novos tipos de fontes (partitura, fonograma, documentários, programas de TV, filmes, fontes orais; ver PINSKY, 2005) e mudança na leitura do documento (LE GOFF,

2003); retorno da narrativa; interesse por temas marginais (a história vista de baixo); ênfase nos conceitos de imaginário, representação, mentalidades, ideias; estudos focados nas práticas sociais, dentre outras questões. Nessa perspectiva, a história cultural representa um potencial campo de trabalho também para os estudos musicais. Não é à toa que, diante de um panorama tão prolifero de trocas entre música e a história, Peter Burke – historiador inglês – afirmará que, "para um estudo de caso na história das *representações*, a musicologia é uma disciplina em que alguns praticantes agora se definem como historiadores culturais". (BURKE, 2005, p. 86)

Com o surgimento dos cursos de pós-graduação em música, notadamente em etnomusicologia e musicologia, também nos anos 1980, as pesquisas adquirem um novo semblante. A restrição e o reducionismo dos trabalhos analíticos anteriores dão lugar ao interesse pelo conhecimento pluridisciplinar da Música. As abordagens passam a privilegiar a música na cultura (como nos mostram os trabalhos da etnomusicologia). а relação compositor-obra-intérpretereceptor (inspirados nos trabalhos da teoria da recepção) e o papel do artista em sua sociedade (abordagem de cunho sociológico). Enfim, a prática musical deixa de ser tratada como algo isolado e desconectado de sua realidade exterior, exigindo musicologia a incorporação de conhecimentos desenvolvidos em outras áreas -História. Sociologia. Antropologia, Psicologia, Teoria da Literatura, Lingüística e Educação -, como eixos teóricos.

Nas últimas três décadas, surgiram trabalhos com abordagens tão diversificadas quanto significativas de autores como José Miguel Wisnik e Enio Squeff (O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira, 1983), Luiz Tatit (unindo a música aos estudos semióticos e linguísticos nas obras: Semiótica da Canção: Melodia e Letra, 1994; O Cancionista: Composição de Canções no Brasil, 1996; Musicando a Semiótica: Ensaios, 1997; Análise Semiótica Através das Letras, 2002 e uma abordagem também historiográfica em O Século da Canção, 2004), Santuza Naves (O violão azul: modernismo e música popular, 1998), Carlos Sandroni (Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933), 2001) dentre outros. A lista de nomes é numerosa e um detalhamento desses trabalhos

extrapolaria as dimensões deste capítulo. O que vale realmente registrar é que essas abordagens integram, dentre outras interfaces, a relação entre história e música, conferindo-lhe novas perspectivas. A contrapartida a esse cenário tem sido o interesse crescente de várias áreas pela música e pelos desafios que ela apresenta ao conhecimento. A seguir vamos analisar brevemente como tem se verificado, do ponto de vista da História, a relação com o objeto musical.

#### Ouvindo histórias

Para o historiador Marcos Napolitano, a música no Brasil tem uma dimensão maior que a de um "veículo neutro de idéias". Ela é uma prática cultural que reflete o "ponto de encontro de etnias, religiões, ideologias, classes sociais, experiências diversas, ora complementares, ora conflitantes". (2002, p. 110) Autores como John Blacking vão além da definição de Napolitano, ao considerarem que a "música é não apenas reflexiva; ela é também generativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana". (BLACKING, apud ARROYO, 2000, p. 15). Nesta perspectiva, a música enquanto fonte histórica pode prover uma série de informações novas ou reinterpretações de fatos. possibilitando compreensão mais abrangente dessa rede de significados múltiplos, própria da cultura. A música não reflete a história. Ela atua com a história e sobre a história.

No Brasil, essa nova perspectiva pode ser encontrada nos trabalhos sobre a canção popular moderna brasileira. Com origem concomitante ao início de um longo processo de desenvolvimento urbano e industrial das metrópoles brasileiras, a canção popular compartilha as características e a dinâmica de uma sociedade na marcha da modernização. Segundo Starling, Cavalcante e Eisenberg,

a canção popular moderna brasileira nasceu junto com a República, há cerca de um século. O começo compartilhado pode até ter sido só uma mesma ocorrência no tempo, mas a comprida convivência que se seguiu inspirou o enredo para um cancioneiro que foi deparando, a todo momento, com o nó duro do cotidiano de um país onde sempre predominou a força da palavra oral sobre o hábito da palavra escrita e da

leitura reflexiva, basicamente por duas razões: uma, em decorrência da persistência e da amplitude social do analfabetismo e da presença de uma população em larga semi-escolarizada; outra, por medida a força características de uma sociedade em que as relações privadas dão o tom e dominam o cenário, mesmo no âmbito da esfera pública. Como consegüência, nosso compositor continua, desde então, resumindo, no verso breve de uma cantiga, tudo aquilo que o malandro pronuncia com voz macia e o otário silencia: décadas de cotidiano, porções da vida pública nacional (2004, p.18).

Por meio de seus versos, a canção popular canta e conta a trajetória republicana, constrói um imaginário da sociedade, narra histórias do cotidiano, formando uma particular representação do Brasil capaz de falar a letrados e iletrados. Um saber poético-musical que contém fragmentos de experiências coletivas e particulares que ressoam nas ruas e são ouvidas por compositores sensíveis às realidades que os documentos convencionais não alcancam. (STARLING: CAVALCANTE; EISENBERG, 2004, p. 19) A contribuição do estudo da canção como matriz de interpretação da realidade brasileira é, sem dúvida, inquestionável. Entretanto, claro está que a canção não se define apenas pelo texto e pela narrativa. A fim de confirmar isso, seguer é necessário relembrar as origens do gênero, que remontam ao mútuo pertencimento de música e poesia. Está, afinal, ao alcance de qualquer ouvinte perceber o fato simples de que a canção resulta de uma unidade inquebrantável de som e palavra. Sem exageros, é lícito dizer que a canção é justamente o gênero que resgata a realidade palavra daguela insignificância sonora costumeiramente é condenada pelos rigores do discurso lógico. Amputar o dado musical para atentar unicamente significado da palavra é simplesmente esquecer que se está diante de uma canção. É ignorar a seguinte lição do poeta Augusto de Campos, ele mesmo grande crítico e estudioso da música popular brasileira (CAMPOS, 1987, p. 309):

> estou pensando no mistério das letras de música tão frágeis quando escritas tão fortes quando cantadas

por exemplo nenhuma dor (é preciso reouvir) parece banal escrita mas é visceral cantada a palavra cantada não é a palavra falada nem a palavra escrita a altura a intensidade a duração a posição da palavra no espaço musical a voz e o *mood* mudam tudo a palavra-canto é outra coisa

É sem dúvida nessa direção que Marcos Napolitano (2002) indica certos "vícios historiográficos" recorrentes ao se falar sobre a música popular brasileira. Eles se evidenciariam na equivocada fragmentação da canção – justamente pela atenção predominante dada à letra – e na divisão entre obra e contexto, autor e sociedade, estética e idéias. O autor, no entanto, aponta de maneira otimista que as novas formas metodológicas no campo das pesquisas musicais tendem não à hierarquização das questões sociais, econômicas, estéticas e culturais, mas, sim, a uma articulação entre elas.

Concordamos com a afirmativa de Napolitano quanto à necessidade de uma abordagem analítica interdisciplinar para o estudo da canção, visto que esse gênero musical opera séries de linguagens (música e poesia) que implicam em séries informativas (sociológicas, históricas, estéticas, etc.). Para o autor, os parâmetros poéticos e musicais devem ser analisados concomitantemente, embora eles possam ser separados "para efeito didático". E acrescenta:

Obviamente, se o pesquisador possuir algum conhecimento de teoria musical, tanto melhor. Com o desenvolvimento das pesquisas acadêmicas sobre a canção, que deram um salto quantitativo e qualitativo a partir de meados dos anos 80, torna-se praticamente obrigatório lidar com a linguagem musical da canção, mesmo para fins de análise histórica. Ainda que o pesquisador não enfoque os mesmos problemas e não se prenda às abordagens da musicologia, a linguagem musical não deve ser negligenciada. (2002, p. 97)

No trecho citado, o autor aponta o conhecimento musical como ferramenta para uma análise mais completa da canção, mas termina por reverberar uma prática historiográfica que negligencia a linguagem musical em favor da linguagem verbal. Assim, na frase inicial "se o pesquisador possuir algum conhecimento de teoria musical, tanto melhor", é patente sua hesitação quanto à necessidade efetiva do conhecimento musical. Ao contrário dessa afirmação receosa, consideramos que o conhecimento de teoria musical é, sim, imprescindível, se não ao pesquisador tomado individualmente, ao menos a um grupo que desenvolve pesquisas sobre música. Há que se esclarecer, contudo, o que significa essa "teoria musical", expressão normalmente cercada de muita confusão.

Inicialmente, não há dúvida de que ela remete a um sólido conhecimento dos mecanismos de estruturação da linguagem musical - e com isso já indicamos um âmbito que ultrapassa muito o mero domínio da escrita (código) musical convencional ou a capacidade de ler uma partitura, noções típicas do senso comum que repercutem ainda hoje em vários estabelecimentos de ensino de música. Sabe-se que um indivíduo, mesmo sem formação específica, pode ser capaz de compreender os "elementos musicais" da canção, conseguindo um bom resultado, por exemplo, no campo da música popular através da audição de gravações. Esse mesmo indivíduo, ouvinte atento, poderá também diferenciar gêneros, timbres, andamentos e dissonâncias, todos decisivos na constituição da trama geral da canção. Entretanto, ele provavelmente não será capaz de reconhecer determinados perfis ou padrões melódicos, figuras rítmicas, encadeamentos harmônicos e detalhes de arranjo cujos sentidos serão mais bem apreendidos e contextualizados por pesquisadores que dominam a sintaxe musical e que conhecem as transformações que ela, por razões diversas, sofreu ao longo do tempo.<sup>5</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> O próprio Marcos Napolitano, em artigo de 2005 em que trata das fontes audiovisuais e musicais na pesquisa histórica revê sua tese acerca da necessidade dos conhecimentos específicos em uma abordagem interdisciplinar. Para ele, "mesmo que o historiador mantenha sua identidade disciplinar, [...] ele não pode desconsiderar a especificidade técnica de linguagem, os suportes tecnológicos e os gêneros narrativos que se insinuam nos documentos audiovisuais, sob pena de enviesar a análise". (2005, p. 238)

Vale dizer que essa limitação é ainda maior quando o objeto de estudo é a música sem texto, a música instrumental. A quase inexistência de trabalhos historiográficos dedicados aos gêneros instrumentais, sejam eles oriundos da música popular ou da música erudita, denuncia também a vulnerabilidade na formação dos historiadores da arte quanto aos sentidos da linguagem musical. A raridade de pesquisas sobre os gêneros instrumentais tem ainda como agravante o fato de seu repertório ser praticamente ignorado pelo grande público, encontrando-se, então, na periferia das questões culturais tidas como prioritárias pelas pesquisas acadêmicas.

Mas uma teoria que esteja à altura da complexidade do fenômeno musical precisa também ir além do conhecimento da aliando-o ao esforco, tipicamente teórico, das formulações conceituais sintéticas que contribuem para o reconhecimento de constâncias e para a consequente elaboração de categorias ordenações gerais e funcionamento. Teorizar é, fundamentalmente, dar nomes, conceituar. E dar nomes é abrir janelas para o entendimento da questão, é iluminar aquilo que anteriormente estava vedado ao olhar, é limpar os ouvidos para a escuta do novo. Trata-se, portanto, de um exercício de autonomia que supera o simples re-conhecimento daquilo que já é, de alguma forma, sabido. Sublinhe-se, todavia, que esse exercício, em âmbito musical, enfrenta vários desafios - uns de ordem prática, outros relativos à própria natureza do fenômeno. Dentre os primeiros, encontra-se a insuficiência de uma real formação teórica nos cursos universitários de música no Brasil, todos ainda prioritariamente, quando não exclusivamente, voltados para o ensino instrumental e consagrados a práticas musicais específicas, centradas na dimensão técnico-sonora. Já os outros dizem respeito ao fato de o sentido musical ser um processo

18

No mesmo texto, o autor afirma que é necessário "perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos". (2005, p.236) Da mesma forma que se torna imprescindível a articulação entre "a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu "conteúdo" narrativo propriamente dito". (2005, p. 237)

complexo resultante da ação de múltiplos agentes, não apenas restritos universo dos sons. Derivam consequências: 1) as construções teóricas e as interpretações decorrentes, via de regra, não possuem o grau de certeza a que geralmente estão acostumadas as ciências, mesmo as ciências humanas, o que requer do pesquisador em música um aprendizado em lidar com conclusões menos totalizantes, talvez mais frágeis e mais condicionadas; 2) a própria "teoria musical" engloba, necessariamente, conhecimentos que não se restringem ao âmbito sonoro, o que torna a própria expressão um tanto ambígua, isto é, de certo modo não se trata de uma teoria específica do campo musical, mas, desde o início, de uma atividade forcada a dialogar com vários saberes.

Pensar a música é, assim, pensar sempre uma *con*juntura. Por isso, de certo modo, o terreno interdisciplinar é o mais propício para o tratamento da música, o que não quer dizer que ele não traga consigo dificuldades específicas. São justamente elas que conduzirão a sequência desta discussão.

#### Contrapontos metodológicos

Como tratar o objeto musical como documento histórico? Como analisar e interpretar historicamente um documento cuja intencionalidade consciente ou inconsciente daquele que o produziu é expressa por meio da linguagem dos sons e não por meio da linguagem verbal? Para tentarmos responder a estas questões devemos, antes, refletir sobre o significado de documento. Recorrendo ao conceito de Jacques Le Goff para o qual todo documento é monumento, ou seja, é "algo feito para lembrar o que se quer lembrar e para esconder o que se quer esconder", (MENESES, 2004, p. 46) uma obra musical é passível de interpretação histórica, na medida em que carrega, em si, a intencionalidade de quem a produziu.

No campo historiográfico, abordar o documento como monumento é, antes de tudo, inseri-lo dentro de uma crítica analítica: a crítica do documento. É preciso que o historiador não faça uma leitura do documento como uma construção inerte e dotada de uma objetividade inerente. Para Le Goff,

o documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. (LE GOFF, 2003, p. 538)

A abordagem do documento-monumento tem a função de recuperar as múltiplas intencionalidades do seu contexto de produção, de fixação de uma memória coletiva "e de mostrar em que medida o documento é um instrumento de poder". (LE GOFF, 2003, p. 525) Assim, "o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder". (p. 535-6) Tratar o documento como monumento é desconstruí-lo, trabalhar no seu interior, reorganizá-lo em séries e tratá-lo de modo quantitativo; além disso, é inseri-lo "nos conjuntos formados por outros monumentos: os vestígios da cultura material, os objetos de coleção, os tipos de habitação, a paisagem, os fósseis" etc. (2003, p. 525)

Transpondo isso para a realidade musical, tratá-la como monumento é buscar as profundezas das diferentes intencionalidades conscientes ou não de sua produção e duração no tempo histórico. Ao mesmo tempo, é abordar o objeto musical dentro de um contexto amplo que integre os múltiplos elementos presentes nos processos de criação, produção (performance) e recepção. Nesse sentido, o antropólogo e etnomusicólogo Anthony Seeger considera que a:

história é a compreensão subjetiva do passado a partir da perspectiva do presente. Eventos não acontecem simplesmente; eles são interpretados e criados. Eu argumento que membros de alguns grupos sociais criam seu(s) passado(s), seu(s) presente(s), e sua(s) visão(ões) de futuro parcialmente através de performances musicais. Estruturas e valores musicais, e práticas de performance são, eles próprios, informados por conceitos de história, e sua realização no presente é uma demonstração de certas atitudes sobre o passado e o futuro. (SEEGER, 1993, p. 23-24)

Se é possível, então, afirmar que a música nos contextos de tradição oral tende a um processo de significação

em rede no qual ela é "apenas" um elemento, ainda que imprescindível, de uma construção de sentido que a transcende, o que dizer da música erudita, cuja situação de autonomia estética erigiu-se em valor supremo na tradição cultural ocidental? De fato, como contrapartida a esse desejo de autonomia, a apreciação crítica da música erudita privilegiou sempre a consideração da obra como um construto superior apartado das condições ditas extramusicais que o cercavam. Isso ajudou, inclusive, a determinar o fechamento do discurso teórico sobre música aos aspectos técnicos relacionados à explicação da estruturação interna da obra. A realidade contemporânea, no entanto, vem colocando seriamente em discussão a condição autônoma das artes em geral, fato que, em termos musicais, tem impulsionado pesquisas que procuram justamente a imersão na relação complexa entre a obra, as condições de produção, os aspectos biográficos, o momento sócio-político e o debate cultural que a acompanham. Seria então o caso de apontar influências das perguntas e dos métodos típicos da Etnomusicologia nos estudos sobre repertórios que extrapolam sua área de interesse? Certamente. E as descobertas desses estudos podem mostrar que a aderência da música erudita a fatores supostamente extrínsecos talvez não seja menor do que a observada em sociedades tradicionais ou "pré-modernas". componentes ideológicos típicos das sociedades urbanas ajudam a tornar ainda mais embaralhado o jogo de significação social da música em algumas situações. Mais adiante analisaremos alguns exemplos musicais em que esse jogo é representado.

Ainda na perspectiva de Le Goff (2003, p.538), para quem o monumento é uma "aparência enganadora, uma montagem" que precisa ser desmontada para que se possa analisar as condições em que foi produzida, uma mesma obra musical contempla várias "aparências" ou intenções: ao ser composta, ao ser executada, ao ser ouvida, ao ser lembrada. Se analisarmos uma mesma obra musical executada por dois intérpretes diferentes, embora ambos busquem expressar intencionalidades ali presentes, o resultado interpretativo será sempre diferente porque cada intérprete participa também com uma intenção própria, fruto de sua vivência individual e

cultural. Estamos falando aqui das potencialidades e da multiplicidade de intenções existentes em todo e qualquer documento histórico.

É importante estabelecermos uma distinção sutil e fundamental de ordem metodológica. Ao abordarmos a música como fonte histórica, a imagem que toma lugar em nossa mente não é de sua grafia, mas, antes, de sua realidade sonora. Mesmo após os esclarecimentos resultantes das reflexões da história e de suas áreas afins em torno da definição de um documento histórico, ainda estamos condicionados a pensá-lo como aquilo que pode ser lido num papel, visto numa imagem e narrado pelos testemunhos. No entanto, a música não é a grafia musical colocada na partitura, esta é apenas a representação de uma realidade que se materializa no momento em que é ouvida. "A música se realiza no tempo e o tempo é o seu elemento primordial de manifestação". (ANDRADE, 1995, p. 71) A partitura é um dos suportes que permite que uma obra musical possa ser lida, interpretada e lembrada em tempos e épocas diferentes. Por mais que ela exija do intérprete uma relativa precisão quanto à execução da vontade do compositor gravada no papel, esta é incapaz de representar graficamente todo o conteúdo musical veiculado. "É apenas um mapa, um guia para experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e audição da obra". (NAPOLITANO, 2002, p. 84) Estão, portanto, fora do alcance do sistema de notação musical as implicações acústicas impostas pelos detalhes construtivos dos instrumentos, as particularidades do ambiente em que a peca é executada, a audiência, a gestualidade e, principalmente, a grande variedade de escolhas subjetivas do intérprete quanto às inflexões rítmicas e à dinâmica.

Para o historiador, a constatação de que a partitura não é a própria "experiência musical significativa" do passado não ocorre com muita surpresa porque essa limitação não é exclusiva da fonte musical. Qualquer documento é apenas um registro sobre as diversas ações humanas que ele jamais consegue captar em seu todo. Mesmo em nossa era, na qual a sociedade onisciente monitora com câmeras, os movimentos virtuosos ou espúrios, privados ou públicos, dos homens do século XXI, estas deixam sempre escapar alguma coisa. Como a câmera que exclui de sua lente tudo aquilo que foge à moldura,

registrando apenas parte da realidade que o operador define como relevante, os documentos escritos convencionais captam apenas uma pequena parcela do que seus autores vivenciaram. Nesse sentido, resta ao historiador ou ao musicólogo que recorre a fontes históricas contentar-se com a reconstituição parcial e limitada, elaborada através da reunião de pequenos estilhaços fragmentados de realidades descritas por indivíduos que, por sua vez, selecionaram, no passado, aquilo que lhes interessava. A rigor, o pesquisador monta coleções constituídas por peças de um quebra-cabeça que jamais formarão uma figura completa e plena. No decorrer da narrativa sobre os tempos superados, utiliza pecas por ele construídas para completar essa figura e conferir inteligibilidade ao seu discurso, sem nunca alcançar a verdade sobre essas experiências humanas. (LACAPRA, 1983) Essa conclusão nos conduz à seguinte questão: se o passado não pode ser recuperado em sua totalidade, mesmo quando o pesquisador utiliza documentos verbais ou visuais cujos autores estavam comprometidos com o registro fiel dos fatos, o que dizer de uma peça musical, registrada em partitura ou mesmo em gravação fonográfica?

#### Falar música: desafio de músicos

Tendo em vista os desafios metodológicos presentes na interface entre História e Música, bem como a relevância de uma abordagem interdisciplinar sobre o objeto de natureza musical propriamente dito, apresentamos, a seguir, duas baseadas fontes documentais análises em diversas. Gostaríamos de enfatizar que não há a pretensão de, no âmbito deste capítulo, se oferecer um modelo analítico que supere os desafios metodológicos discutidos até aqui. Ao contrário, nossas análises se constituem pela constatação de que tais desafios existem e que precisam ser problematizados nas pesquisas que têm o objeto musical como fonte de conhecimento histórico.

Um exemplo de como a interface entre a História e a Música pode produzir resultados de pesquisa é o estudo do nacionalismo musical de Heitor Villa-Lobos. Sua obra ganhou um colorido nacional a partir dos anos 1920, quando o compositor buscou sistematicamente introduzir temas e

motivos populares brasileiros em suas peças. Sintonizado com o projeto musical modernista de Mário de Andrade, Villa-Lobos declarava, nos anos 1930 e 1940, que o objetivo dessa incorporação era construir uma música de concerto brasileira. Seu trabalho promoveria uma síntese nacional resultante do encontro da música erudita, que ele dizia ser universal, com as músicas indígena, negra e portuguesa, elevadas, por esse procedimento, à condição de grande arte. A série *Bachianas Brasileiras*, composta por ele nesse período, seria, segundo sua ótica, um exemplo desse esforço de ajustar temas ou motivos rítmico-melódicos provenientes da tradição musical popular brasileira à linguagem sinfônica da música de concerto. (NAVES, 1998)

A idéia composicional expressa nas *Bachianas* e nas declarações de Villa-Lobos está em acordo com o projeto de pedagogia musical nacionalista que ele coordenou Ministério da Educação do governo Vargas entre 1932 e 1945. Este consistia na musicalização infanto-juvenil através do ensino do canto orfeônico nas escolas do Distrito Federal e, mais tarde, do Brasil. Sob um viés humanista, o compositor pretendia fazer da música um meio para elevar moralmente a população através da formação musical, inculcando-lhe um sentimento de pertencimento nacional e uma disposição para abrir mão de interesses individuais em nome da causa coletiva. Alinhado com o pensamento autoritário vigente na época, Villa-Lobos via na educação um caminho pelo qual os brasileiros seriam conscientizados de seu compromisso com o futuro da nação. Um trabalho que só poderia ser executado sob o comando da elite intelectual e artística, um grupo seleto ao qual o compositor teve acesso depois de seu reconhecimento nacional e internacional como artista, e de sua chegada ao posto político que ocupou no governo Vargas. (GUÉRIOS, 2003; WISNIK. 1983)

Há, portanto, um substrato comum que permeia as ideias musicais expressas em suas obras e declarações, e os princípios político-pedagógicos que nortearam sua atividade como educador. Em ambos os casos, o compositor se apresenta como sujeito racional e esclarecido, apto a manipular, com a ajuda de instrumentos universais da música e da pedagogia, temas musicais populares e a consciência de uma população

considerada incapaz de fazer do Brasil uma grande nação por suas próprias mãos. Assim, Villa-Lobos estabelece, em termos artísticos e políticos, uma hierarquia na qual elite e música erudita se sobrepõem a povo e música popular. Contudo, esse discurso – que resulta na reificação folclorizante da música popular, equiparada a um simples fruto à espera da colheita – é quebrado por algumas de suas obras camerísticas. Um estudo histórico-musical de sua obra para violão expõe outra dimensão da relação de Villa-Lobos com a cultura popular que não coaduna com o sistema hierarquizado supracitado.<sup>6</sup>

Nos cinco *Prelúdios* para violão solo, compostos em 1940, é possível encontrar diversas citações de motivos musicais populares, dentre os quais se destacam a seção B do Prelúdio Nº 1 e a seção A do Prelúdio Nº 2, que trazem, respectivamente, referências a um ponteio de viola caipira e a alguns procedimentos típicos do choro. Mas o diferencial em relação à composição sinfônica de Villa-Lobos está relacionado com o próprio violão, instrumento harmônico muito popular devido a seu baixo custo de produção e às suas dimensões relativamente reduzidas, que fazem dele um dos preferidos dos artistas de rua. Os documentos que mencionam o uso da guitarra antiga, um ancestral do violão, recorrentemente a grupos marginalizados, como servos e mulheres, que o adotaram por ser fácil de tocar. (EVANS, s.d.) A mesma imagem era comum em relação ao violão no Brasil, instrumento relacionado, não raro, à malandragem.

Sob influência do intérprete Andrés Segóvia, os *Prelúdios*, assim como os *Doze Estudos para violão* compostos nos anos 1920, conferiram ao violão um novo *status* de instrumento de concerto, elevando sua condição simbólica e social por meio da incorporação à música dita "séria". Além disso, alguns dos procedimentos técnicos desenvolvidos nos *Prelúdios* os transformaram em referência para o estudo do

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Uma versão ampliada dessa análise histórico-musical da obra para violão solo de Villa Lobos está disponível em LANA, Jonas S. *Sob o selo nacional, sobre o solo popular*: as ressonâncias de uma nação na obra para violão de Heitor Villa-Lobos. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. Dissertação de mestrado em história.

instrumento, abrindo uma nova perspectiva para a reflexão sobre a relação de Villa-Lobos com o universo musical popular.

Na seção B do Prelúdio  $N^{\varrho}$  2 há um movimento harmônico no qual a mão esquerda se desloca pelo braço do violão de forma que a digitação permaneça idêntica ou pouco alterada.



**Fig. 1:** Seção B do *Prelúdio Nº 2*, iniciada no compasso 35. Direitos reservados: Éditions Musicales Durant, Salabert, Eschig.

Esse movimento cria um resultado plástico caracterizado pela construção de uma posição fixa da mão esquerda que vai se deslocando pelo braço. Essa técnica é muito utilizada pelos violonistas populares que a aprendem a partir da observação e imitação de outros instrumentistas. Recorrendo à percepção auditiva e visual, utilizam esses procedimentos para orientarem-se harmonicamente, criando progressões semelhantes às encontradas em alguns dos Prelúdios e dos Estudos — notadamente nos números 1, 6, 11 e 12. Uma incorporação técnica análoga se dá com a mão direita, na seção B do *Prelúdio Nº 1*, iniciada por um motivo que consiste em um acorde arpejado de mi maior que remete à sonoridade das cordas soltas de uma viola caipira. normalmente afinada nesse tom. Algumas notas desse motivo, tocadas na primeira e segunda cordas, devem ser tangidas com o polegar, um tipo de técnica muito comum entre os violeiros e

pouco usual na técnica do violão de concerto existente em 1940.



**Fig. 2:** Seção B do *Prelúdio № 1*, iniciada no compasso 53. Direitos reservados: Éditions Musicales Durant, Salabert, Eschig.

Nesse sentido, o popular no violão de Villa-Lobos não figura como um tema ou motivo submetido aos procedimentos e técnicas da música de concerto. Ao contrário, aparece como uma técnica particular ligada ao instrumento popular que serve para a composição de obras consideradas fundamentais para o estudo do instrumento. O compositor se posiciona como um transmissor do conhecimento técnico dos violonistas populares brasileiros ao repertório do violão de concerto que estava se constituindo a partir dos anos 1920. A capacidade de mediação desse saber decorre do fato de ele ter experimentado o violão popular na prática, sobretudo em sua iuventude, quando participava de rodas de choro. Segundo Pixinguinha, Villa-Lobos "acompanhava e solava" sendo que quem "não acompanhasse bem, naquela roda não podia se meter". (CARVALHO, apud SANTOS, 1975, p. 40)

Essa relação especial de Villa-Lobos com o violonista popular reaparece novamente na primeira seção do  $Prelúdio\ N^o$  5, na qual uma melodia iniciada na região aguda descende por graus conjuntos. (Fig. 3)

A mesma seqüência é repetida duas oitavas abaixo, de modo análogo ao que ocorre na obra *Sonho de Magia*, composição para violão solo de João Pernambuco, gravado pela Colúmbia em 1930. (PERNAMBUCO, 2002) Aqui vemos uma citação quase literal e não declarada de uma obra composta por um dos mais importantes violonistas e compositores populares do início do século XX.



Fig. 3: Seção A do  $Prelúdio N^{o} 5$ . Direitos reservados: Éditions Musicales Durant, Salabert, Eschig.

Os *Prelúdios*, compostos durante o período de vigência do regime ditatorial do Estado Novo no qual Villa-Lobos conduzia seu projeto de educação musical, mostram outra relação do compositor com o universo popular. O violão quebra a perspectiva hierarquizante que o compositor estabelece em seus discursos e obras sinfônicas, exibindo uma relação horizontal entre este e o músico popular, com quem teria aprendido algumas lições "de ouvido". Essa consideração é

viabilizada, de um lado, pela análise das composições que nos leva a identificar as influências técnicas populares e, de outro, pelo estudo da trajetória pessoal de Villa-Lobos e do violão na Europa e no Brasil. Portanto, o resultado de um estudo como este depende rigorosamente da utilização de instrumentos analíticos tanto da Música quanto da História. Uma perspectiva semelhante a essa é apresentada a seguir com a análise de uma obra dodecafônica do compositor César Guerra-Peixe.

Apropriando-se de práticas musicais que se tradicionalizaram na cultura brasileira e conciliando-as com outras práticas estranhas a esta cultura, Guerra-Peixe tentou criar, no período em que esteve ligado ao Grupo *Música Viva*, entre 1944 e 1949, uma música cujas perspectivas sonoras renovadoras não comprometessem o diálogo com o público, mas, ao mesmo tempo, contribuísse para despertar uma nova sensibilidade musical na sociedade de sua época. (ASSIS, 2007, p. 33)

Composta em 1946, *Dez Bagatelas* é a única obra para piano solo escrita por Guerra-Peixe naquele ano. <sup>7</sup> Junto à cópia da partitura de *Dez Bagatelas* enviada a Curt Lange em 13 de fevereiro de 1947, Guerra-Peixe escreveu que esta obra, "como idéia musical, careceu um pouco de originalidade. Mas [as *Bagatelas*] são muito fortes na realização estilística que eu me propunha compor", qual seja, atribuir à música dodecafônica uma "cor nacional".<sup>8</sup> A obra *Dez Bagatelas* foi composta a partir de uma série simétrica na qual a segunda metade da série é uma reprodução transposta da primeira, como visto na figura abaixo:



Fig. 4: Série geradora das Dez Bagatelas

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> A série das *Dez Bagatelas* foi reutilizada na obra sinfônica *Marcha Fúnebre e Scherzetto*, também em 1946. (GUERRA-PEIXE, 1993, p. 6)

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> A respeito do projeto da cor nacional de Guerra-Peixe, ver ASSIS, 2006 e 2007.

Guerra-Peixe expõe a série no início de cada bagatela, não necessariamente em sua totalidade (procedimento adotado também em obras anteriores a 1946). No decorrer das peças, são apresentadas variações, fragmentos, lembranças da série, sem que ela seia reapresentada novamente. A intenção "nacionalizante" é explicitada nas sete primeiras notas da série, cuja seqüência intervalar é análoga à escala popular conhecida como modo mixolídio. Este modo é amplamente utilizado no repertório popular urbano e rural, sendo mais característico nos gêneros musicais oriundos das regiões norte e nordeste do Brasil. Como ícone musical de culturas regionais, o modo mixolídio foi apropriado pela estética da música nacionalista, tornando-se um de seus principais arquétipos. Dentre as músicas populares que o empregam temos como exemplo, "Asa Branca", "Baião", "Paraíba" (para citar as mais conhecidas), todas de Luís Gonzaga.

Esse compositor pernambucano despontou no cenário carioca em 1941, após a apresentação de "Vira e Mexe", um "chamego" de sua autoria, no programa de calouros dirigido e apresentado por Ari Barroso. Como a grande novidade do momento, em 1944, Luiz Gonzaga foi contratado pela Rádio Nacional, atuando como sanfoneiro e compositor de calango, baião, xote, mazurca, dentre outros gêneros tipicamente nordestinos. Junto com Humberto Teixeira, parceria formada em 1945, Lua (apelido carinhoso recebido de Paulo Gracindo), compôs os maiores sucessos de sua carreira: Baião (1946), No meu pé de serra (1946), Asa Branca (1947) e Juazeiro (1948). Convivendo no mesmo ambiente profissional que Luiz Gonzaga - os bastidores das rádios -, e presenciando a receptividade do público às suas sonoridades modais e ritmos regionais, Guerra-Peixe não resistiu ao trabalho de "infiltração" do modalismo em suas músicas dodecafônicas.

Pelas figuras abaixo, podemos ter uma noção de como o modo mixolídio foi apropriado em *Dez Bagatelas*:

**Fig. 5:** Modo mixolídio empregado na primeira das *Dez Bagatelas* e em *Asa Branca.* 

Ao ouvirmos os três primeiros compassos da *Bagatela I*, onde estão dispostas as notas do modo mixolídio, dificilmente o reconhecemos como tal, pois a maneira como o compositor o emprega é completamente diferente do padrão estabelecido pela música popular. No entanto, ele está lá, voluntariamente infiltrado numa tentativa de estabelecer com seu público, ainda que de forma subliminar, uma ressonância ameaçada.

A respeito de suas "infiltrações", gostaríamos de lembrar que Guerra-Peixe, durante seu período como membro do Grupo Música Viva, trabalhou como orquestrador e regente nas Rádios Tupi e Nacional no Rio de Janeiro. Além de orquestrar "peças leves", Guerra-Peixe também tentava interferir no gosto musical de seus ouvintes, infiltrando sons dodecafônicos nas programações das emissoras por onde passava. Utilizando a prática da orquestração, ele selecionava algumas obras dodecafônicas desconhecidas, escritas para uma formação instrumental pequena e dava-lhes um tratamento orquestral, driblando, assim, a "rotineira direção da Rádio".9 Em uma determinada ocasião, ainda na Rádio Tupi, Guerra-Peixe chegou a transmitir trinta minutos de música dos doze sons, experiência que pretendia realizar também na Rádio Globo. O compositor acreditava que poderia contribuir para "vencer o

\_

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Obras de compositores contemporâneos orquestradas por Guerra-Peixe e irradiadas na Rádio Globo, em 1946: *Intermédio* de G. Strauz e *Prefácio Breve* de R. Delaney, originalmente para quarteto de cordas. Além destas, o compositor pretendia orquestrar obras de C. Seeger, V. Vactor e H. Keer, cujas partituras haviam sido publicadas no Boletim Latino-Americano de Música, v. 5 (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1947).

atraso estético desta gente" (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1947). 10

forma infiltrava Da mesma como ele sons dodecafônicos em espacos dedicados preferencialmente à música popular, em suas composições na técnica dos doze sons, recorria frequentemente às referências rítmicas e intervalares da música popular.11 Assim, o compositor estabelecia um práticas musicais. afastando-se. entre essas consequentemente, da ortodoxia dodecafônica. A atitude de Guerra-Peixe em tirar proveito de seu trabalho no rádio veículo comunicação tradicionalmente voltado "mercantilização" dos bens culturais - para "vencer o atraso estético" do público brasileiro, pode ser vista como uma tentativa de reação ao fenômeno da massificação imposta pela indústria cultural. Porém, uma vez dentro do sistema, Guerra-Peixe poderia também extrair proveito para seus interesses e de seus pares.

Retomando, então a *Dez Bagatelas*, segundo o roteiro do programa radiofônico *Música Viva*, do dia 11 de janeiro de 1947,

Dez Bagatelas é um exemplo de que o atonalismo não é incompatível com a expressão de sentimentos, com a paixão, com a graça, com o lirismo, e que o aspecto por assim dizer esotérico e "cerebral" que essa linguagem musical frequentemente apresenta em Schoenberg, em contraste com a "humanização" nela operada pelos jovens atonalistas brasileiros [...], está estribada no fundo, apenas na diferença das suas respectivas naturezas psicológicas e artísticas. (KATER, 2001, p. 317).

A natureza artística de Guerra-Peixe, bem como o meio musical do qual participava, permitia e mesmo impunha a criação de microespaços na estrutura musical dodecafônica, onde elementos de práticas musicais distintas coexistem e se alteram frequentemente. Em *Dez Bagatelas*, a coexistência de

<sup>10</sup> O trabalho de infiltração dodecafônica de Guerra-Peixe era apreciada e difundida por Curt Lange no meio musical americano como, por exemplo, na União Panamericana de Compositores de Washington.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> A este respeito, ver capítulo 4 em ASSIS, 2006.

acordes oriundos do sistema tonal tradicional (referências do passado) e acordes atonais (referências do presente) é mais um exemplo do tipo de dodecafonismo proposto por Guerra-Peixe naquele momento.

Esse procedimento de Guerra-Peixe, por vezes tratado pela musicologia tradicional como um tipo de ambigüidade ou mesmo como uma indefinição estilística (MARIZ, 2000) é aqui interpretado como coexistência de diferentes representações histórico-musicais que se alteram no contato entre si. O modo mixolídio, considerado uma representação da música popular, ao sair de seu ambiente e ser levado ao contexto da música dodecafônica, torna-se outra representação, ainda que conservando seus traços originais, pois "a mesma coisa não é mais exatamente a mesma, mesmo se não sofreu nenhuma alteração, pelo fato de que existe num outro tempo". (CASTORIADIS, 1987a, p. 227) A existência em outro tempo pressupõe a existência também em outro contexto social ou em outro contexto histórico-musical.

Nesta perspectiva, a análise dos elementos musicais enquanto representações dinâmicas de tempo e de espaço foge à lógica identitária ou "conjuntista", na qual os objetos são distintos e definidos por "propriedades fixas". (CASTORIADIS, 1987a, p. 219). Se interpretarmos o estilo musical de Guerra-Peixe apenas como um espaço de ambigüidades, contradições e diferenças, estaríamos concordando que a criação musical pressupõe determinação, fixação e hierarquização daquilo que é potencialmente dinâmico e não fixável. Assim como o social, a coexistência musical não pode ser pensada como um conjunto determinável de elementos bem distintos e bem definidos, pois exemplo de diversidade não "conjuntizável". (CASTORIADIS, 1987a, p. 217) Da mesma forma como a análise de uma sociedade é inseparável da descrição de sua temporalidade, a análise de uma obra musical é inseparável da descrição de sua poética ou, em outros termos, de seu processo de criação.

As análises musicais aqui apresentadas partiram do princípio de que o processo de criação musical se realiza na interação constante do compositor com seu tempo e sua sociedade e que a multiplicidade criadora imanente à obra de

arte se dá em virtude da pluralidade estético-musical de seu meio.

# Considerações finais

As análises de obras de Heitor Villa-Lobos e César Guerra-Peixe evidenciam algumas das relações existentes entre a música instrumental e outros elementos que constituem o contexto histórico na qual ela se situa. Na composição coexistem séries de signos musicais aos quais estão associados significados "extramusicais". Um motivo ou tema remete a territórios culturais, grupos ou classes sociais, podendo estar associado a valores e a princípios éticos, morais ou políticos, integrando conjuntos sociais de representações. No processo criativo, esses materiais são selecionados pelo compositor, passando por um filtro subjetivo que lhes confere novos sentidos que vão além dos limites da linguagem musical.

34

A escala mixolídia da série que estrutura as Dez Bagatelas e o motivo caipira da seção B do Prelúdio  $N^o$  1 são citações que remetem não apenas a um instrumento ou gênero musical. A sonoridade da viola evoca o violeiro, a música e o ambiente rural, assim como a escala mixolídia pode evocar a música nordestina – o baião e o xote – ou ícones consagrados da cultura brasileira como Luiz Gonzaga. Essas evocações fazem emergir imagens criadas por um processo sinestésico desencadeado pela escuta, condicionado pelas experiências particulares dos ouvintes acumuladas no constante processo de apreensão do real. Essas figuras ganham novos tons semânticos quando o conteúdo musical está associado a um título, a instrumentos e intérpretes que o executam, ao lugar em que é apresentado, e à própria imagem que o ouvinte concebe do seu autor.

Nesse sentido, do ponto de vista da História, a música é uma fonte densa em significado. É chave para a compreensão do pensamento de seu autor e de seus contemporâneos e para a compreensão também das formas de estar no mundo, de percebê-lo e de senti-lo. Linguagem e forma de comunicação, a música nos revela muito sobre as relações humanas e sobre os desejos do público. As diversas apropriações efetuadas pelas gerações sucedâneas à época da composição também indicam

as mudanças históricas da escuta na cultura e na sociedade. A maior contribuição da disciplina histórica para as pesquisas sobre música consiste na busca e compreensão de seus significados a partir de sua observação no contexto histórico. Um contexto multifacetado no qual a obra deve ser vista como parte de uma rede de relações sincrônicas e diacrônicas que lhe confere sentido. Este não deve ser pensado como uma totalidade, mas como uma constelação de elementos de diferentes naturezas — cultural, social, política, econômica, natural e musical. O pesquisador deve colher e ordenar os elementos que julga necessários para dar inteligibilidade à manifestação musical contida nesse universo. Para isso, precisa recorrer a instrumentos analíticos desenvolvidos em âmbito musical, sinal de que é fundamental a colaboração interdisciplinar. Nesse sentido, a música não se torna apenas obieto da história, mas algo próximo epistemológico, constituído por conceitos e instrumentos analíticos próprios.

O exercício de contextualização histórico-musical depende, em grande medida, do preenchimento de lacunas existentes no passado e no próprio discurso musical, exigindo, portanto, uma relativa dose de especulação. Nesse sentido, essas pesquisas têm um componente subjetivo que lhe é inerente. Mesmo os mais objetivos métodos de análise formal e harmônica esbarram no limite da subjetividade, quando se deparam, por exemplo, com impasses relacionados à função harmônica ambígua de um determinado acorde. A interface disciplinar entre a História e a Música não deve ser estabelecida em nome da objetividade absoluta, da resposta definitiva, da verdade final. Há na pesquisa histórico-musical componente subjetivo que, para ser administrado, deve primeiro ser reconhecido.

## Referências

ALLEN, Warren Dwight. *Philosophies of Music History; a study of general Histories of Music 1690-1960*. New York: Dover, 1962.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.

ASSIS, Ana Cláudia de. Compondo a "cor nacional": conciliações estéticas e culturais na música dodecafônica de César Guerra-Peixe. *Per Musi*, n.16, 2007, p. 33-41.

\_\_\_\_\_. Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954). Belo Horizonte, 2006. Tese (Doutorado em História) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – UFMG.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800 - 1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: UNESP, 1990.

\_\_\_\_. *O que é história cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CARVALHO, Hermínio Bello de. Depoimento concedido em 1962. *Apud* SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*, p. 40. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos; Departamento de Assuntos Culturais, 1975.

CASTORIADIS, Cornelius. A lógica conjuntista ou identitária. In: \_\_\_\_. *As Encruzilhadas do Labirinto 1*, v. 1, p. 217-226. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987a

\_\_\_\_. O social histórico. In: \_\_\_. *A instituição imaginária da sociedade. 2,* p. 201-252. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

\_\_\_\_. Tempo e criação. In: \_\_\_\_. *As encruzilhadas do labirinto 3*, v. 3, p. 261-294. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações.* Lisboa: DIFEL, 1990.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. p. 259 – 287. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

\_\_\_. *Música e ideologia no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Novas Metas, 1985.

EVANS, Tom; EVANS, Mary Anne. *Guitars – music, history, construction and players: from the Renaissance to rock*. Londres: Oxford University Press, [s.d.].

GOMES, Ângela de Castro (Org.) *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

\_\_\_\_. *História e historiadores*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

GUERIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos*: o caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

GUERRA-PEIXE, César e LANGE, Francisco Curt. *Correspondência* (1946-1985). Acervo Curt Lange, Biblioteca Universitária da UFMG: Série Correspondências. 176f.

GUERRA-PEIXE, César. *Curriculum Vitae*. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, 1971, I. 5 f. Texto datilografado.

KATER Carlos. Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Atravez/Musa, 2001.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 3 ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.

\_\_\_\_. Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira. 2 ed. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

LACAPRA, Dominick. *Rethinking intellectual history: texts, contexts, language.* Ithaca; London: Cornell University Press, 1983.

LANA, Jonas S. *Sob o selo nacional, sobre o solo popular*: as ressonâncias de uma nação na obra para violão de Heitor Villa-Lobos. Belo Horizonte, 2006. Dissertação (Mestrado em História) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – UFMG.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória.* 5 ed., p.525-39. Campinas: Editora da UNICAMP.

MARIZ, Vasco. *César Guerra-Peixe*. [s.l., s.d.]. Acervo Curt Lange. Pasta Guerra-Peixe, n. 2.2.S15.0924.

\_\_\_\_. *História da música no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MENESES, José Newton Coelho. *História & turismo cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Sandra B. *Fontes Históricas*, p.235-289. São Paulo: Contexto. 2005.

\_\_\_\_. História e música: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular.* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

PINSKY, Sandra B. (org.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto. 2005.

REIS, José Carlos. *História e teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade.* 2 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros. *Músico, doce músico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*, p. 40. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos; Departamento de Assuntos Culturais, 1975.

SEEGER, Anthony. Por que os índios Suya cantam para as suas irmãs? In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e Sociedade*, p. 39-62. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*, p. 129-191. São Paulo: Brasiliense, 1983.

STARLING, Heloísa; CAVALCANTE Berenice; EISENBERG, José (orgs.). Decantando a república: inventário histórico e político da canção Popular Moderna Brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. 2 ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

<i>Musicando a semiótica: ensaios</i> . São Paulo: AnnaBlume, 1997
<i>O cancionista: composição de canções no Brasil</i> . São Paulo: Edusp, 1996.
<i>O século da canção</i> . Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
Semiótica da canção: melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1994;
WISNIK, José Miguel. O modernismo e a música. Sete ensaios sobre o

modernismo, p. 29-38. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

#### **Partituras**

GUERRA-PEIXE, César. *Música n.2*. Rio de Janeiro, 1947. Piano. Manuscrito.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Études pour guitare*. Paris: Éditions Max Eschig, 1952-53. 12 partituras (38 p.). Violão.

\_\_\_\_. Prélude Nº 1. *Cinq Préludes pour guitare*. Paris: Éditions Max Eschig, 1954. Partitura (5 p.). Violão.

\_\_\_\_. Prélude Nº 2. *Cinq Préludes pour guitare*. Paris: Éditions Max Eschig, 1954. Partitura (4 p.). Violão.

\_\_\_\_. Prélude Nº 4. *Cinq Préludes pour guitare*. Paris: Éditions Max Eschig, 1954. Partitura (2 p.). Violão.

\_\_\_\_. Prélude  $N^o$  5. Cinq Préludes pour guitare. Paris: Éditions Max Eschig, 1954. Partitura (3 p.). Violão.

Para informações sobre aquisição das partituras de Villa Lobos, consultar <a href="http://www.durand-salabert-eschig.com">http://www.durand-salabert-eschig.com</a>

## Gravações

PERNAMBUCO, João. "Sonho de magia". In: PERNAMBUCO, João *et al. Violão, bandolim e cavaquinho*. Rio de Janeiro: Sarapuí/Biscoito Fino. 2002. CD 10. (Coleção Memórias Musicais, 15 CDs).

ultura é uma daquelas palavras cuja familiaridade esconde uma enorme resistência à definição. Se os usos mais antigos da palavra latina *cultura* referiam-se ao cuidado, nutrição e desenvolvimento relacionados às atividades agrícolas e pastoris, a ideia logo passou a ser aplicada metaforicamente ao treinamento corporal e intelectual. Na era moderna, a cultura foi finalmente coisificada, passando a significar um conjunto de práticas, conhecimentos, crenças, valores e objetos de uma determinada sociedade. No decorrer dos séculos e em praticamente cada área do conhecimento humano, a palavra tem sido pensada e aplicada sob um diferente viés, e novos usos estão sendo continuamente criados.

Além disso, práticas e produtos culturais, como a música, são pensadas sob diferentes ângulos – criação, transmissão, recepção, significado, valor – o que envolve acionar uma multiplicidade de disciplinas, cada uma delas fazendo uso de ferramentas e métodos diversos e avaliando de forma diferente o escopo, a função e o significado daquela atividade na experiência humana.

De maneira quase consensual entre antropólogos e sociólogos, a cultura pode ser pensada como o conjunto das atividades humanas que superam aquilo que é fornecido pela herança natural, ou seja, o mundo criado por nós, humanos, e no qual encontramos e criamos significados. (EDGAR; SEDGWICK, 2002, p. 75) Em muitos casos a música desempenha um papel importante, quando não fundamental, nessa rede de significados.

Se essa abordagem é ampla demais, à medida que se caminha em direção às especificidades surgem novos problemas. A definição de cultura é sempre construída a partir dos interesses de um grupo, seja uma elite intelectual ou econômica, seja um grupo marginalizado por alguma dessas elites em um determinado momento histórico. Hábitos, crencas

e posses de um grupo são sempre analisados e julgados em relação aos de outro. Para Chris Barker, cultura é um "significante móvel que possibilita maneiras distintas e divergentes de se falar sobre a atividade humana para uma variedade de propósitos". (BARKER, 2004, p. 44) Assim, definir e estudar cultura são atos políticos, com implicações imediatas em áreas como a aplicação de verbas públicas e a representação de grupos sociais na mídia, entre outras.

Pensa-se a cultura como algo que pessoas ou grupos de pessoas possuem em diferentes níveis de qualidade (alta ou baixa), ou que exercem a partir de uma posição de maior ou menor poder (dominante ou dominada). Mas a cultura também pode ser definida a partir dos meios de aquisição, transmissão e reprodução: erudita ou popular, de elite ou de massa, tradicional ou letrada. E levando-se em conta a substância ou suporte físico, cultura pode ser tangível ou intangível, material ou imaterial.

A cultura tem sido um campo de estudos privilegiado da sociologia e da antropologia desde a formulação dessas disciplinas no século XIX. Na segunda metade do século XX, além de um renovado interesse das ciências sociais, gerando subáreas como a sociologia da cultura e a antropologia das representações, outras disciplinas das humanidades sofreram importante mudança epistemológica, uma cultural", que favoreceu o surgimento de novos campos de estudo, como a história cultural, a geografia cultural, a psicologia narrativa ou da autorrepresentação, a expansão da crítica literária para além do cânone e o interesse pela memória e patrimônio. Em resultado disso, quando o objeto de estudo é a cultura, as fronteiras disciplinares tornaram-se muito mais flexíveis, dificultando ou tornando irrelevante a tentativa de se identificar a filiação desse ou daquele estudo à sociologia, antropologia, história ou literatura. Mais do que isso, o interesse pela cultura como campo comum de investigação de várias áreas das humanidades possibilitou o surgimento, em fins da década de 1960, de um novo campo interdisciplinar, os estudos culturais, e impulsionou uma profunda renovação nos métodos e obietos de estudo da musicologia.

### O estudo da cultura nas humanidades

Trazendo aportes da história, sociologia, literatura e psicanálise, a obra do sociólogo Norbert Elias antecipou a virada cultural que tomou conta das humanidades na segunda metade do século XX. De fato, quando Elias faleceu em 1990, a história cultural já estava há muito estabelecida, e a nova disciplina dos estudos culturais era implantada definitivamente nos currículos interessados na mídia e cultura popular. Os últimos trabalhos de Elias, organizados com sua autorização a partir de notas e conferências realizadas em épocas diversas, abordam, entre outros assuntos, o esporte, a cultura popular e a dimensão sociológica das carreiras de compositores eruditos, (ELIAS, 1991) temas preferidos dos estudos culturais e da nova musicologia. Em seu estudo sobre os outsiders e estabelecidos (ELIAS, 1965) há uma certa antecipação do pensamento pós-colonialista na ideia de que a periferia provoca mudanças na essência do centro, e pensar a humanidade como construção da própria humanidade também é, de certa maneira, uma postura pós-moderna. Mas a despeito dessas passagens, algumas de suas ideias, como as reflexões sobre a importância do autocontrole na passagem do artesão para o artista moderno, ainda eram muito centradas na ideia de civilização e progresso, ao valorizar a arte aristocrática e o cânone europeu.

Ao expor os princípios da sociologia processual em sua principal obra, *O processo civilizador*, publicada inicialmente em 1939, Elias analisou detalhadamente os significados mutáveis do conceito de civilização na Europa da Idade Média ao início do século XIX. Para Elias, os conceitos de civilização e civilidade foram construídos no decorrer dos séculos pela transformação dos costumes, desde as formas de governo e controle social até os diferentes usos e atitudes quanto ao comer e às funções corporais. O modelo teórico pressupõe um aumento contínuo do autocontrole, da pressão do superego sobre o ego, motivadas pelas sensações de asco e vergonha e pela valorização de conceitos como refinamento e cortesia.

O sociólogo Denys Cuche, em *A noção de cultura nas ciências sociais*, nota que no século XVIII havia uma clara diferenciação entre o modelo francês, de cultura como

civilização, e o alemão, de cultura como *Volksgeist*, literalmente o espírito de um povo, ou gênio nacional. O modelo francês partia da premissa de que pessoas e povos possuiriam cultura em graus diferentes de quantidade e qualidade. Tratava-se de um modelo universalista, hierárquico e progressista, pois supunha que, através da evolução, todos os povos atingiriam um nível ideal de civilização, não por coincidência o francês. Já no pensamento alemão, moldado a partir das ideias de Johann Gottfried Herder, a cultura seria o conjunto de valores espirituais de um povo, o *Volksgeist*. Essa linha de pensamento enfatizava a diversidade, reconhecendo que cada povo teria uma diferente consciência nacional, externada na literatura, na mitologia ou na música. Para os idealistas alemães, a ideia francesa de civilização era superficial e materialista demais, pois envolveria apenas a aparência, os modos corteses, e a materialidade das construções e artefatos. (CUCHE, 2002, p. 17-31) Nos últimos séculos, definições de cultura têm gravitado em torno de um ou outro desses pólos – a cultura como ideias ou a cultura como práticas sociais - e, no caso das reflexões sobre a música, sugerindo contraposições dicotômicas do tipo praxispoiesis, meio-fim, catalisador-legitimador, e uma infinidade de outras.

No século XIX, algo do modelo francês, agora despojado do tom paternalista e progressista, passou ao pensamento marxista, na constatação de que a cultura é produzida na história das relações de classe, desiguais por definição. Sendo essas relações condicionadas por hierarquias sociais e culturais, a cultura de um determinado grupo estaria sempre em posição de maior ou menor força em relação à dos outros, e cada grupo sempre defenderia o seu modelo cultural como o mais original e mais legítimo. Em linhas gerais, as teorias de Norbert Elias e Pierre Bourdieu devem muito a esse modelo, embora seiam mais dinâmicas.

Já as ideias de Herder tiveram um impacto maior no desenvolvimento da etnologia e etnografia do final do século XIX. Através da descrição detalhada de certos elementos – línguas, crenças, costumes, valores, arte, técnicas – buscava-se o que haveria de mais caracteristicamente humano nos grupos estudados.

Os trabalhos de Franz Boas no início do século XX adensaram e trouxeram rigor científico à nova disciplina da antropologia, possibilitando a organização de suas ideias em uma teoria que apresentava o relativismo cultural como conceito fundamental. A moderna antropologia cultural nasce da constatação de que não existem povos "sem civilização" ou "naturais", e que as diferenças entre grupos humanos são culturais, e não diferentes estágios evolutivos. Embora Boas tenha rejeitado grandes generalizações e analogias, não se pode deixar de notar em seus trabalhos – sempre privilegiando a descrição e análise detalhada de artefatos e práticas – a permanência da ideia de cultura como algo que se possui, o que, a despeito da ênfase nas particularidades, acabava favorecendo as comparações entre culturas, em termos de maior ou menor complexidade.

Sem abandonar muitas das lições de Boas, gerações posteriores de antropólogos – Malinowski, Benedict, Mead, Lévi-Strauss, Geertz – ampliaram o foco das análises, procurando perceber de maneira mais orgânica a totalidade das culturas estudadas, detectando padrões e estruturas coerentes nas suas práticas. A cultura passa então a ser encarada como algo que poderia ser lido ou decifrado.

Se a coerência simbólica de uma determinada cultura garante que ela possa ser "lida" por um observador externo, também sugere que ela pode ser usada como um sistema de comunicação entre indivíduos. A estreita relação entre língua e cultura, observada na linguística estrutural de Ferdinand de Saussurre, também serviu de base para a antropologia estrutural de Lévi-Strauss. Contudo, mesmo antes de Lévi-Strauss, Edward Sapir já havia concebido a cultura como um sistema de comunicação, orientando uma série de estudos sobre a influência da língua no sistema de representações de um povo. (CUCHE 2002, p. 93-94) Também partindo da linguística estrutural, mas definindo importantes mudanças paradigmáticas, a gramática gerativa de Noam Chomsky repercutiu fortemente na musicologia empírica, psicologia cognitiva da música e análise musical.

Pensar a cultura como um sistema de comunicação ajuda a esclarecer o papel das relações entre culturas no

desenvolvimento histórico das sociedades. Diálogos ocorrem não apenas entre segmentos de uma cultura, mas entre diferentes culturas, favorecendo relações de troca e empréstimo. Formas mais violentas, como o saque e a imposição também são comuns no decorrer da história da humanidade, sempre gerando resistência. De qualquer maneira, ao constatar-se que não há "cultura pura", fenômenos de aculturação deixam de ser vistos como nefastos para serem percebidos como aspectos usuais no desenvolvimento histórico dos grupos humanos. Para Roger Bastide a conotação negativa de "aculturação" desaparece na própria composição da palavra, pois a partícula 'a' não indicaria a privação da cultura, mas 'ad', um movimento de aproximação entre culturas. (BASTIDE, 1968, p. 102-107)

Dentre as formas violentas de aproximação, um dos exemplos mais estudados é o colonialismo europeu do início da era moderna, que proporcionou notáveis trocas culturais entre indivíduos, práticas e sistemas de quatro continentes, e que ainda hoje suscita análises e respostas. Um caso mais recente é a ideologia norte-americana do *nation building*, de levar a democracia, estágio supostamente ideal de civilização, a povos impossibilitados de chegar a ela por seus próprios meios. Exemplos de aculturação forçada e organizada como esses são primariamente motivados por razões comerciais ou militares, embora acompanhados por certa postura missionária justificada pela premissa de que o grupo dominado precisa da ajuda do dominante para atingir níveis aceitáveis de civilização.

Algumas respostas ou efeitos típicos dos encontros de culturas são o sincretismo e a desculturação (ou deculturação) total ou parcial, tanto do grupo dominado como do dominante. No pensamento de vários antropólogos, de Lévi-Strauss a Darcy Ribeiro, a desculturação seria um fenômeno de decadência, um efeito negativo da implantação de técnicas, artefatos e valores de um grupo econômica ou militarmente mais poderoso. De forma forçada ou voluntária, o grupo dominado passaria a se apropriar de fragmentos da cultura do dominante, o que em última análise causaria a sua própria desestruturação – para usar a terminologia de Lévi-Strauss – pois a coerência simbólica só seria garantida pela funcionalidade e integração orgânica da

sociedade em suas mínimas partículas, um processo que teria levado séculos para se consolidar.

Roger Bastide não compartilhava dessa visão pessimista. A desculturação deveria ser vista mais como uma causa positiva do que um efeito negativo, pois ela possibilitaria a reconstrução cultural. Na verdade, Bastide achava que um termo mais preciso seria culturação, pois a cultura seria uma construção que se elaboraria a todo instante, ideia que contrastava com a concepção estática de estrutura de Lévi-Strauss. (CUCHE, 2002, p. 138) Bastide concluiu que a transformação de uma cultura no tempo seria inevitável, pois todas as culturas são mistas e feitas de continuidades e descontinuidades históricas. A continuidade afirmada de uma cultura, a alegada pureza, força e tradição dependeriam menos da realidade do que de construções político-históricas, aquilo que Bastide chamava de "ideologias de compensação". (BASTIDE, 1970) Exemplos disso são os mitos fundadores, tradições inventadas e linhas evolutivas.

Outro fenômeno de resistência à transformação cultural seria a contra-aculturação, geralmente manifestada nos movimentos de "retorno às origens". O messianismo e o fundamentalismo são algumas das manifestações mais conhecidas e estudadas, mas exemplos de contra-aculturação seriam também os fenômenos de *revival*, ou de raiz, na música tradicional, através do patrocínio estatal ou empresarial com vistas ao "resgate" de tradições populares desaparecidas ou em vias de desaparecimento, ou ainda o movimento de autenticidade na música antiga, através do uso de instrumentos musicais, técnicas de execução e repertórios há muito esquecidos. Esses fenômenos constituem-se em novas formas de estruturação cultural; eles não produzem o antigo, mas o novo. (BASTIDE, 1968, p. 102-107; CUCHE, 2002, p. 139; KERMAN *et al*, 1992; BAKER, 2008)

A resistência a uma cultura dominante ou de referência pode ainda resultar na fragmentação em subculturas e contraculturas. Cientistas sociais costumam analisar esses processos no contexto das formas de socialização e interação entre classes sociais, grupos étnicos e grupos de interesse. Subculturas podem então ser pensadas como fragmentações de

uma cultura de referência, delimitadas por classe, gênero, etnia, interesse e outros fatores. Nesses casos, a cultura global de referência não é negada, mas reestruturada, através de manipulações, filtragens e outros processos, de acordo com os interesses particulares dos grupos minoritários, contribuindo para a renovação e dinamização do sistema cultural como um todo. (CUCHE, 2002, p. 102) Na música popular, a cultura de referência, ou *mainstream*, é constantemente revista e reinterpretada por diferentes grupos de artistas consumidores. Essa releitura pode então ser reapropriada pelo *mainstream*, gerando novas respostas e constantemente realimentando o sistema.

O termo contracultura passou a ser usado a partir da década de 1960, a princípio com referência aos movimentos de classe média jovem, especialmente americanos e franceses, que questionavam a cultura dominante representada pelos detentores do poder econômico e intelectual - pais, professores, líderes religiosos e políticos. Num sentido mais amplo, uma contracultura abarcaria valores, crenças e atitudes de qualquer grupo minoritário que se opusesse à cultura dominante de modo articulado e reflexivo. (EDGAR; SEDGWICK, 2002, p. 69) Nesse aspecto, os assim-chamados estilos "alternativos" no rock e pop, e as fases iniciais de movimentos como o minimalismo e a performance histórica na música podem ser analisados como subculturas ou contraculturas, dependendo, entre outros fatores, do vigor e profundidade em que a cultura de referência tem sido rejeitada. Contudo, fatores como etnicidade, crenças ou interesses pessoais podem levar um sujeito a participar simultaneamente de várias subculturas, ou mesmo culturas de referência, abrindo caminho para a bimusicalidade num sentido mais amplo que o utilizado por Mantle Hood (1960). Roger Bastide, que passou anos estudando a cultura afrobrasileira, concluiu que, desde os tempos coloniais e a fim de poder funcionar na sociedade branca, indivíduos afro-brasileiros adotavam a cultura dominante em certos contextos, sem alterar os padrões da cultura de suas famílias ou grupos sociais mais próximos. É o ele chamava de "princípio do corte". aue compartimentalização: o indivíduo poderia levar uma vida dupla ou tripla, assumindo tantas identidades quantos fossem

os contextos em que atuasse. (BASTIDE, 1955; CUCHE, 2002, p. 133) Além disso, a identidade também seria multidimensional, podendo ser acessada em diferentes momentos. No caso estudado por Bastide, as aparentes divergências entre crenças e práticas do catolicismo e do candomblé seriam então relativizadas, e não percebidas como conflitos.

Ao analisar a revitalização da cultura kariri na Bahia no final da década de 1980, Anthony Seeger notou que o grupo parecia fazer uso de diferentes identidades culturais para diferentes propósitos. Os kariri experimentavam um estágio avançado de aculturação e decidiram "reaprender" e exibir publicamente certos aspectos de sua cultura ancestral, como o ritual do toré, às vezes retomando, às vezes reinventando sua identidade indígena a fim de ganhar a necessária força política que os possibilitasse reclamar sua terra diante do governo. (SEEGER, 1992) Uma análise da experiência kariri feita unicamente sob o ponto de vista da contra-aculturação resultaria demasiadamente simplista, tendo em vista a motivação e a profundidade das mudanças, bem como o fato de que o grupo é politicamente atuante e permanece integrado à cultura nacional de referência.

Estudando a dinâmica das culturas compartilhadas sob o ponto de vista marxista das relações de classe e da dominação simbólica, Pierre Bourdieu concentrou-se nas práticas culturais ligadas à estratificação social e nos mecanismos sociais que originariam tanto a criação artística como o consumo da cultura como produto. Para Bourdieu, instituições, recursos e processos culturais, como a educação, o consumo de bens culturais e o gosto artístico, geram poder simbólico, cuja finalidade é produzir e reforcar desigualdades e hierarquias sociais. Bourdieu baseia sua teoria das práticas sociais nos conceitos de habitus (série de atitudes adquiridas durante a vida através dos processos de educação e socialização, que permitem que o agente atue em seu grupo social ou campo de atividade ao mesmo tempo em que definem as fronteiras entre os diversos grupos ou campos) e campo (cada uma das áreas autônomas e muitas vezes conflitantes de atuação que estruturam uma sociedade, criadas e mantidas pela atuação dos agentes). O conceito de agenciamento equilibra aspectos objetivos e subjetivos, pois o agente tem flexibilidade para

sustentar ou modificar tanto o campo como o habitus, o que, de certa maneira, contrabalança o determinismo da base estruturalista. (BOURDIEU, 1983)

Isso explica, entre outras coisas, as mudancas estilísticas na história da arte. Para Bourdieu, quando um estilo atinge a perfeição às mãos de agentes criadores que esgotam as possibilidades de uma arte de inventar herdada, segue-se um período de ruptura, no qual uma nova arte de inventar é criada e com ela uma nova gramática gerativa das formas, deslocada das tradições estéticas em vigor em sua época ou grupo social. ou seja, o habitus. Para que um novo habitus seja instaurado a partir daquela mudança estilística e passe a gerar poder simbólico a um determinado grupo, é necessário que aquele grupo seja bem sucedido em modificar seus modos de percepção e dominar os novos códigos e competências artísticas. Contudo, o processo é lento, e em períodos de ruptura é muito comum que obras produzidas com novos códigos sejam ainda por algum tempo percebidas e avaliadas sob os mesmos códigos e instrumentos de percepção contra os quais elas foram criadas. (BOURDIEU, 1968, 1983)

A conceituação estrita de cultura como mecanismo de distinção e legitimação, seja através do consumo de produtos culturais, seja através da aquisição de cultura proporcionada pelo sistema educacional, é uma das principais limitações do modelo teórico de Bourdieu. (MANDER, 1987) Além disso, sua orientação determinista e elitista não está em sintonia com as tendências relativistas nas humanidades desde a década de 1970. Ainda assim, certos aspectos de sua teoria, como o interesse pela recepção da cultura e os conceitos de agenciamento e capital simbólico têm influenciado vários trabalhos nas áreas de educação e artes no Brasil.

As análises de Michel de Certeau, publicadas a partir de 1974, também concentravam-se menos na produção do que na recepção ou consumo da cultura, embora chegando a resultados muito diferentes dos de Bourdieu. Para Certeau, a cultura seria fabricada no cotidiano e também funcionaria "em repouso", na aparente passividade da recepção. Daí a validade em se conceber a ideia de uma "cultura de consumo", já que, quando o indivíduo receptor confere usos diferentes e não

previstos a produtos padronizados, ele passa de consumidor a criador. A ideia se aproxima do conceito de bricolagem, dos usos como "artes do fazer", exposto por Lévi-Strauss em *La Pensée Sauvage* (LÉVI-STRAUSS, 1962) e tornou-se um aspecto fundamental nos estudos sobre a cultura de massa nas últimas décadas. Não somente o público consumidor detém um poder de resistência considerável aos bombardeamentos da mídia e da indústria do consumo, como continua sendo um produtor de significados. (EDGAR; SEDGWICK, 2002, p. 78)

Se desde os trabalhos da Escola de Frankfurt a tônica dos estudos sobre culturas de massa tem sido os modos de produção e distribuição, análises mais recentes evitam o tom pessimista de Theodor Adorno e atentam para o fato de que a receptividade é seletiva, não uniforme, e a assimilação não é mas reinterpretada segundo lógicas culturais particulares. (HALL, 1980) Produtos da cultura popular vestuário, aparelhos eletrônicos, CDs - contribuem para a autoafirmação do indivíduo e o ajudam a articular e delimitar espaços. Através desse processo, identidades individuais e coletivas são construídas em relação a outros indivíduos e grupos. Identidade e alteridade estão sempre em relação e a cultura é usada de maneira estratégica e seletiva para delimitar fronteiras. Contudo, Umberto Eco observou que essas barreiras não são sempre rígidas, pois nada impede que um consumidor da arte de elite também consuma produtos da indústria cultural e vice-versa. O consumo seria então ditado pelo contexto e pela função. (ECO, 1964)

O termo cultura popular é usado de maneira diversa em diferentes idiomas e diferentes disciplinas, e assume significados diferentes quando contraposto ou relacionado à cultura erudita, tradicional ou de massa. Por razões práticas, cultura popular será entendida aqui no sentido estrito de cultura de massa, podendo ser pensada tanto em referência a artefatos individuais – uma canção, um filme (que podem ser analisados como textos ou como mercadorias), como em relação ao estilo de vida de um grupo, com seus padrões de uso dos artefatos, práticas e compreensões que estabelecem uma identidade coletiva. (EDGAR; SEDGWICK, 2002, p. 27) Por ser um campo tão rico em possibilidades analíticas e ao mesmo tempo tão menosprezado pela academia até algumas décadas

atrás, a cultura popular tem sido um tema preferido dos estudos culturais – de fato, a preocupação com a cultura popular está na origem da própria disciplina.

### Os estudos culturais

Menos uma disciplina acadêmica do que uma área de superposição entre várias disciplinas interessadas em certos aspectos da cultura, os estudos culturais admitem uma notável abertura a métodos e pressupostos teóricos radicalmente variados. Algumas das preocupações fundamentais dos estudos culturais nas últimas décadas têm sido os usos da cultura como fonte de poder, diferença e emancipação, especialmente na sociedade urbana ocidental. As análises têm sido guiadas por um conjunto mais ou menos estável de métodos, teorias e conceitos provenientes de diferentes áreas e articulados segundo um enfoque multidisciplinar, interdisciplinar ou mesmo transdisciplinar. Alguns críticos têm achado tudo isso muito "indisciplinar", mas o fato é que o campo fornece uma oportunidade ao pesquisador de estar na academia de uma maneira não muito acadêmica, priorizando programas e interesses de fora da academia e criticando os seus limites, embora utilizando recursos nela encontrados. (IOHNSON et al. 2004, p. 24-25) Essa liberdade constitui-se em um dos aspectos mais festejados e ao mesmo tempo mais criticados dos estudos culturais.

O surgimento dos estudos culturais no final da década de 1950 foi de certa forma impulsionado pela desilusão de alguns intelectuais da esquerda britânica com os rumos da política soviética no pós-guerra. As obras seminais dos representantes da "nova esquerda", Raymond Williams, E. P. Thompson e Richard Hoggart, escritas entre 1957 e 1963, ainda deviam muito às noções marxistas de classe e dominação. A preocupação em valorizar e proteger a cultura das classes trabalhadoras revelava um ponto de contato com a teoria crítica da Escola de Frankfurt, mas os britânicos conferiam a elas um papel muito mais ativo e sofisticado. A ênfase na resistência, explicada através das noções de hegemonia e ideologias de classe, devia-se sobretudo a um renovado interesse pela obra de intelectuais marxistas, como Gramsci e

Althusser. Os consumidores passaram de massas ideologicamente manipuladas a intérpretes e construtores de significados, que nem sempre coincidem com os intencionados. (HALL, 1980; EDGAR; SEDGWICK, 2002, p. 77) Stuart Hall comenta o impacto dos intelectuais da nova esquerda na disseminação de um novo tipo de conhecimento da década de 1960 (HALL, 1990, p. 16):

O projeto da segunda Nova Esquerda foi crucial, pois, juntamente com alguns outros editores daquela época, ela traduziu livros que ainda não estavam disponíveis para nós. Pela primeira vez ela nos trouxe, em inglês, as obras principais da Escola de Frankfurt, depois de Benjamin, e depois de Gramsci. Sem aqueles "Ur-texts", que ninguém estava lendo na academia, os estudos culturais não poderiam ter desenvolvido o seu projeto: eles não poderiam ter sobrevivido; eles não poderiam ter se tornado um campo de trabalho por merecimento próprio.

52

Fundado em 1964 por Richard Hoggart e dirigido por Stuart Hall a partir de 1969, o Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham representou certa academização daqueles anseios em um conjunto mais organizado e rigoroso de métodos e pressupostos teóricos concentrados em alguns tópicos principais – ideologia, resistência, representação, narrativa e pós-modernidade. Desde o início os estudos culturais têm como preocupação primária as práticas e objetos da vida cotidiana, seus significados e usos.

Stuart Hall reduziu as preocupações iniciais dos estudos culturais a dois paradigmas principais, um culturalista e um estruturalista. O paradigma culturalista enfoca os significados e valores surgidos nos diferentes grupos e classes sociais, através dos quais eles lidam e respondem às condições de sua existência, bem como as tradições e práticas através das quais esses entendimentos são expressos e nos quais eles são incorporados. O paradigma estruturalista, em declínio, analisa a experiência como efeito e reflexo de estruturas sociais; fenômenos sociais e culturais seriam então explicados em relação à determinância que os causa. (HALL, 1980b)

A cultura popular das sociedades industrializadas com destaque para a música popular, os meios de comunicação e o espectador/audiência - permaneceu sendo um dos interesses centrais do grupo, em análises que valorizavam conceitos derivados da Escola de especialmente do dissidente Walter Benjamin, e incorporavam aspectos relevantes de obras de teóricos franceses, como o conceito de agenciamento (Bourdieu), o interesse pela cultura do cotidiano (Certeau), estruturas e mitos fundamentais (Lévi-Strauss), ideologias ocultas e metalinguagens (Barthes), técnicas de desconstrução (Derrida, Barthes), discurso e poder (Foucault). Não tardaram a aparecer trabalhos aplicando essas teorias aos domínios da raça, etnicidade e gênero, logo depois subdivididos em campos de estudo independentes. De fato, dentre os processos que contribuíram para a visibilidade e significância dos estudos culturais, Johnson et al (2004, p. 14) apontam para os movimentos sociais do século XX, oriundos das contradições da modernidade, como as desigualdades sociais e representações distorcidas, e gerando "nações" alternativas - negros, estudantes, gays, feministas, etc. - cada qual portador e defensor de uma identidade político-ideológica diversa e exigindo o reconhecimento e a representação justa.

Mas para que tudo isso pudesse ser feito, era necessário demonstrar primeiro que as disciplinas tradicionais, cada uma em seu próprio domínio, não estavam dando conta dessas questões. Stuart Hall recorda as suas preocupações nas décadas de 1960 e 1970 e seu trabalho junto ao Centro de Estudos Culturais Contemporâneos (1990, p. 15):

[Os estudos culturais] precisavam desempenhar a tarefa de desmascarar o que se considerava ser pressuposições não declaradas da própria tradição humanista. Eles deveriam tentar trazer à luz os pressupostos ideológicos que guiavam a prática, expor o programa educacional (que era a parte sem nome do projeto) e tentar conduzir uma crítica ideológica da maneira pela qual as humanidades e as artes se apresentavam como partes desinteressadas do conhecimento. Eles deveriam assim realizar um trabalho de desmistificação, mostrando a natureza regulativa e o papel que as humanidades estavam desempenhando em relação à

cultura nacional. Pelo contexto daquele projeto fica claro por que as pessoas nos escreviam cartas rudes.

A despeito dos conflitos, a finlandesa Paula Saukko (2004, p. 13) nota que, a partir da década de 1970, os estudos culturais abriram um espaço que mediava e ultrapassava a polarização observada alguns anos antes entre a otimista pesquisa de direita, que visava comprovar os benefícios do pluralismo e da democracia nos Estados Unidos e Europa Ocidental, e a pessimista *intelligentsia* de esquerda, notadamente a Escola de Frankfurt e suas críticas à indústria cultural e cultura popular midiatizada.

Se a ênfase na leitura da cultura como um 'texto' trai suas origens na crítica literária e história cultural da nova esquerda inglesa, os estudos culturais também têm um pé fortemente fincado na sociologia. Para Saukko, (2004, p. 11) a principal característica do enfoque empírico dos estudos culturais é o seu interesse nas articulações entre o discurso ou narrativa (aí incluídos textos escritos, ideologias, experiências vividas) e o contexto social.

Outra característica importante é o reconhecimento da subjetividade inerente ao método. Nos estudos culturais, o pesquisador tem consciência de que a observação neutra é impossível e a parcialidade inevitável – o ato de observar altera a realidade e o discurso do pesquisador "cria" uma nova realidade, contrapondo-se a outras já existentes. Teorias, métodos e maneiras de escrever estão carregadas de ideologia, e diferentes ideologias resultam em diferentes resultados de pesquisa e visões sempre parciais. Nos estudos culturais, o pesquisador trabalha estrategicamente com essa subjetividade, pois o seu objetivo é, muitas vezes, possibilitar a mudança social de acordo com sua orientação político-ideológica, cumprindo assim o papel de intelectual orgânico preconizado por Gramsci.

Assim, Saukko (2004, p. 9, 17-18) incentiva que a pesquisa seja feita de uma maneira consciente dos compromissos e repercussões teóricas e políticas, tanto de seus pontos fortes como de suas omissões importantes. A

controvérsia Margaret Mead versus Derek Freeman, cada qual chegando a resultados opostos mas verdadeiros sobre a cultura samoana da primeira metade do século XX, mostra a falácia de se pretender chegar a uma análise única e verdadeira sobre uma sociedade complexa a partir de informantes com opiniões, interesses e experiências conflitantes. (SAUKKO, 2004, p. 17) Em lugar de se buscar uma única "verdade" ou reduzir os fenômenos a dicotomias simplistas é importante que o pesquisador esteja aberto a noções alternativas e possibilidades múltiplas de validade da pesquisa.

Embora múltiplas também sejam as facções nos estudos culturais, alguns campos e questões parecem definir os objetos e análises de pesquisadores ingleses e norte-americanos. (HALL, 1990) Elaborando os dois paradigmas de Stuart Hall, Johnson *et al* (2004, p. 10) identificam seis maneiras principais de abordar a cultura, cada qual exigindo ou implicando métodos distintos. Para efeito do presente capítulo, sugiro que o leitor substitua a palavra 'cultura' por 'música' numa segunda leitura:

**Cultura e poder**: identidades culturais individuais e coletivas, pressões sociais, práticas culturais das elites, cultura como propriedade de grupos privilegiados;

**Cultura como valor**: o valor estético ou moral de um determinado produto ou prática cultural é o que a torna digna de estudo; o conceito de cânone e enfoques conflitantes em relação a ele;

**Cultura como política**: cultura na esfera dos governos e instituições; ideia de "governamentalidade", segundo Foucault, envolvendo a organização e regulamentação de determinados campos de conduta e atuação: esportes, museus, patrimônio, orquestras, arquivos.

Cultura como coesão: cultura como elemento de coesão social e pertencimento; compartilhamento de práticas e produtos culturais, culturas virtuais ou imaginadas; discursos sobre raça (também gênero e minorias) e multiculturalismo (coexistência, e não sincretismo); crítica aos modelos de culturas "puras", unidas, completas; questionamento do próprio conceito de cultura;

**Cultura como padronização:** convergência e uniformidade promovida pela cultura de massa, enfoques da Escola de Frankfurt sobre a comercialização ou "comodificação" de formas de cultura popular, formas de controle social, globalização;

**Cultura como linguagem ou interpretação:** cultura como algo a ser lido, decifrado; hermenêutica contemporânea, antropologia simbólica, estruturalismo clássico, semiótica; como entender, ou "ler" o outro – seus discursos e práticas.

John Hartley (2002, p. 49) reduz esses enfoques a quatro:

Cultura como política: o nexo entre consciência e poder;

**Cultura como vida cotidiana**: formação de identidades na modernidade;

Cultura como texto: entretenimento popular midiatizado;

Cultura como plural: a expansão da diferença.

A despeito dessa preocupação em classificar objetos e enfoques, Paula Saukko (2004, p. 6) nota que as tradicionais fronteiras paradigmáticas e mesmo geográficas entre alguns objetos de pesquisa têm ficado menos claras. Subcultura e aldeia, por exemplo, não parecem mais "locais" definidos e isolados, mas redes cruzadas e formadas por fluxos transnacionais de mídia, dinheiro, pessoas, coisas e imagens. Em consequência, também se tornam menos claras as divisões metodológicas tradicionais entre experiência, cultura e realidade por um lado e, por outro, plateias, textos e produção.

Já a eventual cristalização dos estudos culturais como disciplina autônoma parece ser cada vez menos desejável. Para Johnson, (*et al*, 2004, p. 20-21), existem várias razões para se resistir à adoção da disciplinaridade. Primeiramente, há espaço para o questionamento de fora das disciplinas, de programas e enfoques pessoais ou extracurriculares. Além disso, o status de não-disciplina dos estudos culturais reduz a possibilidade de

policiamento e regulamentação, embora não os torne imunes às políticas universitárias, haja visto o fechamento do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos de Birmingham em 2002. Finalmente, os estudos culturais resistem às formas disciplinares de redução teórica e desempenham um papel importante em suplantar as definições tradicionais e reduções convencionais.

Essa moldura permeável permite a constante incorporação em seu currículo não apenas das mais recentes teorias, como também de questões cotidianas. (JOHNSON *et al,* 2004, p. 21) Um aspecto importante a considerar nos estudos culturais é que, sendo cada pesquisador formado em uma área diversa, seja a história, a sociologia, a psicologia, ou outra, suas pesquisas ajudam a transformar e ampliar também o campo da sua disciplina de origem. É claro que transformar o campo de uma disciplina da qual não se tem formação é mais complicado e arriscado, como explica Stuart Hall (1990, p. 16):

O trabalho interdisciplinar sério envolve o risco intelectual de dizer aos sociólogos profissionais que sociologia não é o que eles dizem que é. Tivemos que ensinar como achávamos que deveria ser uma sociologia a serviço das pessoas que estudavam cultura. Isso era algo que nós não conseguiríamos dos sociólogos autodesignados. Não era nunca uma questão de quais disciplinas poderiam contribuir para esse campo, mas de como se poderia descentralizar ou desestabilizar uma série de campos interdisciplinares.

A apropriação e multiplicação de métodos derivados de outras disciplinas por si só não garante um elaborado e convincente discurso do método. Uma das soluções tem sido usar essa limitação em favor de pesquisas mais espontâneas e intuitivas. Considerando a quantidade e variedade de objetos de estudo e enfoques metodológicos possíveis nos estudos culturais não é exagerado dizer que o pesquisador "aprende fazendo". Mesmo assim, a liberdade não é total. Diferentes obietos selecionam diferentes estratégias de pesquisa. instigando empréstimos de diferentes disciplinas privilegiando diferentes estruturas ou moldes teóricos. Johnson

(et al, 2004, p. 27-37) relaciona cronologicamente alguns desses, a partir do próprio desenvolvimento histórico dos estudos culturais:

**Cultura como modo de vida de grupos e nações**: até meados da década de 1970; marxismo e materialismo cultural; descrição densa; representação de modos de vida em textos literários, autobiografias e narrativas pessoais; memória e história oral; aproximações com métodos etnográficos;

**Cultura como formações culturais**: décadas de 1970 e 1980; um nível ou aspecto da prática social dentro de uma sociedade (popular, público, de gênero, etc.); Marxismo complexo e estruturalismo marxista, hegemonia; redefinição e contextualização do "local" da cultura;

**Crítica da cultura**: década de 1990 em diante; estruturalismo e seus "pós", a semiótica do dia-a-dia, linguagem e poder; empréstimos da psicanálise, identidades sociais e a criação do outro a partir do "eu" lacaniano; ênfase no leitor ou o "sujeito" do texto; fragmentação, direção ao individual; humanidade, gênero, raça e corpo como construções (pós-colonialismo, *queer-studies*).

Já Paula Saukko, (2004, p. 19-20) identifica três principais enfoques metodológicos, cada qual adquirindo validade em diferentes bases:

Hermenêutico: validade dialógica; a pesquisa captura as realidades vividas de outros, enfatizando: (a) veracidade: fazer justiça às perspectivas das pessoas estudadas, permitir que tenham voz; (b) autocrítica ou autorreflexividade: ter consciência dos discursos que medeiam a visão e entendimento do próprio pesquisador; (c) polivocalidade: ter consciência de que se estuda não uma realidade, mas muitas; buscar na pluralidade das vozes uma diversidade de perspectivas e estar consciente das relações e tensões. O enfoque é humanista e difere do etnográfico, pois não alega possuir uma visão privilegiada, objetiva. Não se trata de descrever outros mundos de um ponto de vista exterior, mas em termos do encontro e da interação entre mundos

diferentes. É necessário se ater a critérios éticos, ser verdadeiro nas descrições e respeitar os mundos vividos e as realidades de outros.

Pós-estruturalista: validade desconstrutiva; a pesquisa desmistifica ou desenlaca os discursos sociais influenciam nossa percepção da realidade e dos outros (tropos colonialistas), enfatizando: (a) a noção pósmodernista do excesso de discursos (Baudrillard: 1980), de que há um potencialmente infinito número de "verdades" ou maneiras de enfocar a realidade; enfatiza as maneiras múltiplas em que um fenômeno pode ser entendido de maneira a desestabilizar qualquer noção de entendimento fixo, absoluto; (b) a historicidade genealógica (Foucault, 1984), desafiando as verdades ao expor sua historicidade. demonstrando que certas verdades estabelecidas não são universais ou atemporais, mas produtos de programas políticos e históricos; (c) a crítica desconstrutiva (Derrida: 1976). O enfoque é estruturalista e busca desmistificar os bitolamentos (da imprensa e mídia, por exemplo), mas parte da premissa de que não há maneira "não-bitolada" de se entender o mundo. Tem consciência dos investimentos históricos, políticos e sociais que são refletidos na pesquisa.

Realista ou contextualista: validade contextual; a pesquisa demonstra compreender o contexto social, econômico e político e suas conexões com o fenômeno estudado; mapeia as estruturas internas e externas de poder e desigualdade (hierarquias, subsistência, política colonialista, comércio e cultura) que moldam a vida das pessoas. O enfoque, oriundo da nova esquerda, tem um impulso igualitário de ouvir vozes múltiplas e contestar o discurso autoritário, mas é diferente das metodologias hermenêutica e pós-estruturalista (que enfatizam múltiplas realidades, e que o mundo parece diferente quando observado de lugares sociais diferentes, ou de outro tempo histórico). Procura descrever o mundo como ele "realmente" é.

Paula Saukko sugere que, de acordo com o objeto, os enfoques e os próprios objetivos da pesquisa, as metodologias sejam combinadas de diversas formas:

**Triangulação:** Uso de métodos diferentes correspondendo a diferentes realidades ou explorando diferentes facetas da realidade para se ter uma visão mais acurada do objeto. Tem como objetivo buscar a verdade. Não é muito útil à pesquisa em estudos culturais, pois coloca ênfase demasiada na veracidade ou não dos relatos de informantes, e corre o risco de, ao usar fontes escritas na triangulação, ignorar a parcialidade dos relatos históricos e documentos coloniais. Sustenta a ideia de que a pesquisa existe "por fora" ou usa métodos para se posicionar acima da realidade.

Prisma: A realidade muda quando mudamos a perspectiva ou ângulo metodológico do qual olhamos. Faz justiça entre as diferenças profundas entre diferentes enfoques de realidade. Parte da premissa de que a pesquisa cria ou constrói socialmente as realidades que estuda. É um dos processos que "fazem" realidades. Útil para combinar enfoques dialógicos e desconstrutivistas, mas não muito útil para fomentar iniciativas políticas que unam povos a fim de transformar as estruturas. O problema é que existem "realidades" ou dimensões do mundo bastante "reais": estruturas globais de poder, processos econômicos e políticos, sentidos de maneiras diferentes, mas que nos afetam a todos, unindo nossas realidades e destinos.

Material-semiótica: Compartilha com a metáfora do prisma a visão de que a pesquisa é uma força que altera ou cria realidades, e acrescenta que isso ocorre não apenas de forma social ou simbólica, "criando mundos com palavras", mas também materialmente: o debate Derrida-Foucault sobre loucura, psiquiatria e direitos individuais mostra que a pesquisa e a ciência trazem à tona aspectos bastante concretos e às vezes problemáticos. A pesquisa científica é uma força material-semiótica que sempre possui um programa político. Embora não seja capaz de construir realidades a seu gosto, ela é permitida e constrita por uma série de processos culturais, políticos, econômicos e ecológicos, a fim de ser capaz de intervir neles. Assim, o pesquisador precisa compreender as estruturas desigualdade social ou as bases da realidade ecológica a fim de mudá-las, levando em conta as perspectivas dos grupos subjugados a fim de criar pesquisas mais acuradas, abrangentes e conscientes de suas implicações políticas e éticas. Essa explícita posição política é problemática e não científica. Combinada a métodos tradicionalmente aceitos de pesquisa, mistura compromissos científicos e ideológicos.

**Dialógica**: Interação e comunicação entre as realidades e grupos. Utiliza perspectivas e métodos para diferentes fins, enfatizando a tensão entre eles e reconhecendo a mulltidimensionalidade da problemática social. Reconhece o que é expressão da realidade vivida por indivíduos e grupos através do enfoque dialógico; examina os discursos (textos ou narrativas sociais) através da desconstrução; articula contextualmente a política, local, nacional e transnacional.

Em última análise, as propostas de Saukko são aplicações da teoria das articulações, conforme exposta por Stuart Hall (1980c, p. 325):

A unidade formada por essa combinação ou articulação é sempre, necessariamente, uma "estrutura complexa": uma estrutura em que as coisas estão relacionadas, tanto através de suas diferenças como de suas similaridades. Isso requer conectam os mecanismos aue características dissimilares mostrados pois seiam "correspondência necessária" ou homologia expressiva pode ser pressuposta como dada. Isso também significa - já que a combinação é uma estrutura (uma combinação articulada) e não uma associação aleatória - que haverá relações estruturais entre as partes, isto é, relações de dominação e subordinação.

armadilhas do Evitando determinismo as essencialismo, a articulação relaciona os vários elementos coletados durante a observação - discursos, objetos, práticas em uma estrutura arbitrária, seja através da percepção de ideologias ou relações de poder, seja através da redação de um novo discurso por parte do pesquisador. Assim, a articulação é um recurso tanto para a análise como para a produção de novos discursos, no caso a própria pesquisa. Entretanto, como a articulação não é dada, isto é, não nasceu com os discursos, objetos e práticas observadas, é necessário que o pesquisador a esclareça, ou seja, demonstre através da argumentação os fundamentos teóricos, qualquer que seja a teoria utilizada, para essa conexão ou aquela reorganização.

# Cultura e musicologias

Durante a primeira metade do século XX, musicólogos como Curt Sachs, Paul Henry Lang e Gilbert Chase demonstraram as possibilidades e as vantagens de se dar um destaque maior ao contexto social e cultural na pesquisa em música. De maneira geral, contudo, esse interesse chegou à área com um certo atraso. Leituras de canções narrativas, libretos operísticos e mesmo obras musicais utilizando ferramentas do estruturalismo, pós-estruturalismo e semiótica, vêm sendo realizadas por teóricos de várias áreas das humanidades paralelamente ou mesmo precedendo o interesse da musicologia tradicional.

Na introdução de Le cru et le cuit, (LÉVI-STRAUSS, 1964) primeiro volume das *Mythologiques*, Lévi-Strauss discorreu sobre paralelos entre mitos ameríndios e formas musicais ocidentais a fim de comprovar a existência de estruturas inconscientes universais nas sociedades humanas. Para Lévi-Strauss, o importante não era descobrir o significado de cada mito ou de cada forma musical: cada mito só poderia ser explicado através de outro mito, e assim sucessivamente, e realizando esse exercício, o pesquisador estaria analisando a estrutura da mente humana, que, no final das contas, era o que (ver KLEIN, 2004, p. 22-50) interessava. Curiosamente, Lévi-Strauss não comparou os mitos com formas musicais das próprias sociedades que os originaram, o que indicava tanto a falta de interesse como de preparo, ao mesmo tempo em que reforçava seu argumento em favor da universalidade das estruturas.

Além de um interesse controverso da etnomusicologia por esse tipo de análise, foram feitas inúmeras tentativas de se aplicar o método estruturalista à análise da música de concerto ocidental, algumas mais convincentes que as outras, (por exemplo, RUWET 1972; TARASTI, 1979) mas o enfoque perdeu força desde a última década do século passado, suplantado por modelos derivados da linguística gerativa e semiótica.

O próprio Lévi-Strauss voltaria a incursionar pelo estruturalismo musical algumas vezes, mas sua tentativa mais ambiciosa nessa área, a análise do *Bolero* de Maurice Ravel,

63

(LÉVI-STRAUSS, 1971) recebeu mais críticas que elogios. (HOPKINS, 1977; BACHT, 2001) Em 1977 a Rádio Canadense transmitiu uma série de conferências de Lévi-Strauss, sob o tema "Mito e Significado", depois publicadas em livro. (LÉVI STRAUSS, 1978) Na última delas, intitulada "Mito e Música", Lévi-Strauss concentrou-se em um leitmotiv secundário, usado por Richard Wagner tanto no Ouro do Reno como na Valquíria. 0 leitmotiv aparece em situações aparentemente não relacionadas, mas usando suas técnicas de análise do mito. Lévi-Strauss desvendou a estrutura comum subjacente a todas as passagens em que o leitmotiv aparece. No livro Regarder, ecouter, lire, (LÉVI-STRAUSS, 1993) Lévi-Strauss temperou a análise estrutural de uma modulação empregada por Rameau em Castor et Pollux com incursões etnológicas nos ouvintes e teóricos franceses do século XVIII.

leitura de experiências vividas, preocupação fundamental dos estudos culturais, passou a receber tardiamente a atenção da musicologia tradicional, talvez pela percepção de que já havia uma disciplina encarregada disso, a etnomusicologia. Mas o desinteresse da etnomusicologia pela música popular urbana, a assim-chamada "música de massa", pelo menos até a década de 1970, deixou esse campo livre para a atuação de intelectuais da área da linguística e literatura e da sociologia, alguns concentrados na análise do discurso, outros enfocando aspectos como poder, ideologia, recepção e resistência, o que favoreceu uma reestruturação do campo empírico da sociologia da música e possibilitou o surgimento de um novo campo multidisciplinar, os estudos de música popular. (MIDDLETON, 1990; FRITH, 1996)

A disciplina da sociologia da música possui um marco fundador na obra póstuma de Max Weber, (WEBER, 1995 [1a ed. 1921]) mas até a década de 1960 ainda era um campo periférico da sociologia alemã, excessivamente concentrada nas práticas musicais das elites ocidentais. Embora um ramo da disciplina tenha permanecido fiel a Weber e aos teóricos da Escola de Frankfurt, a sociologia da música também experimentaria uma virada cultural na década de 1970, resultando em diálogos com a etnomusicologia, estudos culturais, teoria *queer*, estudos de música popular e nova musicologia, levando ao compartilhamento de uma bibliografia

e de espaços comuns em currículos disciplinares, periódicos e congressos científicos. Nas últimas décadas a sociologia da música tem ressurgido de forma notável em trabalhos abordando a música popular e as subculturas jovens, áreas nas quais a produção acadêmica é maior inclusive do que a da etnomusicologia.

Desde a década de 1950, a própria etnomusicologia ou "musicologia comparada", como era até então denominada sofreu profundas modificações. Jaap Kunst (1950), que renomeou a disciplina, reconheceu o valor de se analisar aspectos físicos, sociais e espirituais em seu estudo da música da Indonésia e dos Países Baixos. Alan Merriam (1964) concebeu um modelo tripartite, compreendendo o estudo simultâneo da música, dos comportamentos que levam à produção da música, e da conceitualização musical. John Blacking (1973) argumentou que a música é uma prática condicionada às especificidades do corpo humano, da espécie humana em sua interação com a natureza, abrindo caminho para pesquisas em corporealidade e evolução cognitiva. As perspectivas de Kunst, Merriam e Blacking, embora nem sempre concordantes, definiram a mudança para um discurso mais científico na etnomusicologia, informado por métodos derivados da antropologia, psicologia e biologia. No espírito da "descrição densa" de Geertz, a coleta e análise musical tornaram-se apenas alguns dos muitos elementos constituintes de uma cultura a merecer a atenção do pesquisador. A ênfase passou definitivamente do estudo da música de uma determinada cultura para o estudo de uma cultura musical, ou seja, a música vista como um aspecto inseparável do inteiro complexo da sociedade e cultura. (BOHLMAN, 2009)

Na década de 1990 não só o cientificismo de Merriam e Blacking foi colocado em questão por alguns etnomusicólogos, como o próprio nome da disciplina correu o risco de ser modificado. Isso acabou não ocorrendo, mas preocupações póscoloniais definiram uma nova mudança de paradigma, favorecida pelo surgimento de escolas etnomusicológicas periféricas e o consequente questionamento de modelos ocidentais, a exemplo do que havia ocorrido uma década antes no campo da antropologia.

Martin Stokes (2009) identifica como principais campos de investigação da etnomusicologia no início do século XXI:

**Teoria e Cultura**: reconhecimento das limitações e dos usos históricos e políticos da palavra "cultura"; necessidade de dar espaço à voz do pesquisado: o interlocutor torna-se coprodutor do conhecimento etnográfico; crítica cultural como forma de engajamento político.

Comunidades e suas músicas: sentido ampliado de comunidade, incluindo o espaço virtual, análise de espaços e redes de distribuição de música (ANDERSON, 1983); autorrepresentação e autotransformação através das práticas musicais; conceito de efervescência (DURKHEIM, 1912) nas discrepâncias participatórias (KEIL, 1994) e na construção do "eu" através da interação com outros participantes (LORTAT-JACOB, 1994).

**Etnicidade**: produção e percepção de diferenças sociais e culturais e das relações de poder implícitas; teorias de articulação e mediação (HALL, 1986); performance e a geração de significados (STOKES, 1994); percepção das continuidades coloniais.

**Nacionalismo**: resistência à globalização; tradições inventadas (HOBSBAWM, 1983); permanências e reversões de construções coloniais; música e movimentos migratórios.

**Diásporas e globalização**: estratégias transnacionais e culturas viajantes (CLIFFORD, 1992); ambivalências culturais, subalternidade e alianças transnacionais estratégicas; "paisagens" culturais globalizadas (APPADURAI, 1996); hibridação e o "terceiro espaço" (GARCÍA CANCLINI, 1995; BHABHA, 1994); variantes de modelos marxistas: hegemonia ocidental e hiper-realidade (SLOBIN, 1993).

**Raça**: relação entre escravidão, razão iluminista e modernidade; crítica ao conceito de "retenção" de elementos africanos como forma de avaliação das experiências pósescravidão; o cânone afrocêntrico e suas exclusões; conceito de "dupla consciência" (GILROY, 1980).

**Sexualidade e gênero**: questionamentos dentro da própria disciplina sobre a produção de ideologias nas práticas de documentação e interpretação de dados; construção cultural

do gênero; teoria *queer* e psicanálise lacaniana, processos de identificação e ambivalência de signos.

**Novo historicismo:** crítica à construção histórica da ideia de "cultura remota" e à construção retórica do "outro" na etnografia; transcendentalização e desistoricização da diferença cultural através do foco em gêneros musicais (música popular), comunidades (diásporas, transientes, viajantes) e questões (gênero, sexualidade).

**Teoria das práticas**: interesse tanto na produção cultural como na produção de cultura; reavaliação do determinismo histórico marxista e variantes do pensamento estruturalista em Bourdieu, Giddens e Sahlins; música e temporalidade; práticas musicais como produtoras de história.

**Teoria e análise musical**: análise pós-estruturalista e semiótica peirceana como alternativas aos modelos logocêntricos de representação (TURINO, 1999) e análises informadas pela psicologia cognitiva (KIPPEN, 1987; BRINNER, 1995); controvérsia quanto à aplicabilidade de sistemas teóricos ocidentais às músicas não-ocidentais; assincronia entre teorias e práticas musicais; análise da música como prática corporal.

Vários pontos de contato com os estudos culturais podem ser notados a partir do sumário de Stokes, alguns deles por influência direta de teóricos como Stuart Hall e Paul Gilroy, outros pela onipresença dessas questões em vários campos das humanidades. De fato, na mesma época em que etnomusicologia americana realizava profunda uma autorreflexão, a musicologia, especialmente aquela às vezes denominada musicologia histórica, passou por uma experiência semelhante, ao mesmo tempo traumática e fertilizadora.

Mais de trinta anos separam os manifestos de Gilbert Chase em prol de uma musicologia cultural, (KERMAN, 1985, p. 169-170) e a resposta em forma de pergunta de Richard Middleton, "não somos todos nós agora em maior ou menor grau culturalistas?" (CLAYTON, 2003, p. 3) Durante esse período, questões que perturbavam e dinamizavam as humanidades desde a década de 1970 passaram a ser formuladas e respondidas também por pesquisadores na área da musicologia, seja individualmente, seja através do

surgimento de quase-movimentos, como a nova musicologia americana e a musicologia crítica britânica. Antes do final do século XX, esses desenvolvimentos já haviam ultrapassado as fronteiras acadêmicas anglo-americanas, sendo assimilados, rejeitados, criticados ou transformados por musicólogos na Europa continental e América Latina.

De maneira geral, as tendências culturalistas da musicologia nas três últimas décadas posicionam-se contra um certo positivismo dominante na disciplina – no sentido pejorativo e restrito do termo (KERMAN, 1985, p. 31-59) – ao evitar em larga medida a análise textual da partitura e questionar os conceitos de cânone e de obra musical autônoma. A rejeição à fetichização da obra musical é acompanhada por uma declarada aversão às grandes narrativas e uma avaliação crítica das construções históricas e discursos de poder. Ênfase é dada aos usos sociais e individuais da música e às formas de interação humana, inclusive o papel do corpo na performance e fruição musical, criando um importante ponto de contato com a etnomusicologia, reforçado por uma percebida irrelevância da definição de fronteiras entre repertórios "clássico", "popular" e "tradicional". (BEARD e GLOAG, 2005)

Questões de significado continuam a orientar algumas pesquisas na área. Para Gary Tomlinson, o significado da música seria encontrado na "rede de cultura", uma série de narrativas históricas interrelacionadas que circundam o objeto musical. (TOMLINSON, 1984) Tomlinson aplica esse enfoque em seu estudo sobre música e magia no Renascimento, (TOMLINSON, 1993) buscando uma compreensão da música da maneira como ela seria percebida pelos ouvintes da época. Para conseguir isso, Tomlinson analisa detalhadamente os discursos em torno da música e as experiências subjetivas durante o período enfocado, numa espécie de "descrição densa" geertziana do passado, ou mesmo uma "arqueologia musical", inspirada pela "arqueologia do saber" de Foucault.

Uma parte significativa da "nova" musicologia tem enfocado questões de gênero, examinando as maneiras pelas quais o corpo, a sexualidade e as construções subjetivas de gênero têm gerado e sido influenciadas por discursos musicais. A musicologia *gay* foi fortalecida por esse interesse e pela

disseminação acadêmica dos estudos culturais e da teoria queer. Um precedente importante, o artigo, "Britten and Grimes", publicado em 1977 no periódico Musical Times, marcou a transformação de seu autor, Philip Brett, no principal teórico da área. Seus trabalhos desvendaram agendas patriarcais ocultas tanto no discurso musical como no discurso sobre música, expondo a "dinâmica do armário" e o sentido de diferenca verificado na obra de alguns compositores homossexuais, de certa maneira determinada pelas estratégias negociação sobrevivência em uma sociedade conservadora. A importância desse tipo de estudo também reside em proporcionar novas possibilidades de percepção por parte do ouvinte, e em colaborar para a diminuição dos preconceitos sociais. (BRETT, 1994; BRETT e WOOD, 2002)

Se a recente musicologia culturalista assume uma inquestionável postura pós-moderna, não se pode deixar de notar certa orientação de "direita" em algumas visões otimistas sobre o papel da indústria cultural, especialmente aquelas que enfatizam o sucesso comercial como principal fator legitimante, crítica que tem sido feita aos estudos culturais norteamericanos de maneira geral. Não obstante o fato de Susan McClary revelar essa orientação em seus trabalhos sobre construção de identidades através da música popular, não há como negar a repercussão de sua obra. A princípio concentrada em problemas feministas mais genéricos, como as razões culturais para a marginalização das mulheres compositoras no cânone da música ocidental, McClary também analisou em detalhes os reflexos do poder patriarcal em obras de compositores eruditos, em especial Beethoven, gerando críticas às vezes raivosas. (McCLARY, 1991) Embora altamente crítico a certos bitolamentos e oportunismos em alguns textos de McClary, Richard Taruskin (2009) reconhece a enorme contribuição da musicóloga:

> Todos os pesquisadores em música trabalhando hoje devem a ela um débito [...] pela liberdade infinitamente maior que eles desfrutam agora, sobre aquela dos seus predecessores ou deles próprios anteriormente [...].

As críticas à musicologia culturalista têm-se concentrado no aparente oportunismo e na sedução da "última moda" em termos de teoria. Charles Rosen lamenta o pesado empréstimo de "figuras de fora da música, como Derrida, Bakhtin e Lacan", embora reconheça que a postura corajosa e, às vezes temerária, típica de vários estudos recentes, era algo de que a musicologia vinha precisando já há algum tempo. Comentando um ensaio de Lawrence Kramer sobre a introdução ao oratório A Criação, de Haydn, Rosen admite que os empréstimos teóricos, embora intermináveis, são instrutivos e estimulantes, lembrando a mixórdia [motlev] de um grande desfile. (ROSEN, 1994) Em seu recente livro sobre os discursos da musicologia, Giles Hooper (2006, p. 10-12) elabora uma crítica muito mais azeda a esse fascínio pelos empréstimos teóricos:

> Uma característica final da "nova" musicologia e uma parte significante da musicologia mais recente é um tipo de apropriação de segunda-ordem, ou "parasítica" de molduras teóricas originalmente desenvolvidas tendo em mente outras coisas que não a música. [...] Contudo, a apropriação de "teoria" para a finalidade de interpretar a música – e não para uma crítica autorreflexiva da prática disciplinar - tem se provado frequentemente não convincente. De fato, um dos aspectos mais desconcertantes dessa "cleptomania discursiva" é a maneira pela qual várias "figuras", ou "pensadores" – as últimas "big things" na cena intelectual – são tão rapidamente apropriadas e em seguida descartadas. [...] Sem dúvida, os imperativos de bolsas, estabilidade no emprego e promoção desempenham um papel em compelir pesquisadores a cavar um nicho original, ou "identidade disciplinar" para si mesmos, ao mesmo tempo em que permanecem conversantes com as últimas tendências. Contudo, às vezes parece que os musicólogos estão simplesmente saqueando a biblioteca do pensamento do século XX como parte de um elaborado exercício no qual as obras musicais passam por uma variedade de peneiras teóricas na esperanca de que alguma coisa de interessante suria do outro lado.

Hooper critica especialmente os usos de modelos teóricos não musicais para a análise textual da música, argumentando que a falácia da prática é comprovada pelo fato de que o oposto não ocorre – a teoria schenkeriana, por exemplo, não é utilizada pela crítica literária. Como se não bastasse isso, Hooper chama a atenção para o fato de que vários dos teóricos emprestados pela "nova" musicologia já foram há muito tempo descartados pelas próprias disciplinas de origem.

Embora os questionamentos de Hooper sejam pertinentes, ele próprio empresta ideias de vários autores para a construção de seu argumento e prefere não elaborar o fato de que empréstimos interdisciplinares não são novidade na história dos discursos sobre música, mesmo na teoria e análise musical – filosofia, retórica, gramática, literatura e acústica são apenas algumas das disciplinas que no passado emprestaram modelos teóricos à música. Como notou David Fallows em seu curto texto de referência sobre a "nova" musicologia,

70

Em retrospectiva, é difícil ver o que há de novo na base proposta: pode ser que [a interdisciplinaridade] ficou fora de moda por algum tempo na América, mas [ela] tem estado presente ininterruptamente na musicologia europeia desde as primeiras tentativas por Guido Adler de definir a disciplina em 1885. Certamente têm havido novas maneiras de se pensar, tornadas possíveis especialmente por desenvolvimentos na sociologia, filosofia e psicologia; mas a musicologia quase sempre abraçou novas ideias de outras disciplinas, e a sua viabilidade no futuro certamente dependerá, pelo menos em parte, em sua habilidade de continuar fazendo isso. (FALLOWS, 2002)

Tais controvérsias trazem uma saudável dinâmica poucas vezes vista na história da musicologia, demonstrando que existe espaço de sobra tanto para a crítica cultural pósmoderna quanto para os métodos "positivistas" tradicionais. Isso fica ainda mais claro na América Latina, notável tanto pela escassez de edições musicais, catálogos e biografias como pela proliferação de opiniões apaixonadas e às vezes desinformadas.

Alguns desdobramentos importantes dessa abertura são sentidos mesmo fora da pós-graduação, campo típico de atuação do musicólogo. A inclusão de matérias como cultura popular, psicologia da música, etnomusicologia e teoria cultural nos currículos de graduação em música e o próprio surgimento de cursos de graduação em música popular são exemplos disso.

#### Estudos culturais latino-americanos?

Figura fundamental no estabelecimento da Sociologia da Cultura, Pierre Bourdieu viu nos estudos culturais mais uma das armadilhas do imperialismo cultural norte-americano. mesmo admitindo aue surgimento principais desenvolvimentos na área ocorreram na Inglaterra. (BOURDIEU e WACQUANT, 1998) Examinado à luz de suas próprias teorias. Bourdieu lutava pela manutenção de um velho habitus diante da percebida invasão e tentativa reestruturação do campo por teóricos de outras linhas da sociologia, de outras áreas das humanidades e, principalmente, de outras esferas geopolíticas. O intelectual baiano Antonio Risério faz suas as palavras da dupla francesa, lamentando que a influência norte-americana tenha transformado "parte considerável do ambiente universitário brasileiro numa espécie de McDonald's de construções ideológicas e sanduíches conceituais alheios" (RISÉRIO, 2007, p.3). Esse comentário leva o leitor a indagar quem teria direito de utilizar um conceito como o habitus. Bourdieu? Especialistas em Bourdieu? Sociólogos franceses? De certa maneira, o conceito é alheio ao próprio Bourdieu, que disse tê-lo emprestado de Aristóteles via Tomás de Aguino. Uma segunda leitura parece indicar que a crítica de Risério não é contra o uso, puro e simples, de um conceito alheio, mas sim de "sanduíches conceituais alheios", sugerindo então que cada pesquisador deveria montar o seu próprio sanduíche conceitual.

A julgar pelo texto da contracapa de seu livro *A utopia brasileira e o movimento negro*, (RISÉRIO, 2007) Risério faz exatamente isso ao mobilizar "noções de História, Política, Linguística, Sociologia, Semiótica, Estética e Antropologia com rara e poderosa intuição" e examinar "sob diferentes ângulos os mais variados aspectos relacionados ao tema". O texto poderia

perfeitamente ser encontrado em uma obra de referência, como definição do verbete "estudos culturais".

Para Bourdieu e Wacquant, o sucesso dos estudos culturais deveria ser atribuído a uma bem sucedida política editorial anglo-americana. A dupla ficou consternada com o fato de que, mesmo não existindo uma disciplina chamada estudos culturais nos campos universitário e intelectual franceses, a Oxford lancara títulos como French Cultural Studies e German Cultural Studies, seguidos mais tarde dos volumes russo e italiano. De fato, com exceção do volume italiano, a maioria esmagadora dos capítulos é assinada por intelectuais britânicos e norte-americanos. A editora da Universidade de Chicago acompanharia a onda lançando títulos com compostos étnicos, segundo Bourdieu, por "princípio de partenogênese étnicoeditorial", como Black-British Cultural Studies. (BOURDIEU 1998, p. 114) Bourdieu via nessa proliferação exemplos da universalização das particularidades, uma das artimanhas do imperialismo para a manutenção da ordem vigente. Os estudos culturais, um "domínio híbrido" desenvolvido em resposta a certas particularidades das sociedades industriais na Inglaterra e Estados Unidos, eram agora exportados para todos os cantos assimilados acriticamente. do planeta tornando internacionais preocupações meramente locais. Se o texto de fato traz algumas reflexões pertinentes, uma escorregada feia que acaba minguando a argumentação foi a sua crítica venenosa à academia brasileira, ignorando a longa tradição nacional em estudos sobre raça e etnicidade, e que revelou Bourdieu como perpetrante das mesmas táticas imperialistas que ele expunha. Mais adiante no mesmo artigo, Bourdieu e Wacquant combinam uma versão de crítica adorniana à indústria cultural com um descarado paternalismo em relação à intelectualidade negra, que, segundo os franceses, seria manipulada pelos poderes hegemônicos ingenuamente (BOURDIEU e WACQUANT, 1998, p. 116-117):

Do mesmo modo que os produtores da grande indústria cultural americana como o jazz ou o rap, ou as modas de vestuário e alimentares mais comuns, como o jeans, devem uma parte da sedução quase universal que exercem sobre a juventude ao fato de que são produzidas e utilizadas por

minorias dominadas, [FANTASIA, 1994] assim também os tópicos da nova vulgata mundial tiram, sem dúvida, uma boa parte de sua eficácia simbólica do fato de que, utilizados por especialistas de disciplinas percebidas como marginais e subversivas, tais como os *cultural studies*, os *minority studies*, os *gay studies* ou os *women studies*, eles assumem, por exemplo, aos olhos dos escritores das antigas colônias europeias, a aparência de mensagens de libertação. Com efeito, o imperialismo cultural (americano ou outro) há de se impor sempre melhor quando é servido por intelectuais progressistas (ou "de cor", no caso da desigualdade racial), pouco suspeitos, aparentemente, de promover os interesses hegemônicos de um país contra o qual esgrimam com a arma da crítica social.

As críticas de Bourdieu e Wacquant foram respondidas em um número especial da revista *Estudos Afro-Asiáticos*, da UFRJ (v. 24, n. 1, 2002), periódico nominalmente criticado no artigo dos franceses como exemplo da passividade da academia brasileira frente à dominação ianque.

Em maior ou menor grau, obras de alguns importantes intelectuais brasileiros da primeira metade do século XX, como Mário de Gilberto Frevre e Andrade. resistem enquadramento rígido das fronteiras disciplinares. Indisciplinados em seus métodos e intuitivos em suas conclusões, eram por isso mesmo interessantes, mas também frequentemente contestados e nem sempre utilizáveis. Nas últimas décadas, a intelectualidade brasileira ganhou em disciplina sem abandonar a tradição de se mover com facilidade nas esferas acadêmica, política e artística. Outra característica importante tem sido a ininterrupta importação crítica de ideias e métodos desenvolvidos na Europa e América do Norte, na melhor tradição antropofágica.

Talvez seja menos a nacionalidade do que as particularidades do campo de investigação empírica o fator determinante para essa relaxada postura multidisciplinar. Embora várias vezes taxado de positivista, o musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange já no final da década de 1940 destacou o papel da etnicidade nas práticas musicais religiosas durante o período colonial brasileiro, demonstrando sua

importância nas instituições, estruturas de poder e práticas musicais. (LANGE 1935, 1946) Suas incursões em questões estilísticas foram menos felizes. (LANGE, 1951) Embora sem trabalhar com o conceito de democracia racial, Lange revela alguma influência de Gilberto Freyre no desenvolvimento do quase-conceito de mulatismo musical, inserido num ambicioso projeto político transnacional, o americanismo musical.

Por outro lado, Renato Ortiz argumenta que para o intelectual na América Latina, o engajamento político e a facilidade em atuar simultaneamente em vários campos eram consequências da precária estruturação das universidades e da demora na institucionalização de várias disciplinas das humanidades. Para ele, no meio acadêmico brasileiro pelo menos até o final da década de 1960,

74

as fronteiras disciplinares nunca conseguiram se impor com a mesma força e rigidez que nos Estados Unidos. [...] Sem dúvida elas existem nas universidades e nos centros de pesquisa, mas são mais porosas, fluidas, permitindo uma interação maior entre os praticantes das ciências sociais. As passagens da filosofia à sociologia, da ciência política à história, da antropologia à comunicação, da sociologia à literatura, não são casos de excepcionalidade, mas constituem quase que uma regra do campo universitário. Talvez por isso o ensaio, como forma de apreensão da realidade, sobretudo na tradição latino-americana hispânica, tenha sobrevivido ao processo de formalização disciplinar. Pois é de sua natureza desrespeitar a formalidade dos limites estabelecidos. (ORTIZ, 2004, p. 122-123)

No Brasil, os estudos culturais não se configuram como um campo disciplinar autônomo, e talvez nem venham a sê-lo. A exceção que confirma a regra é o PACC - Programa Avançado de Cultura Contemporânea, da UFRJ, que oferece o pósdoutoramento em estudos culturais e publica a revista *Z Cultural*. Heloísa Buarque de Hollanda, coordenadora do programa, é uma das mais ativas pesquisadoras brasileiras na área.

75

Mas existem no Brasil pesquisadores e subáreas disciplinares que compartilham com os estudos culturais um campo epistemológico comum, mesmo sem estar relacionados genealogicamente. Em um artigo de 2004, Renato Ortiz revela que só soube que era "praticante" dos estudos culturais quando foi citado por uma universidade americana como um dos teóricos latino-americanos "sobresalientes" da área, ao lado de Néstor García Canclini e Jesús Martín-Barbero. (ORTIZ, 2004, p. 119) Canclini disse na mesma ocasião que já estava envolvido nos estudos culturais muito antes de saber que aquilo que ele fazia tinha esse nome. (GARCÍA CANCLINI, 1996, p. 84) Em diversos livros publicados, Renato Ortiz tem analisado o papel da cultura popular na construção da identidade nacional, mais especificamente a reinterpretação do popular pelos grupos sociais, produzindo uma pluralidade de identidades nacionais. (ORTIZ, 1988; 1994) Ortiz também tem estudado a globalização - ele prefere usar o termo mundialização - e a reorientação das sociedades através da cultura de massa. Néstor García Canclini. provavelmente o intelectual latino-americano mais influente no campo dos estudos culturais, vem há vários anos explorando os processos de hibridação ou hibridismo cultural na América Latina, fornecendo um modelo teórico que se tem revelado bastante útil também no estudo da música popular. (GARCÍA CANCLINI, 1989)

Ao realizar um mapeamento de trabalhos das décadas de 1980 e 1990 que definem um provável campo de estudos culturais latino-americanos. Canclini concentrou-se perspectivas dos "estudos antropológicos da modernização cultural" e "estudos sociológicos da cultura", reservando apenas meio parágrafo para críticos literários e historiadores da arte e literatura, como Ángel Rama, Antonio Candido e Roberto Schwarz. Esse panorama é quase o oposto daquele observado anglo-americana em termos de origens academia disciplinares dos praticantes dos estudos culturais. De qualquer maneira, García Canclini (1996), Ortiz (2004) e Trigo (2006) enfatizam que a América Latina já possuía a tradição de uma intelectualidade que cruzava as barreiras disciplinares e circulava confortavelmente em várias áreas de atuação acadêmica e política muito antes do surgimento dos estudos culturais britânicos. Se essa argumentação toda não passa de uma "invenção da tradição" dos estudos culturais latinoamericanos, isso é matéria para debate.

## Alguns enfoques culturais na pesquisa recente em música no Brasil

Nos últimos anos, a música popular tornou-se um campo legítimo de investigação empírica em várias disciplinas das humanidades, aparecendo constantemente como tema de teses e dissertações defendidas em programas de pósgraduação em literatura, linguística, sociologia, antropologia e história. Era apenas natural que fosse intensificado o diálogo entre a pesquisa em música realizada nessas áreas e aquela oriunda dos programas de pós-graduação em música. Numa fase posterior, esse diálogo tem ocorrido também com os estudos culturais, em suas diversas facções e acepções. Um campo comum de interesses, que poderia ser livremente denominado "estudos culturais da música popular", vem sendo definido nos últimos anos pelas pesquisas dos antropólogos Rafael José de Menezes Bastos, Hermano Vianna e Lívio Sansone, dos historiadores Arnaldo Daraya Contier e Marcos Napolitano, do linguista Luiz Tatit, dos críticos literários Affonso Romano de Sant'Anna e José Miguel Wisnik, da musicóloga Martha Ulhôa e dos etnomusicólogos Samuel Araújo, Carlos Sandroni, Elizabeth Travassos, Maria Elizabeth Lucas e Acácio Tadeu Piedade, entre muitos outros.

A participação desses pesquisadores em redes nacionais e internacionais de pesquisa e o diálogo constante com seus pares em outros países, tanto em congressos como em periódicos internacionais, têm contribuído para que eles equilibrem algumas distorções dos olhares "de fora" ao mesmo tempo em que são beneficiados pelas perspectivas distanciadas e pertinentes daqueles mesmos olhares.

Um volume editado há poucos anos por Martha Ulhôa e Ana María Ochoa fornece um panorama sucinto de recentes enfoques culturalistas da música popular. Publicado em 2005, *Música popular na América Latina: pontos de escuta* traz uma compilação de trabalhos apresentados um ano antes no congresso da IASPM-América Latina no Rio de Janeiro. Os capítulos especificamente relacionados ao Brasil incluem

mapeamentos críticos, (TRAVASSOS, 2005; ARAÚJO, 2005) reavaliação histórico-analítica, (SANDRONI, 2005) pesquisas em memória e musicologia urbana, (PEREIRA, 2005) crítica literária (MATOS, 2005) e estudos culturais propriamente ditos. (SOUZA, 2005) Essa classificação é apenas didática, pois vários dos capítulos articulam questões e métodos de diferentes campos disciplinares. O capítulo de Simone Luci Pereira, por exemplo, demonstra como os espaços urbanos determinavam diferentes escutas da bossa nova na zona sul e zona norte do Rio de Janeiro durante as décadas de 1950 e 1960, gerando diferentes construções subjetivas. O estudo é um excelente modelo de pesquisa em musicologia urbana – embora a autora possa não concordar com esse rótulo – articulando simultaneamente questões relativas à música, memória, geografia cultural e modernidade.

Escrevendo sobre samba e coexistência no complexo da Maré, no Rio de Janeiro, Samuel Araújo também realiza uma musicologia urbana ao abordar as relações entre práticas musicais, violência (física e simbólica) e formas de sociabilidade determinadas pela geografia local, ao mesmo tempo em que propõe um engajamento maior do pesquisador com a comunidade estudada. Araújo adverte para a necessidade de uma postura dialógica com o pesquisado, já que o pesquisador costuma decodificar os significados em termos inteligíveis tão somente à sua cultura ou ao seu meio; como resultado, o pesquisado dificilmente tem acesso ou interesse pelo resultado final da pesquisa. Essa preocupação, embora não seja novidade na antropologia das últimas duas décadas, indica uma sintonia também com o ativismo político pregado pelos estudos culturais britânicos desde a década de 1960.

Exemplo intencional de pesquisa em estudos culturais segundo a vertente latino-americana e tendo a música popular como objeto de investigação é o trabalho de Antonio Marcus Alves de Souza, "Silêncios e esquecimentos culturais do Mercosul". Aplicando métodos foucaultianos de análise do discurso e da teoria de Canclini sobre as hibridações culturais, Alves elabora contrapõe alguns fragmentos da cultura musical urbana e jovem na região do Mercosul aos discursos formuladores de políticas culturais do Brasil para a região. Na falta de políticas de integração no campo da indústria cultural,

Alves vê o hibridismo cultural como estratégia de segmentos artístico-culturais latino-americanos diante do imperialismo cultural e neoliberalismo econômico ou como uma ideologia e uma utopia de ressignificação de identidades.

Os congressos seguintes da IASPM-América Latina contaram com uma presença maior de trabalhos enfocando questões de gênero e corpo na música brasileira, embora uma ausência gritante continue a ser a dos estudos sobre sexualidade, particularmente aqueles utilizando ferramentas da teoria *queer*.

Na musicologia histórica brasileira, a utilização de enfoques e métodos culturalistas vem despertando um interesse menor. Talvez a questão mais explorada continue a ser a dialética nacional-popular no processo de construção da identidade brasileira, (ver WISNIK, 1983; CONTIER, 1985) que vem proporcionando diálogos produtivos entre os domínios da música popular urbana e da música de concerto, ou "erudita". (TRAVASSOS, 1997, 2000; NAPOLITANO, 2003, 2007; ASSIS, 2007)

Tendo como ponto de partida o olhar externo sobre a cultura tropical da imitação e a discussão modernista sobre o nacional na música brasileira, Cristina Magaldi (2004) recua o campo de observação para o século XIX, explorando os usos musicais das elites cariocas, divididas entre a construção de uma identidade nacional e a imitação de modelos franceses de civilização. Magaldi analisa em detalhe as relações entre repertórios, grupos sociais, e os contraditórios discursos sobre civilização, nacionalidade e raça que permeavam as práticas musicais da capital da nação. Concentrando-se também no Rio de Janeiro, mas realizando um recorte cronológico um pouco maior, Marcelo Hazan (2009) vem examinando os discursos em torno da figura e obra do compositor José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) no contexto da construção de mitos fundadores por segmentos da intelectualidade brasileira desde o final do século XIX, numa análise que também perpassa questões de raça e nacionalidade.

Contatos com a antropologia cultural também são escassos, destacando-se as incursões de Carlos Sandroni (2001) por uma "musicologia histórica da música popular", ou

"etnomusicologia histórica", embora o seu *locus* de origem disciplinar seja de fato a etnomusicologia. Seja por parte de musicólogos ou etnomusicólogos, esse tipo de enfoque deverá experimentar um forte crescimento nos próximos anos, beneficiado pela disponibilização crescente de gravações do início do século XX e do desenvolvimento de ferramentas específicas de pesquisa.

Na musicologia histórica brasileira, o número de pesquisas abordando questões de gênero e corpo ainda é reduzido. Faltam trabalhos mais convincentes sobre a aplicação e análise do paradigma racial na música sacra brasileira dos séculos XVIII e XIX. Muito ainda há a ser pesquisado sobre as implicações socioculturais da "atualização" setecentistas em Minas Gerais até o início do XX, ou sobre as práticas de improvisação e recomposição na música tradicional brasileira de séculos passados. Também não temos muitas perspectivas históricas e socioculturais sobre as paisagens sonoras urbanas de épocas passadas. Seria muito relevante o surgimento de pesquisas tratando de fenômenos pósmodernos, como a sociologia dos movimentos de música antiga, a ressignificação da música tradicional em contextos urbanos e universitários, a performance local de "músicas do mundo", e (por que não?), os mecanismos de produção e recepção da música contemporânea. Sendo o contexto cultural fator determinante em cada uma dessas questões e lacunasexigindo métodos e ferramentas próprias - nenhuma delas poderá ser abordada e respondida convincentemente sem que o pesquisador ultrapasse as barreiras disciplinares.

#### Referências

ANDERSON, Benedict. *Immagined communities*. Londres, 1983.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ARAÚJO, Samuel. Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo: repensando a agenda de pesquisa etnomusicológica. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana María (orgs.) *Música popular na América Latina*, p. 194-213, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

ASSIS, Ana Cláudia de. Compondo a "cor nacional": conciliações estéticas e culturais na música dodecafônica de César Guerra-Peixe. *Per Musi*, n. 16, 2007, p. 33-41.

BACHT, Nikolaus. Enlightenment from afar: the structural analogy of myth and music according to Claude Lévi-Strauss. *Acta Musicologica*, v. 73, n. 1, 2001, p. 1-20.

BAKER, Geoff. Latin American Baroque: performance as a post-colonial act? *Early Music*, v. 36, n. 3, August 2008, p. 441-448.

BARKER, Chris. *The Sage dictionary of cultural studies*. Londres, Sage, 2004.

BASTIDE, Roger. Le principe de coupure et le comportement afrobrésilien. *Anais do XXXI Congresso Internacional de Americanistas, São Paulo, 1954*, v. 1, p. 493-503. São Paulo: Anhembi, 1955.

BASTIDE, Roger. Acculturation. In: *Encyclopaedia Universalis*, v. I, p. 102-107. Paris: Encyclopaedia Universalis. Disponível na internet: http://sebastien.nogues.free.fr/biblio-virtuelle/DEUG/Ethno/Acculturation.pdf

BHABHA, Homi. The location of culture. Londres: Routledge, 1994.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

BOHLMAN, Philip. Ethnomusicology, §III: Post-1945 developments. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Disponível na internet: www.grovemusic.org

BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. Sur les ruses de la raison impérialiste. *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 121, n. 1, 1998, p. 109 – 118.

BOURDIEU, Pierre. Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique. *Revue Internationale des Sciences Sociales*, edição especial *Les arts dans la société*, v. 20, n. 4, 1968, p. 5-14.

BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. (orgs.). *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*. Londres: Routledge, 1994.

BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth. Musicologia lésbica e guei. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 7, Dezembro 2002. Tradução comentada de Carlos Palombini. Disponível na internet:

www.rem.ufpr.br/REMv7/Brett\_Wood/Brett\_e\_Wood.html

BRINNER, Benjamin. *Knowing music, making music: Javanese gamelan and the theory of musical competence and interaction.* Chicago: University of Chicago Press, 1995.

CLAYTON, Martin; MIDDLETON, Richard; HERBERT, Trevor. *The cultural study of music.* Londres: Routledge, 2003.

CLIFFORD, James. Traveling culture. In: GROSSBERT, Lawrence; NELSON, Cary; TREICHLER, Paula A. (orgs.). *Cultural Studies*, p. 96-116. New York: Routledge, 1992.

CUCHE, Denys. A noção de cultura nas ciências sociais. Bauru: EDUSC, 2002.

DURKHEIM, Émile. Les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie. Paris: Alcan, 1912.

ECO, Umberto. *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milão: Bompiani, 1964.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. *Teoria cultural de A a Z: conceitos chave para entender o mundo contemporâneo.* São Paulo: Contexto, 2003.

ELIAS, Norbert. Über den Prozeß der Zivilisation. Basel: Verlag Haus zum Falken, 1939.

ELIAS, Norbert. *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *The established and the outsiders: a sociological enquiry into community problems*, Londres: Frank Cass & Co., 1965.

FALLOWS, David. New musicology. *The Oxford Companion to Music*. Londres: Grove Music, 2002. Disponível na internet: www.grovemusic.org

FANTASIA, Rick. Everything and nothing: the meaning of fast-food and other American cultural goods in France. *The Tocqueville Review*, v. 15, n. 7, 1994, p. 57-88.

FELD, Steven. *Communication, music, and speech about music.* In: KEIL, Charles; FELD, Steven. *Music Grooves,* p. 77-95. Chicago: Chicago University Press, 1994.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico: Grijalbo, 1989.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Cultural studies questionnaire. *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 5, n. 1, 1996, p. 83-87.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*. Londres: Verso, 1993.

GROSSBERT, Lawrence; NELSON, Cary; TREICHLER, Paula A. (orgs.). *Cultural studies*. New York: Routledge, 1992.

HALL, Stuart. Encoding/decoding. In: \_\_\_\_. *Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-79*, p. 128-138. Londres: Hutchinson, 1980.

HALL, Stuart. Cultural studies: two paradigms. *Media, Culture and Society*, v. 2, 1980b, p. 57-72.

HALL, Stuart. Race, articulation and societies structures in dominance. In: *Sociological theories: race and colonialism*, p. 305-345. Paris: Unesco, 1980c.

HALL, Stuart. On postmodernism and articulation. *Journal of Communication Inquiry*, v. 10, 1986, p. 45–60.

HALL, Stuart. The emergence of cultural studies and the crisis of the humanities. *October*, v. 53, Summer 1990, p. 11-23.

HARTLEY, John. *Communication, cultural and media studies: the key concepts.* Londres: Routledge, 2002.

HAZAN, Marcelo Campos. Raça, nação e José Maurício Nunes Garcia. In: NERY, Rui Vieira (org.). *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*. Lisboa: Gulbenkian, 2009. [no prelo]

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HOOD, Mantle. The challenge of "bi-musicality". *Ethnomusicology*, v. 4, n. 2, May, 1960, p. 55-59.

HOOPER, Giles. *The discourse of musicology*. Londres: Ashgate, 2006.

HOPKINS, Pandora. The homology of music and myth: views of Lévi-Strauss on musical structure. *Ethnomusicology*, v. 21, n. 2, May 1977, p. 247-261.

JOHNSON, Richard; CHAMBERS, Deborah; RAGHURAN, Parvati; TINCKNELL, Estella. *The practice of cultural studies*. Londres: Sage, 2004.

KEIL, Charles. Participatory Discrepancies and the Power of Music. In: KEIL, Charles; FELD, Steven. *Music Grooves*, p. 96-108. Chicago: Chicago University Press, 1994.

KERMAN, Joseph. *Contemplating music: challenges to musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

KERMAN, Joseph; DREYFUS, Laurence; KOSMAN, Joshua; ROCKWELL, John; ROSAND, Ellen; TARUSKIN, Richard; McGEGAN, Nicholas. The Early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns. *The Journal of Musicology*, v. 10, n. 1. Winter 1992, p. 113-130.

KIPPEN, James. 1987. An ethnomusicological approach to the analysis of musical cognition. *Music Perception*, v. 5, n. 2, 1987, p. 173-195.

KLEIN, Michael Leslie. *Intertextuality in Western art music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

KUNST, Jaap. *Musicologica: a study of the nature of ethnomusicology, its problems, methods, and representative personalities.* Amsterdam: Indisch Instituut, 1950. [Nas edições seguintes renomeado como *Ethnomusicology*].

LANGE, Francisco Curt. Americanismo musical: ideias para uma futura sociologia musical latino-americana. *Revista Brasileira de Música*, v. 2, n. 2, Junho 1935, p. 93-113.

LANGE, Francisco Curt. La música en Minas Gerais: un informe preliminar. *Boletín Latino-Americano de Música*, v.6, Abril 1946, p. 408-494.

LANGE, Francisco Curt. *Archivo de música religiosa de la Capitania Geral das Minas Gerais, Brasil, siglo XVIII*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1951.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le cru et le cuit*. Mythologiques I. Paris : Plon, 1964.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *L'homme nu*. Mythologiques IV. Paris : Plon, 1971.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 'Boléro' de Maurice Ravel. L'Homme, v. 11, n. 2, Avril-Juin 1971, p. 5-14. [Contendo os exemplos musicais ausentes na primeira edição de  $L'homme\ nu$ ]

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Myth and meaning: five talks for radio.* Toronto: University of Toronto Press, 1978.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Regarder, écouter, lire. Paris; Plon, 1993.

LORTAT-JACOB, Bernard. *Musiques en fête: Maroc, Sardaigne, Roumanie.* Nanterre: Société d'Ethnologie, 1994.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*. Lanham: Scarecrow Press, 2004.

MANDER, Mary S. Bourdieu, the sociology of culture and cultural studies: a critique. *European Journal of Communication*, v. 2, 1987, p. 427-453.

McCLARY, Susan. Feminine endings: music, gender and sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

MERRIAM, Alan. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Buckingham: Open University Press, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *Allegro ma non danzante: O nacional-popular em "O Banquete" de Mário de Andrade*. Latin American Music Review, v. 24, n. 1. Spring–Summer 2003, p. 126-135.

NAPOLITANO, Marcos. A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural.* São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato. Mundialização e cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. Estudos culturais. Tempo Social, v. 16, n.1, Junho 2004, p. 119-127.

PEREIRA, Simone Luci. O nome, o olhar, e a escuta da cidade: Memórias de ouvintes. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana María (orgs.) *Música popular na América Latina*, p. 152-174, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. A cor e o som da nação: a ideia de mestiçagem na crítica musical do caribe hispânico e do Brasil (1928-1948). São Paulo: Annablume, 2000.

RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e o movimento negro*. São Paulo: Editora 34, 2007.

ROSEN, Charles. Music à la mode. *New York Review of Books*, v. 41, n. 12, 23 de Junho de 1994.

RUWET, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris: Editions du Seuil, 1972.

SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001.

SANDRONI, Carlos. Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana María (orgs.) *Música popular na América Latina*, p. 175-193, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

SAUKKO, Paula. Doing research in cultural studies. Londres: Sage, 2003.

SEEGER, Anthony. Performance and identity: problems and perspectives. In: ROBERTSON, Carol E. (org.). *Musical repercussions of 1492: encounters in text and performance*, p. 451-491. Washington: Smithsonian. 1992.

SLOBIN, Mark. *Subcultural sounds: micromusics of the west.* Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

SOUZA, Antonio Marcus Alves de. Silêncios e esquecimentos culturais do Mercosul. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana María (orgs.) *Música Popular na América Latina*, p. 71-93, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

STOKES, Martin. *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

TARASTI, Eero. *Myth and music: a semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Haia: Mouton, 1979.

TARUSKIN, Richard. Material gains: assessing Susan McClary. *Music & Letters*, v. 90, n. 3, August 2009, p. 453-467.

THOMPSON, Edward Palmer. Rough music. In: \_\_\_\_. *Customs in common: studies in traditional popular culture*, p. 467-538. New York: The New Press, 1991.

TOMLINSON, Gary. The web of culture: a context for musicology. *Nineteenth Century Music*, v. 7, n. 3, 1984, p. 350–62.

TOMLINSON, Gary. *Music in Renaissance magic: toward a historiography of others*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar Editor, 1997.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. Pontos de escuta da música popular no Brasil. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana María (orgs.) *Música popular na América Latina*, p. 94-111, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

TRIGO, Abril. General introduction. In: SARTO, Ana del; RÍOS, Alice; TRIGO, Abril. *The Latin American cultural studies reader*, p. 1-14. Durham: Duke University Press, 2004.

#### PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL

TURINO, Thomas. Signs of imagination, identity, and experience: a peircian semiotic theory for music. *Ethnomusicology*, v. 43, n. 2, 1999, p. 203-216.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995. [1a ed. Munique, 1921]

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*, p. 129-191. São Paulo: Brasiliense, 1983.

## Análise schenkeriana: interpretação e crítica

GUILHERME SAUERBRONN DE BARROS CRISTINA CAPPARELLI GERLING

I

ste trabalho é o resultado de uma proposta de avaliação crítica da obra de Heinrich Schenker e constitui uma análise dos principais conceitos que fundamentam sua teoria. Muito já foi discutido a respeito da presença das ideias de autores do romantismo e do idealismo alemão na obra de Schenker, (CHERLIN, 1988; DON, 1988; HUBBS, 1991; KORSYN, 1988; PASTILLE, 1990; KEILER, 1989; PASTILLE, 1984) porém neste estudo propomos uma relação menos direta, mas não menos reveladora: a relação entre análise schenkeriana e o conceito romântico de crítica de arte apresentado por Walter Benjamin em sua tese de doutorado de 1917-19.

Contemporâneos, judeus, Schenker (1868-1935) e Benjamin (1892-1940) foram rejeitados pela academia. Schenker refutava as formas de análise em voga, representadas principalmente por Adolf Bernhard Marx (1795-1866) e Hugo Riemann (1849-1919); Benjamin considerava a crítica literária de seu tempo parcial e negativa, ao mesmo tempo em que procurava resgatar a noção de crítica de arte do romantismo, eminentemente positiva.

Os textos publicados por Friedrich Schlegel (1772-1829) e Novalis (1772-1801) na revista *Athäneum* durante os anos de 1798 e 1800 são a principal fonte para Benjamin construir seu conceito de crítica, conceito este fundado na *reflexão* e no *gênio*. Segundo Benjamin, a crítica romântica é uma crítica positiva que procura elevar a obra particular ao universal da arte, à *Ideia de arte*, ideia limite, origem e fim de toda obra individual. Ainda segundo ele, "para os românticos a crítica é muito menos o julgamento da obra do que o método do seu acabamento". (BENJAMIN, 2002, p. 75) Acabamento este que nada mais é do que sua própria dimensão teórica, que se dá

a conhecer através da crítica. Assim, o impulso criador do artista encontra seu complemento na atividade reflexiva do crítico, "pois a obra é incompleta" (p. 76).

A crítica é, então, de modo totalmente oposto à concepção atual de sua essência, em sua intenção central, não julgamento, mas antes, por um lado, acabamento, complemento, sistematização da obra, e, por outro, sua dissolução no absoluto. [...] A crítica da obra é muito mais sua reflexão, que, evidentemente, pode apenas levar ao desdobramento do germe crítico imanente a ela mesma (p. 83).

A crítica, como se vê, não é algo externo que se impõe à obra, mas sua vocação, seu complemento natural e necessário. E, na complementaridade de obra e crítica revela-se o absoluto da arte.

Do ponto de vista de Schenker a análise musical cumpre função semelhante. Através dela, as obras-primas dos grandes mestres do passado podem ser compreendidas em toda sua perfeição, conforme ele anuncia na introdução de *Der Freie Satz* (SCHENKER, 1979): "apresento um novo conceito, inerente às obras dos grandes mestres; de fato, constitui a verdadeira fonte e segredo de sua existência: o conceito de coerência orgânica".

A fim de alcançarmos o sentido mais profundo dessas palavras, passaremos a uma análise pormenorizada dos principais conceitos implicados na análise schenkeriana, buscando, inclusive, correspondência no vocabulário romântico: análise musical como crítica de arte, improvisação como *Witz*, além de uma série de conceitos que falam por si mesmos, tais como gênio e organicidade. A escrita fragmentária, característica do estilo dos primeiros românticos, também aparece na obra de Schenker em fragmentos que tratam de arte, natureza e religião¹.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Conferir os "aforismos" na introdução de *Der Freie Satz* e as "Miscelâneas: pensamentos sobre arte e suas relações com o esquema geral das coisas" no final de cada um dos três volumes de *Das Meisterwerk in der Musik*.

Procuramos levar em consideração a relação da teoria schenkeriana com a atividade do intérprete – o que está diretamente ligado a nossa própria atividade musical, como pianistas e professores-pesquisadores – a fim de definir conceitualmente não apenas o analista, mas o intérprete schenkeriano. Na segunda parte deste trabalho trataremos dos processos musicais propriamente ditos implicados na análise schenkeriana, a partir do *Allegro* da sonata K533 de Mozart.

#### Composição livre (Der freie Satz)

Semper idem sed non eodem modo. Schenker

Como observamos, o conceito romântico de crítica de arte servirá de fundamento para o estudo dos principais conceitos apresentados por Schenker em sua obra. Charles Rosen confirma esta relação: "Schenker era o herdeiro musical dos grandes críticos literários do início do século XIX, como Friedrich von Schlegel, que concebeu a tarefa do crítico como sendo a de dar a perceber a unidade da obra de arte". Rosen prossegue: "Antes de Schenker, a análise de uma obra musical era em grande medida uma articulação das partes que a compunham [...]. Schenker procurou, em vez disso, mostrar não como a peça pode ser dividida, mas como ela se unificava". (ROSEN, 2004, p. 202)

A esta unidade apontada por Rosen, Schenker dará o nome de "organicidade" ou "coerência orgânica" da obra: "Agora chegou a minha vez [...] de proclamar o novo conceito de coerência orgânica e, a partir daí, exprimir da melhor maneira possível aquilo que a música dos grandes mestres foi e continua sendo, se quisermos mantê-la viva". (SCHENKER, 1979, p. xxii)

Esta "coerência orgânica" não pode ser aferida a partir de referenciais externos à obra, mas somente a partir da compreensão de relações internas à própria obra: "todo ato artístico - assim como toda e qualquer ação - requer a compreensão de relações internas" (*ibid.*). Em outras palavras, o referencial para o julgamento da obra deve ser ela própria; para compreender sua estrutura, o analista precisa possuir um sólido conhecimento de contraponto e harmonia. A importância que Schenker atribui à formação musical transparece neste

trecho: "O tipo de ensino que proponho, em contraste com métodos mais rápidos, desacelera o tempo do processo educacional. Isso não só conduz o aluno a um conhecimento genuíno da matéria, como fortalece a moral das atividades artísticas em geral". (p. xxiii)

Esta concepção de ensino que não pula etapas e progride no ritmo natural do amadurecimento intelectual do sujeito encontra respaldo no conceito da *Bildung*, termo que significa a um só tempo "cultura" e "formação". A *Bildung* romântica, baseada na noção de equilíbrio das faculdades do espírito, é condição ideal para o cultivo do *gênio*. Este, para Schenker, "não é romântico nem anacrônico. Ao contrário, é o cultivo de uma contemporaneidade que liga diferentes tempos; é uma crença profunda na absolutez da arte e de seus mestres. Se, daqui a muitos séculos, uma única pessoa for capaz de escutar música no espírito de sua coerência, nesta única pessoa a música irá novamente ressurgir em sua absolutez". (p. xxiv)

O analista schenkeriano é, portanto, aquele que percebe a coerência orgânica da estrutura musical, e o intérprete schenkeriano é aquele que apresenta ou expõe a música segundo este princípio. Acreditamos que o tipo de análise que Schenker propõe é especialmente interessante para o intérprete instrumentista, não apenas pelo fato de Schenker ter sido pianista, mas principalmente por aproximar o intérprete dos processos composicionais estruturadores da obra (através do contraponto e da harmonia). Há que considerar ainda a ênfase de Schenker no repertório dos séculos XVIII e XIX, base da formação musical do instrumentista erudito. Em suma, segundo a perspectiva deste estudo, a análise schenkeriana equivale à crítica romântica e tem na interpretação musical (performance) seu modo de apresentação (expositio).

## Crítica e gênio: a reflexão como processo fundamental da crítica

Schenker reconhece como prerrogativa da música em todas as suas manifestações a sensibilidade artística, a genialidade: "A música é sempre arte - na composição, na performance, até mesmo na sua história. Sob nenhuma

91

circunstância ela é uma ciência". (SCHENKER, 2002, p. xxiii) Com a análise musical não poderia ser diferente e para Schenker o analista é tão artista quanto o próprio compositor:

Origem, desenvolvimento e presente eu chamo de *nível fundamental* (*background*), *nível intermediário* (*middleground*) e *nível externo* (*foreground*);<sup>2</sup> sua união expressa a unidade da totalidade autocontingente de uma vida individual. [...] A fim de compreender aquilo que vive e se move por detrás do fenômeno da vida, das ideias em geral e da arte em particular, nós próprios requeremos um fundamento (*background*) definido, uma alma predisposta a acolher o *nível fundamental*. Essa alma, que consiste num aprimoramento peculiar da natureza no homem - sendo quase mais arte do que natureza - é dada somente ao gênio. (SCHENKER, 1979, p. 3)

Este posicionamento deve muito ao paradigma filosófico kantiano: "A filosofia não pode ser ensinada a ninguém, mas se pode despertar o gênio para o filosofar; então se mostra se se tem gênio ou não. A filosofia é uma ciência do gênio". (apud SUZUKI, 1998, p. 44) O conhecimento é, portanto, uma questão de gênio e sua atividade característica é o juízo reflexionante ou reflexão.<sup>3</sup>

\_

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Schenker introduziu a noção de níveis estruturais na música, do mais profundo e elementar, ao mais superficial e elaborado. Esses conceitos serão retomados mais à frente.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> "Faculdade de Julgar ou Juízo é o modo pelo qual Kant se refere especificamente ao juízo reflexionante, que, dotado de um princípio próprio (subjetivo) para julgar, se distingue do juízo determinante, cujo princípio (objetivo) é fornecido pelo entendimento (no juízo teórico) ou pela razão (no juízo prático). [...] Ao contrário do juízo determinante, nele não há faculdade legisladora: o que se vê é um livre acordo das faculdades de conhecimento entre si, entendimento e imaginação, onde cada uma pode exercer sua função em liberdade. No esquema formal da filosofia crítica o Juízo ocupa um ponto intermediário entre o entendimento e a razão, estabelecendo a ligação entre os conceitos de natureza e liberdade. O princípio que se encontra posto no fundamento do Juízo é o de que 'para todas as coisas naturais se deixam encontrar conceitos empiricamente determinados' (Kant, 1ª Introdução à C. J., V, p. 270). Refletir significa, portanto, 'comparar e manter juntas dadas representações [...] em referência a um conceito tornado possível através disso.' (Kant, 1ª Introdução à C. J., V, p. 271) Em outras palavras, um conceito

92

Se Kant interrompia a reflexão no momento em que o sujeito cognoscente encontrava um conceito agregador para a multiplicidade das representações. os românticos. influenciados pelo "pensar do pensar" de Fichte, estendiam este processo ao infinito. Como assevera Beniamin, nos românticos "a reflexão estende-se sem limites e o pensamento formado na reflexão torna-se pensamento sem forma, o qual se dirige para o absoluto". (BENJAMIN, 2002, p. 38) Em Schenker, este absoluto é o nível fundamental (Hintergrund) comum a todas as formas naturais e artísticas. Nível após nível, a reflexão se dirige inexoravelmente para ele: "O todo do nível externo, que o homem chama de caos. Deus produz a partir do seu cosmos, o nível fundamental. A eterna harmonia de seu Ser eterno está baseada nesta relação". (SCHENKER, 1979, p. xxiii)

Portanto, o conhecimento é concebido por Schenker como reflexão e será tanto mais efetivo quanto mais harmoniosamente constituídos forem sujeito e objeto: "Todo ser orgânico anseia por outro ser orgânico. E a arte, que é orgânica, se dirige à orgânica alma humana". (p. xxiv) Em outro trecho, ele aprofunda essa ideia: "A música não é apenas um objeto de consideração teórica. É sujeito, assim como somos sujeitos nós próprios. Até mesmo a oitava, a quinta e a terça da série harmônica são um produto da atividade orgânica do som enquanto sujeito, assim como as necessidades do ser humano são orgânicas". (p. 9, grifo nosso)

## Análise e interpretação: o intérprete crítico

Segundo Schenker, "Seja qual for o modo segundo o qual o nível externo se desdobra, a estrutura fundamental do nível fundamental garante sua organicidade". (p. 4-5) Esta frase fica mais clara se levarmos em consideração o princípio adotado por Schenker de que a "composição livre" (*Freie Satz*) nada mais é do que o contraponto elementar manifestando-se numa forma complexa. O contraponto, segundo Schenker, resulta do processo natural de prolongamento da tríade fundamental; conforme sugere Felix Salzer, aluno de Schenker e

autor de obras referenciais sobre o assunto, os termos "contraponto estrito" e "contraponto livre" deveriam ser substituídos por "contraponto elementar" e "contraponto elaborado". Desse modo ficaria evidente a unidade e a continuidade do processo composicional, desde os rudimentos até a maestria consumada nas obras dos grandes mestres. (SALZER; SCHACHTER, 1969, p. xix)

Esta noção de organicidade da arte está intimamente vinculada à existência de um princípio único regendo todas as etapas de sua formação:

Os princípios da condução das vozes, organicamente fundados, permanecem os mesmos no nível fundamental, nível intermediário e nível externo, mesmo quando ocorrem transformações. Neles está baseado o mote do meu trabalho, semper idem sed non eodem modo (sempre o mesmo, mas nunca do mesmo modo). Nada de novo deve ser esperado [...], nada realmente novo se manifesta: tudo o que testemunhamos é uma sucessão de transformações. (SCHENKER, 1979, p. 6)4

Pois é justamente uma visão unificada das leis da arte e uma concepção orgânica da forma artística que o intérprete schenkeriano promete apresentar como traços específicos de sua arte. A percepção da estrutura fundamental deverá auxiliálo na compreensão da unidade da obra e favorecer uma articulação orgânica das partes; a intimidade com os processos composicionais poderá libertá-lo da obrigação para com a questionável "vontade do compositor", bem como da tradição interpretativa e de sua própria arbitrariedade. Em relação a este último ponto, é importante notar que, acima de toda vontade individual encontra-se o necessário, o estruturalmente significativo. Neste ponto exato em que o particular e o universal, o livre e o necessário se encontram, Schenker identifica a interpretação ideal:

\_

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Não podemos esquecer a importância do conceito goethiano de metamorfose para a obra de Schenker. (cf. DON, 1988; PASTILLE, 1990) Os românticos também foram sensíveis para este conceito: "Mudança é uma palavra apenas para o mundo físico. O eu nada perde e nele nada perece." (SCHLEGEL, 1997, n. 338, p. 112)

Uma interpretação, fundada nas noções de nível fundamental, nível intermediário e nível externo pode empregar uma enorme variedade de cores. Até mesmo as mais ricas e variadas fontes da interpretação musical podem ser ensinadas - e aprendidas - com enorme exatidão. Por outro lado, o compromisso com o nível fundamental, o nível intermediário e o nível externo exclui toda e qualquer interpretação pessoal arbitrária. (SCHENKER, 1979, p. xxiii)

#### Portanto,

A interpretação [performance] de uma obra musical pode basear-se apenas na percepção da coerência orgânica desta obra. [...] O instrumentista que tem consciência da coerência de uma obra encontrará meios interpretativos que possibilitam tornar essa coerência audível. Aquele que executa desta forma tem o cuidado de não destruir as progressões lineares; uma vez destruídas, nossa participação [como ouvintes] seria interrompida. Tampouco ele irá superestimar o valor da barra de compasso, que não indica nem as progressões nem sua direção. Consequentemente, o conceito de nível fundamental, nível intermediário e nível externo tem uma importância prática decisiva para a interpretação. (p. 8)

Esta aproximação do intérprete e do compositor, através da percepção das leis estruturadoras da forma artística, encontra respaldo no modelo da crítica romântica, como dissemos, baseada na noção de reflexão:

com a descoberta do juízo reflexionante e a nova perspectiva aberta pelo gênio, o problema da leitura e interpretação tende a se deslocar: a unidade e coesão já não precisam ser pensadas como um substrato que pode ser encontrado na obra ou na *alma* do autor (pois muitas vezes ele não sabe o que diz e fala contra sua própria intenção), mas bem podem ser um nexo insuspeitado descoberto por reflexão. Uma nova hermenêutica vem à luz, quando se deixa de procurar a vontade do próprio autor, e se passa a comparar aquilo que diz com uma totalidade ideal, unicamente na qual o discurso faz sentido. (SUZUKI, 1998, p. 50)

Essa valorização do pólo da recepção aparece em Schlegel - "Somente mostro que entendi um escritor quando sou capaz de agir dentro de seu espírito, quando sou capaz de, sem estreitar sua individualidade, traduzi-lo e alterá-lo multiplamente" (SCHLEGEL, 1997, n. 287, p. 98) - e também em Novalis, que sugere uma purificação da obra através da leitura crítica - "O verdadeiro leitor tem de ser o autor amplificado. É a instância superior, que recebe a causa já preliminarmente elaborada da instância inferior. O sentimento, por intermédio do qual o autor separou os materiais de seu escrito, separa novamente, por ocasião da leitura, o que é rude e o que é formado no livro". (NOVALIS, 2001, n. 125, p. 103)

Suzuki explica ainda que somente como *crítica* a filosofia - e, no caso de Schenker, a análise – "pode instituir um *cânon* para julgar e *interpretar* todos os produtos da razão por conceitos, e estabelecer idealmente um protótipo (*Urbild*) mediante o qual possa a cada vez comparar o que se diz e o que se quer dizer. Com esse 'querer dizer' não se visa, portanto, sondar 'os desígnios do autor', mas apenas referir suas palavras a uma 'unidade possível de sentido'". (SUZUKI, 1998, p. 50-51) Numa outra passagem esta noção é ampliada: "A crítica se funda numa *Ideia*, antecipação divinatória de um todo orgânico ainda não realizado, mas por realizar num progresso infinito". (p. 185)

Este "protótipo" ou "Ideia" de que fala Suzuki é para Schenker a estrutura fundamental (*Ursatz*) localizada no nível fundamental (*Hintergrund*).

### Ursatz, ideia reguladora da crítica

Ideias são pensamentos infinitos, autônomos, sempre móveis em si, divinos. *Schlegel* 

Para aquele que está consciente destas relações, uma ideia também faz parte do mundo real. *Schenker* 

Conforme acabamos de mostrar, a "leitura deve ser uma atividade de descoberta orientada por uma Ideia, um

princípio regulador que, pela própria definição, não determina, mas apenas formula heuristicamente um princípio de interpretação". (SUZUKI, 1998, p. 39)<sup>5</sup>

Benjamin chamou esta ideia reguladora de "meio-dereflexão" (*Reflexionsmedium*) e a identificou com a *Ideia de arte*. Para os românticos, a Ideia de arte era a própria *poética* ou *poesia*, conforme mostra o gráfico (figura 1) criado por Schelling para o curso de estética que ministrou nos anos de 1802-03 e 1804-05, curso este profundamente marcado pelo comércio intelectual com o grupo dos primeiros-românticos.

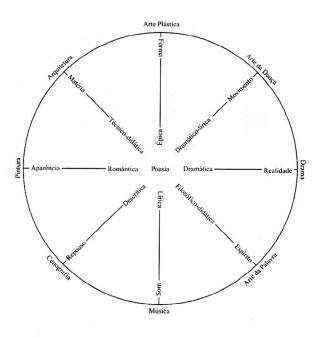


Fig. 1: A Ideia da arte. (SCHELLING, 2001, p. 414)

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Antes dos românticos, Kant já insistira no fato de que a apreensão da ideia de uma obra estaria acima da própria mensagem que ela pretende comunicar. É o que Suzuki explica (numa menção ao trabalho de Rubens Rodrigues Torres Filho) ao definir a crítica como "comparação entre o espírito e a letra de uma obra". (SUZUKI, 1998, p. 214)

Em Schenker a estrutura fundamental também cumpre uma função reguladora, ao apresentar, de forma originária<sup>6</sup>, as leis estruturantes do discurso tonal: "A estrutura fundamental [*Ursatz*] representa o todo. É a marca da unidade e, uma vez que é o único ponto de onde se pode vislumbrar tal unidade, previne todo tipo de concepção falsa e distorcida. Nela reside a percepção compreensiva, a resolução de toda diversidade numa totalidade abrangente". (SCHENKER, 1979, p. 5)

A estrutura fundamental (figura 2) é o primeiro desenvolvimento da tríade fundamental na forma mais elementar de contraponto; Schenker irá chamar a relação tonal ali presente de *diatonia*. Já no contexto das obras musicais, i.e., da manifestação artística, ele irá referir-se à relação das notas entre si como *tonalidade*. Portanto, entre diatonia e tonalidade observamos uma diferença de complexidade, mas não de natureza; a primeira é, por assim dizer, *ideal*, e a segunda, *real*.

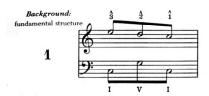


Fig. 2: A estrutura fundamental. (SCHENKER, 1979, v. 2, f. 1)

Ao ilustrar graficamente a passagem do ideal ao real, Schenker confere à música uma tridimensionalidade que escapa à maior parte das teorias analíticas: "Entre os pólos da linha fundamental e do nível externo, da diatonia e da tonalidade, expressa-se a profundidade espacial de uma obra musical - sua origem distante no mais simples elemento, suas transformações através de estágios subsequentes e, finalmente, a diversidade do seu nível externo". (p. 5)

A coerência dos processos contrapontísticos e harmônicos na passagem do nível fundamental (*Hintergrund*) ao nível externo (*Vordergrund*) através dos níveis

 $<sup>^{\</sup>rm 6}$  A  $\it Ursatz$  é um fenômeno originário ( $\it Urphänomen$ ) em sentido goethiano.

intermediários (*Mittelgrund*) é a garantia da qualidade da obra: "De todo modo, em última análise, <u>o padrão para julgar estágios evolutivos deriva da arte enquanto pura ideia</u>. Quem quer que tenha um dia percebido a essência de uma pura ideia - que tenha perscrutado seus segredos - sabe que tal ideia permanece sempre a mesma, sempre indestrutível, como elemento de uma ordem eterna". (p. 161)

#### O clássico como único objeto possível da crítica

Benjamin cita Schlegel: "a matéria da crítica 'só pode ser o clássico e o pura e simplesmente eterno'", (BENJAMIN, 2002, p. 84) pois "não é possível uma verdadeira crítica daquilo que não esteja em ligação com aquele organismo de formação [*Bildung*] e do gênio, daquilo que não exista propriamente para o todo e no todo". (p. 85)

A obra individual é para os românticos apenas um momento de individuação da Ideia de arte. A mera criticabilidade de uma obra já é, portanto, o atestado de sua excelência. Ainda segundo Benjamin,

o valor da obra depende única e exclusivamente do fato de ela em geral tornar ou não possível sua crítica imanente. [...] A simples criticabilidade de uma obra representa um juízo de valor positivo sobre ela mesma. [...] Se uma obra e criticável, logo ela é uma obra de arte; de outro modo ela não o é - um meio-termo entre esses dois casos é impensável. (p. 84)

Schenker é partidário desta noção, o que explica, em parte, a limitação do repertório que se propõe a analisar. É fato que o fundamento essencialmente tonal de sua teoria não permite que ele aplique o processo de redução a obras prétonais ou pós-tonais; porém, mesmo dentro do repertório tonal, ele é extremamente seletivo e só considera objeto de análise as obras-primas dos grandes mestres, dos *gênios*.

O contato com essas obras representa para ele um importante meio para a formação do sujeito, tanto em sentido estético como moral: "A força da vontade e da imaginação que se manifesta através das transformações em uma obra-prima afetam nosso espírito como um poder da imaginação [...]. Não

apenas sentimos um prazer profundo no contato com uma obra-prima, mas também somos beneficiados por meio de uma elevação e um exercício vital do espírito - o que resulta num ganho moral". (SCHENKER, 1979, p. 6) O compromisso do artista com a verdade de sua arte, sua entrega artística é, portanto, a fonte desse ganho moral: "Nas progressões lineares o compositor vive sua própria vida bem como a das progressões elas mesmas". (p. 5)

Sob este prisma, a atitude aparentemente elitista de Schenker ganha outra conotação, uma vez que se percebe o alcance que ele atribui à qualidade da experiência estética: "Quem poderá conscientizar as massas de que, ao contrário do que pensam, a mais elevada arte do gênio faz parte de suas vidas e da vida humana em geral?" (p. 4) <sup>7</sup>

De um ponto de vista técnico-musical, o estudo das obras-primas revela o fundamento comum a todas elas e, ao mesmo tempo, põe em evidência os processos peculiares de cada compositor: "o fato de todas as obras-primas manifestarem leis de coerência idênticas de modo algum impede uma diversidade de natureza entre os mestres. Ou seja, os mestres alcançaram variedade e novidade sem buscar fundamentalmente princípios novos de coerência". (SCHENKER, 1979, p. 160)

Como foi dito, o processo de "redução" do texto musical não é um processo mecânico, e, tanto quanto o compositor que cria uma obra orgânica a partir das leis do contraponto e da harmonia, o analista deve desconstruir a forma musical artisticamente. Schenker comenta que, em função do caráter biológico de sua formação, a música não pode ser comparada com a matemática ou qualquer outra ciência exata, "mas apenas com a linguagem, uma forma de linguagem tonal. [...] Assim, no nível externo, a coerência reside por detrás das notas, assim

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Já em Kant, se podia observar uma aproximação entre o gênio e o senso comum: "'O gênio consiste, propriamente, num feliz acordo entre a imaginação e o entendimento, que nenhuma ciência pode explicar, que não se pode adquirir mediante nenhum ofício' (C. J., §49) Esse acordo subjetivo das faculdades de conhecimento forma também um senso comum estético, que garante a comunicabilidade dos juízos de gosto. O universal, neste caso, não é um conceito, mas o sentimento de prazer decorrente do livre jogo das faculdades". (BARROS, 2005, p. 86)

como, na linguagem, a coerência do pensamento se encontra por detrás das palavras". (p. 5-6)

Esta coerência, este significado profundo das obrasprimas, jamais se esgota, pois, como diz Schlegel, "um escrito clássico jamais tem de poder ser totalmente compreendido". (SCHLEGEL, 1997, n. 20, p. 23)

# A organicidade na forma sonata (Vom Organischen der Sonatenform)

quão infinito tem de ser o bem-estar daquele que percebe o todo em sua poderosa sinfonia? (NOVALIS, 2001, p.164)

Os textos que examinaremos a seguir fazem parte do segundo volume do anuário *Das Meisterwerk in der Musik* (1926) e oferecem uma interessante oportunidade para a investigação do conceito schenkeriano de *improvisação* e de sua relação com o gênio e a organicidade da forma artística.

No início do artigo sobre a organicidade na forma sonata, Schenker é categórico:

Ao conceito de forma sonata, conforme os teóricos ensinaram até hoje, falta precisamente o principal - a noção de organicidade - que determina o surgimento das vozes a partir da unidade da tríade fundamental, i.e., o desdobramento da *Urlinie* e o arpejamento do baixo. A percepção desta característica do acorde fundamental é privilégio dos gênios, que a Natureza graciosamente lhes concedeu. [...] Tal sentimento não pode ser alimentado artificialmente; em outras palavras, somente a criatividade baseada na improvisação pode garantir a unidade do processo composicional. Portanto, o conceito de forma sonata, para fazer jus ao geral, deve incluir o seguinte: o todo deve originar-se da improvisação, caso contrário trata-se apenas de uma mera colagem de partes independentes e motivos, segundo um conjunto de regras. (SCHENKER, 1968, p. 166)

Nesta passagem deparamos com o conceito de *improvisação*, ao qual Schenker recorre para explicar o modo

segundo o qual a forma orgânica brota das mãos do gênio.<sup>8</sup> Este conceito não deve ser compreendido meramente como "improviso", isto é, a criação e execução simultâneas de uma peça. Em Schenker este termo adquire um significado profundo e diz respeito à composição musical segundo os princípios universais da estrutura fundamental - em oposição à simples obediência a regras criadas artificialmente.

#### O gênio e a organicidade da arte

Conforme ensinou Kant, o gênio é a faculdade através da qual a natureza fornece as regras à arte e "consiste, propriamente, num feliz acordo entre a imaginação e o entendimento, que nenhuma ciência pode explicar, que não se pode adquirir mediante nenhum ofício". (*Crítica do Juízo* §49) Portanto, Kant apenas aponta para o processo, mas não pode explicá-lo efetivamente. O mesmo ocorre com Schenker: "Eu não me atreveria a explicar como a inspiração chega até o gênio, a declarar com certeza qual porção do nível intermediário ou do nível externo se apresenta primeiro à sua imaginação: derradeiros segredos permanecerão os eternamente inacessíveis para nós". (SCHENKER, 1979, p. 9)

101

Diante da impossibilidade de expor positivamente a mágica da criação artística, Schenker caracteriza o *modus operandi* do gênio como improvisação. Após demonstrar que, apesar das diferenças superficiais, o primeiro e o segundo temas da sonata Hob. XVI:44 foram construídos sobre estruturas análogas - arpejamentos do baixo em processo imitativo - Schenker pergunta: "poderia Haydn ter desenvolvido esses dois arpejamentos sem um impulso improvisatório a mostrar-lhe o caminho? [...] Onde, na obra de um não gênio, poderíamos encontrar tal poder de coesão, semelhante arpejamento que conecta diversos elementos da forma em um só todo?" (p. 24-25)

As propriedades "mágicas" da improvisação remetem, assim como ocorreu em relação a outros pontos de sua teoria

<sup>8</sup> Schenker, assim como os românticos, aprendeu a "lição kantiana que liga gênio e totalidade orgânica". (SUZUKI, 1998, p. 6)

anteriormente discutidos, a mais um conceito fundamental do pensamento romântico: o *Witz*, correntemente traduzido como "chiste".9

A riqueza de significados que o termo *Witz* carrega exige que nos demoremos um pouco em sua caracterização. Esse esforço, porém, promete ser recompensado com uma compreensão mais plena do conceito schenkeriano de improvisação.

#### O Witz

Schlegel, em uma das inúmeras definições do *Witz*, diz: "Chiste é o fenômeno, o relâmpago exterior da fantasia". (SCHLEGEL, 1997, p. 147) No momento de nascimento do chiste, a razão consciente cede lugar à fantasia (ou imaginação), faculdade produtora de imagens e formas: "Os produtos naturais do chiste interrompem repentinamente a ordem e as leis da razão, fazendo aflorar de novo o 'caos originário' da fantasia". (SUZUKI, 1998, p. 199) O chiste é, portanto, o raio que surge da massa caótica de pensamentos não reprimidos, de associações livres, de impressões sensíveis: "Somente é um caos aquela confusão da qual pode surgir um mundo". (SCHLEGEL, 1997, n. 71, p. 153)

O chiste é ainda "vínculo e mescla de consciente e inconsciente". (SCHLEGEL, 1836, p. 393, *apud* SUZUKI, 1998, p. 201) Suzuki observa que, "no momento em que vincula dois domínios distintos da mente, o chiste também opera como passagem entre o mundo consciente e o inconsciente [...], pois restaura o canal de comunicação entre a consciência finita, derivada, e a consciência infinita, originária, entre o eu-

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Márcio Suzuki comenta as limitações desta tradução: "A tradução que aqui se faz do *Witz* como chiste perde, sem dúvida, algo da ressonância filosófica da palavra em alemão, onde corresponde ao francês *esprit*, ao inglês *wit* e ao latim *ingenium* (o que tornaria também plausível a tradução por 'engenho' em português). Tais como nestes, *Witz* é, para usar a definição de Christian Wolff, 'a facilidade de perceber semelhanças.' [...] Schlegel retoma o termo conscientemente, pois para ele o *Witz* seria o 'espírito combinatório', 'a capacidade de descobrir semelhanças entre objetos que de resto são bem independentes, diferentes e separados'". (KA XII, p.403, *apud* SUZUKI, 1998, p. 197)

fragmento (*Bruchstück*), parte ou pedaço do eu infinito, e o eutotalidade". (p. 202)

Mas, afinal, como se dá esta passagem do interior ao exterior, do inconsciente ao consciente, e sob que condições ela ocorre? A última pergunta parece mais fácil de responder: segundo Schlegel, "No chiste, querer só pode consistir em suprimir as barreiras convencionais e em deixar o espírito livre", (SCHLEGEL, 1997, n. 106, p. 63) pois "o chiste é como alguém que, por regra, deveria representar e, em vez disso, simplesmente age". (n. 120, p. 66)

Schlegel fornece ainda valiosas indicações ao afirmar que "não são as obras de arte que fazem o artista, mas o sentido e o entusiasmo e o impulso". (n. 63, p. 30) Dito de outra forma, "Não é a arte que faz o artista, mas o entusiasmo musical". (SCHLEGEL, 1997, V 36, p. 88)

Mas é Novalis quem mais se aproxima do segredo do *Witz*, embora indiretamente, pois o tema do próximo fragmento não é o *Witz*, mas a linguagem:

O que se passa com o falar e o escrever é propriamente uma coisa maluca; o verdadeiro diálogo é um mero jogo de palavras. Só é de admirar o ridículo erro: que as pessoas julguem falar em intenção das coisas. Exatamente, o específico da linguagem, que ela se aflige apenas consigo mesma, ninguém sabe. Por isso ela é um mistério tão prodigioso e fecundo – de que quando alguém fala apenas por falar pronuncia exatamente as verdades mais esplêndidas, mais originais. Mas se quiser falar de algo determinado, a linguagem caprichosa o faz dizer o que há de mais ridículo e arrevesado. [...] quem tem um fino tacto para seu dedilhado, sua cadência, seu espírito musical, quem percebe em si mesmo o delicado atuar de sua natureza interna, e move de acordo com ela sua língua ou sua mão, esse será um profeta. (NOVALIS, 2001, p. 195-196)

Novalis observa ainda que "também a linguagem é um produto do impulso de form[ação] orgânico", (p. 153) e Schlegel complementa: "A própria linguagem é um produto do chiste". (SCHLEGEL, 1836, p. 267, apud SUZUKI, 1998, p. 205)

Se a linguagem é produto do *Witz*, a música também o é: "a pura música instrumental não tem de produzir por si mesma um texto? E nela não se desenvolve, confirma, varia e contrasta o tema, tal como se faz com o objeto de meditação numa série de ideias filosóficas?" (SCHLEGEL, 1997, n. 444, p. 141)<sup>10</sup>

O *Witz*, em suma, "é a seiva do sistema orgânico, o fermento da genialidade sintética do 'eu coletivo': expressão peculiar que alimenta a grande prosa do todo". (SUZUKI, 1998, p. 221)

## Improvisação e interpretação

Quem tirará o lacre do livro mágico da arte e libertará o espírito santo ali encerrado? - Apenas um espírito afim. (SCHLEGEL, 1997, p. 163)

104

Como vimos no início deste trabalho, a reflexão é o processo fundamental da crítica: "Poesia só pode ser criticada por poesia", (n. 117, p. 38) pois, "como pode um ser humano ter sentido para algo se não tem o germe dele em si?" (NOVALIS, 2001, n. 19, p. 45)

Consequentemente, o intérprete crítico (schenkeriano) deve possuir as mesmas qualidades do compositor, isto é, possuir *gênio*. Portanto, se a improvisação é o modo segundo o qual o artista externaliza sua fantasia, é igualmente por meio da improvisação que o intérprete deverá alcançar o significado profundo da obra.

Schenker confere à interpretação a importante função de comunicar o conteúdo da obra: "Terá, alguma vez, uma interpretação desta sonata impresso este milagre em nossos corações?" (SCHENKER, 1996, v. 2, p. 27) O "milagre" da

<sup>10</sup> No pensamento romântico e na filosofia idealista a música aproxima-se cada vez mais da poesia e da filosofia, até o ponto de, em Schopenhauer, ocupar uma posição privilegiada em relação às outras artes e à própria filosofia. Nos primeiros-românticos essa tendência ainda não se consolidara completamente, mas em alguns fragmentos já se pode notar a importância que eles atribuem à música.

organicidade do todo e das partes, deve, portanto, ser revelado na interpretação, apresentação (*expositio*) da obra.

Porém, para que isso ocorra, é necessário, como dissemos, uma participação intensa do intérprete e um uso genial de sua criatividade:

Mas, para conceber algo [em termos de interpretação] que se equipare ao plano mais elevado da criatividade musical, é necessário o conceito de um espírito genial que, criado secretamente a partir do nível fundamental de uma *Ursatz*, domina todos os arpejos dos muitos acordes individuais e todas as diminuições das progressões lineares.

E ainda assim, obviamente, esta interpretação da ideia do compositor é apenas eventualmente satisfatória: uma obra musical aparece, para o leitor ou executante, apenas como nível externo, e este é, por assim dizer, análogo ao presente e à vida cotidiana. Assim como é geralmente difícil compreender o significado de um evento no presente se não tivermos consciência do seu backaround no passado, assim também é difícil para um executante ou leitor compreender o presente de uma obra musical sem ter consciência do seu nível fundamental. Assim como as exigências do dia-a-dia empurram-no ora para um lado ora para o outro, o nível externo de uma obra musical faz o mesmo com ele: a cada mudança de acorde, a cada diminuição, cromatismo ou nota vizinha, tudo lhe parece novo e cada novidade o afasta para longe da coerência do nível fundamental. (SCHENKER, 1996, p. 28)

O intérprete que não é capaz de perceber o nível fundamental da obra e ainda não descobriu o seu próprio fundamento (*background*) é duramente criticado por Schenker: "Aqueles que buscam temas e melodias na sonata, como se buscassem momentos de prazer na vida, estão assumindo uma posição baseada num modo de vida vulgar da vida cotidiana. O leigo aspira por melodias em busca de gratificação imediata". (p. 29)

Sua crítica se estende ainda aos teóricos de seu tempo: "A melodia, da maneira equivocada que a concebem o leigo e os teóricos, nasceu do estabelecimento das menores relações na arte; a sonata, em contrapartida, representa competência no

maior dos mundos imagináveis no relacionamento tonal, na era de seu maior desenvolvimento". (p. 29)

Os "motivos" e as células temáticas, extremamente importantes na visão de outros teóricos, são, para Schenker, resultado das "diminuições", cuja principal função é prolongar a estrutura fundamental

As chamadas melodias, temas e motivos dos teóricos anteriores não apontam o caminho para a forma sonata. [...] Estes consistem, independentemente do escopo da obra, em arpejamentos, acoplamento de oitavas e unidades em níveis mais altos, estabelecidas por repetição, como, por exemplo, as notas vizinhas [bordaduras] nas figuras 3 e 5 e nas figuras 4h e 4g, e assim por diante. Porém, sem uma compreensão dos motivos neste sentido, o escopo e a abrangência da improvisação, a única capaz de criar coerência orgânica na forma sonata, jamais se realizaria. (p. 29-30)

106

Portanto, o cerne da crítica de Schenker aos teóricos de seu tempo é justamente a ausência de gênio - e de improvisação - na obra desses autores. Não apenas as análises realizadas a partir das teorias correntes, mas as obras compostas segundo os tratados de composição convencionais são, na visão de Schenker, estruturas mortas, cadáveres desprovidos da chama vital que somente a verdadeira arte do gênio possui.

O artigo seguinte, sobre a organicidade da fuga, tornase particularmente interessante se lido em conjunto com o anterior. Além de desenvolver o tema da organicidade em outro contexto, Schenker dá relevo à afinidade das formas musicais, uma vez que, tanto a fuga como a sonata compartilham um mesmo fundamento - o *nível fundamental* - e nascem através de um mesmo processo - a *improvisação* genial. A natureza orgânica da fuga como demonstrado na Fuga em Dó menor do Cravo Bem Temperado de J. S. Bach, livro I (Das Organische der Fuge aufgezeigt an der I. C-Moll-Fugeaus dem Wohltemperierten Klavier von Joh. Seb. Bach)

um poema ou mesmo uma outra obra de arte resulta da Ideia do todo e não pode ser composta de uma maneira meramente atomística. Schlegel, KA XVIII, p. 367-368. (apud SUZUKI, 198, p. 205)

Se no artigo anterior Schenker não nomeava diretamente os teóricos que tanto criticava, neste artigo, ao contrário, os alvos de seus ataques estão todos claramente identificados: F. W. Marpurg (1718-1795), A. B. Marx e Hugo Riemann são os mais conhecidos; Wilhelm Werker, Wolfgang Graeser e Carl van Bruyck, completam o time.

O artigo começa com uma longa citação de Schumann, protótipo do crítico romântico. As atividades de compositor, editor musical, editor literário, a formação abrangente, que incluía de Jean Paul e Hoffman a Schlegel, conferem à produção crítica de Schumann brilho, profundidade e alcance dificilmente encontrados em outros autores.

O artigo de Schumann sobre as fugas de Mendelssohn trata justamente da distância existente entre as regras propostas pelos métodos escolásticos que ensinam a compor fugas, como o de Marpurg, por exemplo, e aquilo que se pode verificar nas fugas de Bach. Schumann comenta ainda que obras criadas a partir desses métodos são caricaturas grotescas de uma arte que se perdeu no passado. Mendelssohn, entretanto, teria conseguido realizar algo menor, porém digno, em seus Prelúdios e Fugas op. 35.

Schumann reconhece o valor relativo das fugas de Mendelssohn, que ele compara a singelas "flores", se consideradas ao lado das "florestas de carvalhos gigantes" que Bach cultivou.<sup>11</sup> Schenker, aproveitando a imagem, dirá que Marpurg, com sua visão estreita, baseada em regras artificiais,

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> A imagem da flor, no romantismo, é uma das representações do ideal manifesto – vide, por exemplo, a Metamorfose das Plantas de Goethe.

"não tem noção da 'flor' que Schumann viu". (SCHENKER, 1996, p. 32) Ele diz ainda que a fuga, "assim como todas as outras formas de vida, segue seu próprio curso". (p. 32) A variedade de imagens orgânicas que Schenker utiliza é marcante: ele fala em "organismos fugais", (p. 32) explica que a "vida da tríade" (p. 34) decorre do desejo ou da necessidade desta manifestar sua vida na dimensão horizontal e aponta a existência de "harmonias naturais" que emergem do nível fundamental no momento da criação e das quais, por sua vez, brotam as melodias que ornamentam o nível externo. (p. 35)

O foco de Schenker neste artigo não está tanto no compositor que cria a partir da improvisação, mas na própria música enquanto entidade orgânica. A percepção da unidade viva que é a fuga contrasta com outras interpretações analíticas:

108

Como pode tal interpretação [a de Bruyck] e outras do mesmo tipo diferir tão absolutamente da minha? Será que a diferença está apenas na terminologia, ou estará para além desta ou daquela 'teoria' e depende de um modo completamente diferente de escuta? Um autor escuta três seções; eu, apenas uma. Outro ainda escuta notas vibrando, intensificação e efeito poético; eu ouço uma linguagem racional de sons, mais racional do que a própria linguagem falada. E, se aplicada à fala, poderá alguém conceber tal diferença nos modos de escuta? Deixo que o leitor tire suas próprias conclusões. (p. 53)

#### Conclusão

Em *O Jogo das Contas de Vidro (Das Glasperlenspiel,* 1943) de Hermann Hesse, a mais elevada ocupação intelectual consistia em analisar as obras de J. S. Bach utilizando o "jogo das contas de vidro", espécie de ábaco futurista. Schenker se assemelha ao herói de Hesse, José Servo (Joseph Knecht), ao colocar como o mais elevado propósito musical de seu tempo constatar e revelar a perfeição – a organicidade – das obras primas dos grandes mestres do passado. Sua busca pela conexão das obras primas entre si e de todas elas com o absoluto da arte - absoluto formal que é a própria Ideia -

transparece nas palavras finais do artigo sobre a organicidade na fuga: "Com olhos e ouvidos voltados para as profundezas, liguemos eternidade a eternidades!" (p. 54)

Nesse intuito ele não está sozinho: Schlegel também buscou na atividade crítica o supra-sumo da realização artística e intelectual:

A falta de produtividade poética, com a qual particularmente tem-se caracterizado por vezes F. Schlegel, a rigor não se encaixa em sua imagem. Pois ele, antes de tudo, não queria ser poeta no sentido de um criador de obras. A absolutização de obras feitas, o procedimento crítico, era para ele o que havia de mais elevado. Isto se deixa simbolizar numa imagem, como a produção do ofuscamento da obra. Este ofuscamento – a luz sóbria – faz com que a pluralidade das obras se extinga. É a ideia. (BENJAMIN, 2002, p. 121)

Na próxima parte deste estudo faremos uma análise do *Allegro* da Sonata K533 de Mozart a partir de preceitos schenkerianos. A complexidade contrapontística dessa obra justifica que a consideremos praticamente uma "sonata-fuga", o que traz à tona uma característica fundamental do pensamento schenkeriano: o pensamento tonal (o único que Schenker considera válido) está para além das barreiras formais e estilísticas; fuga e sonata representam o apogeu da forma em diferentes momentos (no início e no final do século XVIII), mas estão conectadas por um mesmo substrato tonal. Na sonata K533 "a natureza polifônica da fuga e a natureza homofônica da sonata" (ADORNO, 1989, p. 50) encontram-se para dar vida a uma obra particularmente rica. Mozart, neste caso, não é apenas o gênio, mas o estudioso das obras de Bach.

If criticism is a kind of inaudible performance, performance may be regarded as criticism made palpable. (MEYER, 2000, p. 50)

m 1781, já em Viena, Mozart foi encarregado por um amigo e fiel patrono, Barão Gottfried van Swieten, de transcrever fugas e outras obras de compositores então quase esquecidos¹². Gradualmente, os processos composicionais de Bach e Haendel passam a ser estudados ou até mesmo revividos conforme atesta a carta endereçada à irmã Nannerl (Maria Anna Mozart), na qual faz referência à composição da Fantasia e Fuga K 394: "Iniciei pela fuga e a escrevi enquanto pensava no prelúdio. Penso que só você poderá lê-la porque a escrita está tão miúda; espero ainda que goste. Da próxima vez vou enviar alguma coisa melhor para teclado".¹³ De fato, nas sonatas, quartetos e sinfonias de produção tardia, constata-se uma profusão de processos contrapontísticos amalgamados à disposição tonal característica do final do século XVIII.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup>Van Sweiten, a partir dos anos 1780, estabeleceu uma Sociedade (*Gesellschaft der Associierten*) dedicada ao estudo das obras de obtidas em suas viagens em funções diplomáticas. Segundo consta, Haydn teria igualmente participado das reuniões em suas visitas a Viena. Os encontros aconteciam nas manhãs de domingo nos aposentos do próprio Barão na Biblioteca Imperial.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup>Transcrevemos o original na íntegra: "Wienn den 20t Aprill 1782: Allerliebste schwester! - Meine liebe konstanze hat sich endlich die courage genommen den triebes ihres guten herzens zu folgen- nemmlich, dir, meine liebe schwester, zu schreiben. -willst du sie (und in der that, ich wünsche es, um das vergnügen darüber auf der Stirne dieses guten geschöpfs zu lesen-) wills du sie also mit einer antwort beehren, so bitte ich dich deinen brief mir einzuschliessen. - ich schreibe es nur zur für sorge, dammit du weist dass ihre Mutter und ihre schwestern nichts wissen dass sie dir geschrieben hat. - hier schicke ich dir ein Präludio und eine Dreystimmige Fuge,- das ist eben die ursache warum ich dir nicht gleich geantwortet, weil ich, wegen des mühsammen kelinen Noten schreiben nicht have eher fertig werden könne. - es ist ungeschickt gescrieben. -Das Präludio gehört vorher, dann folgt die Fuge darauf. - Die ursache aber war, weil ich die Fuge shoon gemacht hatte, und sei, unterdesse dass ich das Präludium ausdachte, abgeschrieben.- Ich wünsche nur, dass Du es lesen kannst, weil es gar so klein gescrieben ist, und dann,- dass es dir fellaen möge. ein andermal werede dir schon etwas bessers für das klavier schicken..." (MOZART, 1989, p. 292-293)

Mozart improvisa ou compõe dois movimentos dados por terminados em 3 de janeiro de 1788, (IRVING, 1997, p. 83) recebendo o número K 533 no posterior catálogo de Ludwig Kochel. O manuscrito não sobrevive, mas acrescidos de um Rondó produzido dois anos antes (K 494), os três movimentos foram publicados por Hoffmeister em 1788 como uma sonata integral, "composta a serviço de Sua Majestade Imperial". 14 Já nas primeiras edições, editores proferem comentários sobre a polifonia do *Allegro*. De fato, o teor de escrita linear e imitativa aponta para uma guinada estilística, a reconciliação da velha arte do contraponto com a nova arte da harmonia triádica.

O pentacorde descendente dó-sib-lá-sol-fá que inicia a obra com ênfase no sib (tempo forte, compasso 1) produz um gesto pianístico espontâneo e improvisado. A mão no teclado que prossegue dinamizando os graus melódicos 3-2 e 4-7 para delinear o trítono, por sua vez exige a presença do acorde de tônica. Este gesto inicial é reiterado de forma a estabelecer um sujeito<sup>15</sup> de fuga tipificado como paradigma 2(a).<sup>16</sup> O acompanhamento da mão esquerda surge ao término da primeira apresentação do sujeito (c. 4) na forma de um baixo de Alberti, o compositor retorna para as convenções do seu tempo com a cadência (c. 5-8). Em seguida, a mão esquerda apresenta o mesmo desenho dos compassos iniciais sem acompanhamento, como uma imitação à oitava (c. 9-12) que é completada com a figura cadencial acompanhada (a partir do c. 12). Neste momento, o sujeito baseado em 5-4-3-2-1 recebe uma 8-7-6-5 (c. 17-18). coincidência. resposta reminiscência, este é um dos procedimentos preferenciais em

<sup>111</sup> 

<sup>14</sup> Mozart assume a posição de kapellmeister Imperial por um quinto do salário de seu predecessor, o Cavalheiro Gluck. A *Neue Mozart Ausgabe* identifica a sonata como K 494 – K 533. A partitura e notas críticas sobre a fusão dos movimentos podem ser encontradas em:

 $http://www.mozarteum.at/03\_Wissenschaft_03\_Wissenschaft\_NMAOnline.asp \\ http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma\_cont.php?vsep=198\&l=1\&p1=162$ 

 $<sup>^{15}</sup>$  A designação de sujeito é proposital e segue um posicionamento schenkeriano.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> SOUCHAY (1927, 1930) e RENWICK (1995). O paradigma 2(a) é apresentado na forma de uma pentacorde descendente que inicia no 5º grau melódico e encaminha-se por graus conjuntos (e suas ornamentações) para tônica e que na resposta tem início na tônica superior (8) e termina no grau da Dominante.

17% das fugas de Bach. Dois aspectos distintos chamam nossa atenção nessa apresentação, o primeiro refere-se ao fato da imitação ocorrer após a completa apresentação do sujeito e não em justaposição e o segundo relaciona-se não só ao forte delineamento do sujeito, mas também na insistência de sua reiteração.

A improvisação de uma fuga exige o completo conhecimento de harmonia com os processos lineares bem como o domínio instrumental e mais, a habilidade de criar e desenvolver um discurso musical coerente de maneira instantânea e sem preparação. (RENWICK, 1995, p. 17) Einstein comenta sobre os inúmeros rascunhos de fugas inacabadas deixadas por Mozart. Portanto, não é de se estranhar que o compositor trafegue entre um sujeito de fuga e a escrita típica de sonata instrumental. Após a cadência à Dominante (c. 18), amplia a gama de coloridos mas mantém a alternância de padrões imitativos entre as mãos.

112

Como o gênio se manifesta nessa obra? Schenker diria "através da improvisação". Schachter, por sua vez, afirma que a elaboração de qualquer tríade acarreta em aspectos estáticos e dinâmicos, ao ouvirmos percebemos modificações que ocorrem em um campo relativamente estável. As modificações envolvem a sucessão de sons em combinações através das quais ouvimos as linhas melódicas, o contraponto e a harmonia, tudo isso acionado no contexto dos intervalos contidos na tríade em elaboração. (SCHACHTER, 1999, p. 161) A tríade de fá maior que domina a apresentação do sujeito será gradativamente elaborada através de processos lineares e harmônicos latentes. Já na transição para a próxima seção, Mozart apresenta o fragmento inicial descendente em imitação (c. 33-35) seguido de trecho em aumentação na mão esquerda (c. 37-39). A troca de modo (dó menor) aciona coloridos cromáticos mais intensos e obrigam o estabelecimento da primeira grande cadência à dominante (c. 37-40).

Mais do que temas ou motivos, o aspecto a ser ressaltado é a proporção tonal que emana da elaboração triádica e, neste sentido, a palavra classicismo como sinônimo de equilíbrio é de fato apropriada. Schenker, em especial, reconheceu que a proporção do todo estrutura-se na imensa cadência que prolonga a tonalidade básica e, por contraste com

outras regiões tonais mais próximas e mais distantes, projeta uma teia de relacionamentos. Na próxima passagem, espera-se um tema contrastante. A alternativa oferecida por Mozart é uma variante do sujeito inicial que toniciza a dominante. O velho sujeito (c. 41) é apresentado em novas roupagens e o conteúdo de imitação e de processos lineares é acirrado. O mais notável dessa apresentação é que nesse trecho o sujeito variado aparece à distância de quinta da sua apresentação inicial. Podemos pensar em uma combinação entre sonata e fuga de maneira a estruturar apresentações e suas imitações em ampla distensão temporal? Este argumento explica a extensão e o grau de elaboração do sujeito na dominante tonicizada. Mozart não prescinde da resposta à quinta no início do movimento, transfere este evento para uma ocasião posterior e, com esse recurso amplia a moldura temporal da obra. 17 Estabelecendo um paralelo com a linguagem, convidamos o leitor a pensar que a língua musical falada por Bach é compartilhada ainda mais proximamente por Mozart a partir de sua mudança para Viena e que este compartilhamento evidencia-se a partir do entendimento dos **processos lineares** de curto prazo amalgamados ao plano harmônico geral. Ao transcrever as fugas, Mozart não comenta as diferenças estilísticas ou as décadas que o separam de seus predecessores, mas preenche esta lacuna com sua própria música, nos seus próprios termos. Afinal, a base tonal é exatamente a mesma, mudam os artifícios pois o ritmo harmônico mais lento exige adaptações.

-

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Assim como Haydn em várias sonatas e quartetos, o tema apresenta contraste tonal e não motívico.

6-ŝ), fato que não ocorre na primeira apresentação do sujeito, mas ocorre na segunda apresentação (início c. 41). Mas assim como na Fuga em Sol menor BWV 578 também ancorada no paradigma 2(a), detecta-se uma forte movimentação dos graus  $\hat{3}$  e  $\hat{2}$  respectivamente nas vozes interiores. (RENWICK, 1995, p. 43)

O contorno do tema variado justamente realça as bordaduras dos graus principais. A bordadura sol·lá-sol também é enfaticamente valorizada na construção do terceiro sujeito (início c. 66). A escrita instrumental adquire contornos cada vez mais virtuosísticos e intrincados, culminando em uma passagem que mais se assemelha à finalização de um concerto. A escrita concertante parece prevalecer a partir do compasso 82 e torna-se aparentemente menos imitativa, pois os processos lineares direcionam-se para as linhas interiores. O harmônico torna-se mais lento para indelevelmente a finalização da seção não havendo dúvida quanto à importância de dó como tom principal. Na quarta e última seção da exposição, o tom de dó incorpora funções sonoras análogas à dos metais nas sinfonias, proclama a centralidade da tônica local em todos os registros do instrumento (c. 89-102).

Segundo Schenker, o processo de interrupção determina a forma da sonata. No entanto, o gênio de Mozart improvisa uma sonata com fortes indícios de processos imitativos senão francamente reminiscentes de fugas. No nosso entendimento, o segundo grau melódico recebe importância ímpar na movimentação da bordadura sol-la-sol do segundo sujeito, participa ativamente do contorno melódico do terceiro sujeito, mas é transferido para as vozes internas da passagem cadencial (c. 89-102) que finaliza a primeira parte do movimento.

Schenker refere-se ao que comumente designamos por "desenvolvimento" como "passagem" (*Durchführung*). Justifica-se a terminologia visto tratar-se de uma intermediação entre a exposição e a recapitulação cuja função é a de prolongar a dominante.<sup>18</sup> Se, por um lado, as características assumem

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Tendo em vista que a sonata obedece a um plano tonal, autores recentes (COGAN; ESCOT, 1976, p. 173) discutem o papel do desenvolvimento não como

feições absolutamente diversas quanto às manipulações e transformações, por outro, o prolongamento da dominante é uma característica comum e independente dos meios empregados em sonatas, sinfonias, concertos e formas baseadas no "princípio de sonata". (ROSEN, 1980, p. 255) Na obra em análise, o trecho central do movimento compreendido entre os compassos 103 e 146 prolongam dó, a dominante de fá maior. O prolongamento é acionado inicialmente pela troca de modo em combinação com figurações de caráter virtuosístico e passagens em imitação (c. 103).

O ápice dessa passagem é atingido com o brilhante arpejo de lá maior, dominante de ré menor, sexto grau de fá maior (c. 118-125). Charles Rosen não se acanha de designar como um clichê a forte preferência dos compositores do final do século XVIII pela cadência ao sexto grau. Nessa obra, Mozart percorre esse caminho, mas, ao invés de executar uma cadência perfunctória, recorre aos padrões lineares e imitativos do sujeito ornamentado para se desfazer desse sexto grau alcancado com galhardia instrumental. Após a resolução da cadência (c. 126), atribui funções diferenciadas a Ré e, pelo círculo de quintas em combinação com entradas imitativas do segundo contorno do sujeito, encaminha o discurso tonal para a subdominante (sib maior, c. 134). Nessa passagem, sib, no baixo, passa a ser entendido como bordadura inferior de dó, quinto grau de fá (c. 135). No baixo, si, encaminha-se para dó, mas permanece com sétima no registro mais agudo (c. 130-145) que assinala o ápice da seção intermediária.

O retorno de fá maior e do sujeito inicial assinalam o início da recapitulação (c. 146) cujo evento mais marcante se processa através da troca de modo e do trabalho contrapontístico fortemente reminiscente de passagens análogas em fugas de Bach (c. 159-163). A profusão de troca de vozes desta passagem tem por objetivo prolongar réb ou VI, colorido até então pouco utilizado. Nesta passagem, pela primeira vez Mozart lança mão (literalmente!) da bordadura dó-réb-dó, recurso ignorado na primeira apresentação do

sujeito. Com isto, reforça ao mesmo tempo em que varia o contorno descendente inicial.

Outra passagem magistral da recapitulação ocorre na apresentação do sujeito invertido em combinação com o primeiro sujeito (início c. 201), o ápice da construção, e com isto a sonata pode prosseguir para seu término. Na última seção Mozart estrutura o discurso de forma a cumprir o que Schenker designa por "descida obrigatória". A partir da entrada do terceiro sujeito que afirma dó-fá (c. 193-194 e 197-198 respectivamente) e do brilho instrumental atribuído a dó como foco melódico (c. 201, 203, 205) e da resposta 8-7-6-5 (c. 206-208), si<sub>b</sub> (o quarto grau melódico) toniciza o segundo grau, Sol menor em uma elaboração terna e pungente. Prosseguindo na descida obrigatória em direção à tônica e ao término da obra, a elaboração do terceiro grau melódico, lá, é realizada com pleno virtuosismo ou mesmo heroísmo. Nesse ponto da sonata, cabe a sol (c. 225), o segundo grau melódico, o papel de dissonância sobre a qual a cadência final é elaborada e fá é estabelecido como meta inequívoca da obra.

Como exemplificado abaixo (vide figura 3), é sempre instigante constatar o organicismo e a coerência nas obras de arte. Assim, salientamos que o sujeito inicial no seu contorno descendente dó-si-lá-sol-fá, será, no todo ou em parte, articulado nos níveis médios através de inúmeras elaborações originais, constituindo uma espécie de "contorno" fundamental da obra. O movimento de dó6 (c. 12) para sib5 (c. 145) é uma das instâncias de articulação desta estrutura no longo prazo do movimento. Da mesma forma, movimentos descendentes em níveis mais imediatos replicam o sujeito inicial e asseguram uma coesão percebida instintivamente e confirmada pela análise.

Procuramos mostrar também como a escrita pianística de forte conteúdo imitativo sustenta o movimento que estabelece a tríade de fá maior na seção de exposição da primeira ideia (c. 1-32). Através de graus próximos, dominantes individuais e passagens com troca de modo (do modo maior para o menor) processa-se um distanciamento gradual da tônica e tem início a polarização da dominante, dó maior (c. 33-66).

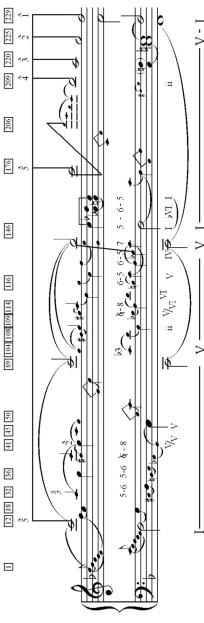


Fig. 3

Esta movimentação de afastamento atinge sua meta temporária na reiteração dos acordes de tônica e dominante de sol maior (c. 65-66). Na análise formal convencional, esta progressão receberia o rótulo de modulação. No entanto, mantendo a firme conexão com a tonalidade principal, entendemos sol maior como a dominante de dó, por sua vez, dominante da tonalidade principal. A escrita imitativa que aciona sonoridades dissonantes no curto prazo mantém e projeta dó maior no plano médio (c. 67-89). A exposição estaria completa com a tonicização da dominante articulada por seu próprio contorno melódico, mas a extensão do movimento requer proporção. A importância da tonicização de dó é reafirmada na primeira seção do movimento com um novo desenho mais homofônico e de intenso brilho e virtuosismo (c. 89-102).

A exposição articula um movimento de longo prazo de fá maior para dó maior (c. 1-102), uma cadência de longo alcance à dominante. As próximas seções prolongam a dominante acionando recursos tais como troca de modo e tonicização de graus tonais relacionados. Iniciada em figuração que expressa dó menor, e firmemente ancorada no baixo dó (c. 104), esta seção culmina na apresentação da dominante com sétima (si) na voz superior, c. 138-145). Após este evento de importância estrutural, fá maior e o contorno melódico principal retornam.

Com isto cria-se a forma da sonata, entendida como um movimento tonal de longo alcance da tônica em direção à dominante (movimento iniciado no c. 41) e com retorno à tônica determinado por um evento ou série de eventos significativos. Na recapitualção, observa-se que Mozart não só traz as principais ideias melódicas na tônica, mas continua elaborando-as. A principal ideia melódica recebe matizes dramáticos (c. 154-168) e manipulações lineares inusitadas. Ao reapresentar a ideia subsidiária, combina-a com a principal ideia melódica em uma superposição de temas (c. 201-206). A última seção não é uma mera repetição de material na tonalidade principal, é oportunidade para a projeção definitiva da tríade da tônica através da superposição dos sujeitos principais (c. 201-206). O *Allegro*, visto como um todo, evidencia a gradual ampliação da quinta descendente inicial (c.

1) para todos os registros do instrumento disponíveis à época de sua composição. Nesse processo de expansão triádica, acionado pela trama contrapontística e articulada pela escrita pianística, o movimento expande-se e assume proporções monumentais.

O método analítico que procuramos desenvolver neste estudo pode, certamente, ser classificado como schenkeriano. No entanto, esta não é uma análise ortodoxa. Lancamos mão dos principais conceitos apresentados por Schenker. fundamentamos nossa observação nas técnicas de harmonia e contraponto, desenvolvemos uma descrição textual dos processos composicionais e estruturais da obra. procuramos fazer isso à nossa maneira, embasados, inclusive, na investigação filosófica que constitui a primeira parte do texto. Acreditamos que toda e qualquer teoria analítica deve servir, em primeiro lugar, aos interesses da obra de arte sob escrutínio e em segundo lugar do músico, do intérprete, do musicólogo. O músico, intérprete ou teórico, não precisa deixarse escravizar por ideias alheias, ao contrário, são estas que devem servir de alimento e estímulo para as suas próprias ideias originais. E é justo neste momento que ele enfrenta a difícil tarefa que Schenker reconheceu como inerente à condição humana: unir o geral e o particular, teoria e sentimento, indivíduo e arte.

#### Referências

ADORNO, T. W. Filosofia da Nova Música, São Paulo: Perspectiva, 1989.

BARROS, Guilherme Sauerbronn de. *Goethe e o Pensamento Estético de Ernst Mahle – um estudo do conceito de harmonia*. Rio de Janeiro, 2005. Tese (Doutorado em Música) Centro de Letras e Artes – UNIRIO.

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, São Paulo: Iluminuras, 2002.

CHERLIN, Michael. Hauptmann and Schenker: Two Adaptations of Hegelian Dialetics. *Theory and Practice*, v. 13, 1988, p. 115-131.

COGAN, Robert; ESCOT, Pozzi. Sonic design: the nature of sound and music. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1976.

DON, Gary W. Goethe and Schenker. *Theory Only*, v.10, n.8, 1988, p.1-14.

HUBBS, Nadine. Schenker's Organicism. *Theory and Practice*, v. 16, 1991, p. 143-162.

IRVING, John. *Mozart's piano sonatas: context, sources, style.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

KEILER, Allan. The origins of Schenker's thought: how man is musical. *Journal of Music Theory*, v. 33, n. 2, 1989, p. 273-298.

KORSYN, Kevin. Schenker and kantian epistemology. *Theoria – Historical Aspects of Music Theory – Schenker Issue*, v. 3, 1988, p. 1-58.

MEYER, Leonard B. *The spheres of music: a gathering of essays*. Chicago: Chicago University Press, 2000.

MOZART, Wolfgang Amadeus. Briefe. Berlim: Henschelverlag, 1989.

NOVALIS (pseud. de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg). *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*, São Paulo: Iluminuras, 2001.

PASTILLE, William. Heinrich Schenker, Anti-Organicist. *Nineteenth-Century Music*, v. 8, n. 1, 1984, p. 28-36.

PASTILLE, William. Music and Morphology: Goethe's influence on Schenker's thought. In: SIEGEL, Heidi. *Schenker Studies*, p. 29-44. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

RENWICK, William. Analyzing fugue: a schenkerian approach. New York: Pendragon Press, 1995.

ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. São Paulo: Ateliê Editorial / Editora da UNICAMP, 2004.

ROSEN, Charles. Sonata Forms. New York: W. W. Norton, 1980.

#### análise schenkeriana

SALZER, Felix; SCHACHTER, Carl. Counterpoint in composition: the study of voice leading. New York: McGraw-Hill, 1969.

SCHACHTER, Carl. The Triad as Place and Action. In: \_\_\_\_. *Unfoldings: essays in schenkerian theory and analysis*. New York: Oxford University Press, 1999.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Filosofia da Arte,* São Paulo: EDUSP. 2001.

SCHENKER, Heinrich; GROSSMAN, Orin. Organic Structure in Sonata Form. *Journal of Music Theory*, v. 12, n. 2, Winter 1968, p. 164-183.

SCHENKER, Heinrich, *The Masterwork in Music: Volume 2, 1926.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

SCHENKER, Heinrich. Free Composition (Der Freie Satz): Volume 3 of New Musical Theories and Fantasies. New York: Longman, 1979.

SCHLEGEL, Friedrich. O Dialeto dos Fragmentos, São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Ausgabe*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1958f. [KA]

SOUCHAY, Marc-André. Das Thema in der Fuge Bachs. *Bach Jahrbuch*, v. 24, 1927, p. 1-102 e v. 27, 1930, p. 1-48.

SUZUKI, Marcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel.* São Paulo: Iluminuras, 1998.

# Uma introdução às teorias analíticas da música atonal

RODOLFO COELHO DE SOUZA

#### Definição do objeto

um sentido amplo, poderíamos ser tentados a dizer que música atonal é toda aquela que não segue o sistema tonal, mas isso poderia nos conduzir a alguns absurdos. Por exemplo, considerar como atonal a música modal do ocidente anterior ao advento do tonalismo, ou até mesmo o pentatonismo das culturas orientais. Como o termo "música atonal" é usualmente associado a "música dissonante" – como as de Schoenberg e Stravinsky – tal extensão desmedida do conceito de atonalismo poderia resultar em um mal entendido generalizado.

Para escapar da armadilha de definir nosso objeto pela sua imagem negativa, isto é, por aquilo que ele não é (música tonal), os analistas do século vinte procuraram desenvolver, a partir das práticas composicionais, teorias que permitissem conceituar o que era percebido como música atonal. Entretanto logo se constatou a complexidade do problema. Foram muitas as poéticas do século vinte descompromissadas com o sistema tonal, cada uma delas produzindo resultados diferentes, que acabaram reunidas sob o conceito genérico de música atonal. Apesar das diferenças óbvias entre elas, tanto a música da Segunda Escola de Viena (Schoenberg, Berg, Webern), como a de Stravinsky (e mesmo a de Debussy) e a de Bartók, podem ser consideradas atonais, no mínimo porque as relações postuladas pela música tonal não são eficientes para explicá-las.

Por diversas razões, muitos desses compositores foram contra a adoção do termo "música atonal". Schoenberg, por exemplo, descartava "atonalismo" em favor de "pantonalismo", porque imaginava a coexistência de todas as tonalidades e não

a ausência delas. Stravinsky não se incomodou que chamassem sua música de "politonal", embora raramente sua música possa ser analisada a partir da noção de politonalismo tal como ela se consolidou, ou seja, a simultaneidade de centros tonais independentes. Na falta de uma palavra mais precisa e ao mesmo tempo suficientemente abrangente, apesar de vago e pouco acurado, o termo "música atonal" prevaleceu.

É possível determinar os fundamentos que diferenciam a música atonal do século XX, da música tonal do século XIX?

Lembremos inicialmente que a música tonal depende intrinsecamente da consistência particular de suas simultaneidades, concebidas através de certos tipos de acordes, isto é, de agrupamentos formados a partir da superposição de terças: tríades maiores, menores e diminutas, acordes que estendem a superposição das terças desde a sétima até a décima-terceira, em posições fundamentais ou invertidas. Este é, na verdade, todo o vocabulário harmônico da música tonal, surpreendentemente limitado em termos de possibilidades combinatórias.

As sequências de acordes no sistema harmônico tonal também obedecem a uma ordenação privilegiada. As relações do ciclo de quintas impõem-se com a mais alta prioridade, justificando o privilégio das dominantes e suas consequências, como as modulações para as tonalidades vizinhas e os mecanismos de encadeamento. Em outras palavras, a tonalidade só pode estabelecer-se como linguagem quando cria expectativas na ordenação dos acordes (que muitas vezes são satisfeitas e eventualmente contrariadas).

Portanto o sentido criado pela harmonia tonal é produto tanto da **qualidade dos acordes** (consonantes e dissonantes) que o sistema permite empregar, quanto da interdependência funcional desses acordes, que vincula uma lógica para sua **ordenação temporal**. Na música atonal esses dois pilares do tonalismo vão desaparecer. Tanto a qualidade das simultaneidades quanto seu encadeamento obedecerão a princípios genéticos completamente diferentes daqueles da música tonal.

## Emancipação da dissonância

Schoenberg prescreveu como essencial à música atonal a **escuta emancipada da dissonância**. Ao contrário da música tonal, onde a relação dialética entre consonâncias e dissonâncias conduz o discurso, a música atonal de Schoenberg prescreveu a utilização livre da dissonância, sem a necessidade da resolução das dissonâncias em consonâncias ou outro tipo de encadeamento convencionado<sup>1</sup>.

A questão da qualidade dos sons (neste caso, dos acordes) é importante tanto para a poética de Schoenberg, como para toda a música progressiva da primeira metade do século vinte. Já em 1913, Luigi Russolo anunciava no Manifesto Futurista que "a arte musical, complicando-se hoje cada vez mais, busca as combinações de sons mais dissonantes, mais estranhos e mais ásperos para os ouvidos. Aproximamo-nos assim sempre mais do som-ruído". (RUSSOLO, apud MENEZES, 1996, p. 52)

124

Todos os autores que buscaram sistematizar as ideias essenciais da Segunda Escola de Viena concordaram num ponto: na obra desses compositores, as dissonâncias adquirem uma condição privilegiada. Para Eimert, nessa música as tensões harmônicas das dissonâncias "não representam tensões funcionais, uma vez que o conceito de dissonância como consonância 'perturbada' não tem validade para o sistema dodecafônico. Tais tensões isoladas não obedecem à lei da resolução, mas sim à da 'constelação' dodecafônica". (EIMERT, 1973, p. 29) Também Křenek considerou o dodecafonismo como "um sistema não-tonal ou *a*tonal que exerce um controle muito rígido sobre a construção melódica e

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Schoenberg desenvolveu este conceito em *Style and Idea* (SCHOENBERG, 1950, p.145): "O conceito de emancipação da dissonância refere-se à sua compreensão, considerando-a equivalente à compreensão da consonância. O estilo baseado nesta premissa tratará as dissonâncias como consonâncias e renunciará a um centro tonal. Não estabelecendo referências modulatórias, ficará excluída a modulação, uma vez que modulação significa abandono da tonalidade estabelecida para constituir outra tonalidade".

contrapontística que é compensada pela liberdade que concede ao campo harmônico". (KŘENEK, 1940, p. 19) Percebe-se assim que mesmo a mais formalista das escolas de música atonal não desenvolveu uma teoria para o encadeamento das harmonias dissonantes com um rigor semelhante ao da música tonal.

### Do princípio da 'não-repetição' à organização serial

Para contornar o vazio estrutural deixado pelo abandono da direcionalidade tonal, Schoenberg ancorou-se inicialmente na música vocal, ou seja, na consistência externa que lhe emprestava a forma e o sentido do texto das canções<sup>2</sup>. O passo seguinte foi promover uma saturação cromática que impedisse o reconhecimento, ainda que temporário, de uma tonalidade. Para atingir esse objetivo, Schoenberg prescreveu a regra de que uma nota não poderia ser repetida antes que todas as outras notas da série dodecafônica tivessem sido ouvidas, princípio que, tornado sistemático, conduziu ao princípio de não-repetição, essencial à poética da música dodecafônica. O preço que pagou foi o incômodo de um certo automatismo no processo composicional, uma vez que, escolhida a série, o compositor deve submeter-se ao determinismo da sua ordenação pré-fixada. Entretanto sabemos que essa perda de autonomia decisória é menor do que propalado pelos críticos do sistema, uma vez que as alternativas combinatórias na composição das linhas melódicas e das verticalidades, ambas derivadas da série, são tão inumeráveis, que é quase impossível dois compositores escreverem um trecho de música totalmente igual ainda que ambos utilizem a mesma série<sup>3</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Aos poucos Schoenberg foi notando que muitos outros elementos da música como "as diferenças de tamanho e conformação das partes, a mudança de caráter e de modo de expressão se refletiam na forma e no tamanho da composição, em sua dinâmica e 'tempo', notação e acentos, instrumentação e orquestração. Deste modo, as partes se tornaram distintas de maneira tão clara como antigamente fora possível valendo-se das funções tonais e estruturais da harmonia." (SCHOENBERG, 1950, p.147)

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> "Por que a série deve conter doze sons distintos; por que nenhum deles deve repetir-se de maneira demasiado imediata; por que, em

Note-se ainda que uma série não é uma escala. Todas as séries dodecafônicas compartilham a mesma escala, a cromática. A série define, portanto, não as notas que serão usadas – porque todas as séries dodecafônicas usam sempre as mesmas doze notas – mas a ordenação dessas notas, tal como as sequências do DNA das células diferem entre si não pelos componentes químicos que estão ali presentes, mas pela ordem com que esses componentes químicos aparecem numa determinada sequência da molécula.

# Isomorfias da série dodecafônica: o quadrado mágico de Babbitt

A ordenação das notas é a única coisa que caracteriza uma determinada série. Isso equivale a dizer que a característica essencial de uma série é a sucessão dos intervalos entre as notas que compõe a série, não as notas por si. Intervalos implicam sempre em uma dupla articulação, uma melódica, outra harmônica. Portanto uma determinada série define um campo harmônico através de suas possibilidades combinatórias. É importante ressaltar que, nesse sentido, nada se altera quando a ordem da série é transformada isomorficamente, isto é, quando transformamos a série mantendo as proporções relativas dos intervalos. Por isso as séries dodecafônicas podem ser utilizadas em qualquer de suas transposições ou em qualquer de suas transformações invariantes, isto é, na inversão, retrogradação ou retrogradação da inversão.

126

consequência, deve utilizar-se apenas uma série em cada composição? [...] É o mesmo problema da proibição de duplicação de oitavas na harmonia tradicional, porque duplicar é acentuar e um som marcado pode ser interpretado como fundamental, ou até como tônica; evitemos as consequências desta falsa interpretação. Seria perturbadora até a mais débil reminiscência da harmonia tonal anterior, pois produziria uma falsa impressão de expectativa de resolução e continuidade. O emprego de uma tônica é decepcionante se não está fundamentado em toda a relação da tonalidade". (SCHOENBERG. 1950, p.150).

Consideremos a seguinte série dodecafônica utilizada por Anton Webern na canção "Wie bin ich froh!" do op.25 (vide exemplo 1):



Ex 1: Série dodecafônica usada por Webern

Essa mesma série pode ser utilizada numa obra em qualquer de suas formas isomórficas:



**Ex. 2:** Transformações isomórficas da série dodecafônica usada por Webern

Se considerarmos ainda as transposições para os doze tons da escala cromática, encontraremos 4 x 12 = 48 possibilidades de transformação isomórfica de uma série dodecafônica. Milton Babbitt propõe uma representação resumida dessas variantes isomórficas através de uma matriz

que ficou conhecida como **quadrado mágico de Babbitt** (KOSTKA, 1990, p. 209):

	I-6	I-5	I-2	I-4	I-3	I-0	I-9	I-1	I-8	I-11	I-10	I-7	
0-6	F#	F	D	E	Εþ	С	A	C#	G#	В	B	G	R-6
0-7	G	F#	D#	F	Е	C#	Вь	D	A	С	В	G#	R-7
0-10	Вь	Α	F#	G#	G	Е	C#	F	С	Eμ	D	В	R10
0-8	A۶	G	Е	F#	F	D	В	E♭	B	C#	С	Α	R-8
0-9	Α	G#	F	G	F#	D#	С	E	В	D	C#	Вь	R-9
0-0	С	В	G#	Вь	Α	F#	D#	G	D	F	Е	C#	R-0
0-3	Εŀ	D	В	C#	С	Α	F#	Вь	F	G#	G	Е	R-3
0-11	В	Вь	G	Α	G#	F	D	F#	C#	Е	D#	С	R11
0-4	E	Eμ	С	D	C#	Вь	G	В	F#	Α	G#	F	R-4
0-1	C#	С	Α	В	Вь	G	Е	G#	D#	F#	F	D	R-1
0-2	D	C#	A#	С	В	G#	F	Α	E	G	F#	D#	R-2
0-5	F	E	C#	D#	D	В	G#	С	G	Вь	Α	F#	R-5
	RI-6	RI-5	RI-2	RI-4	RI-3	RI-0	RI-9	RI-1	RI-8	RI.11	RI.10	RI-7	

128

**Tab. 1:** Quadrado mágico da série dodecafônica de "Wie bin ich froh!" de Webern

Note-se que nessa tabela a primeira linha, lida da esquerda para a direita, representa as notas da série original (O6). A mesma linha, lida da direita para a esquerda, representa a série retrógrada (R6). Na nona coluna encontramos, lida de cima para baixo, outra versão isomórfica dessa série, sua inversão, transposta um intervalo de segunda maior acima (I8). A série invertida não-transposta está representada na primeira coluna. Lida de baixo para cima, essa mesma coluna apresenta as notas da série retrógrada-invertida correspondente (RI8). Em "Wie bin ich froh!" Webern utilizou apenas essas quatro versões da série. Numa outra obra seria possível que mais versões isomórficas da série original fossem utilizadas, produzindo um grau diferente de complexidade na sua estrutura.

# A contagem das séries: um passo preliminar na análise da música dodecafônica

O passo inicial para a análise de uma música serial é a contagem das séries, isto é, o reconhecimento das versões da série utilizadas na obra e a numeração das notas segundo sua ordem serial. Saliente-se, entretanto que, ao contrário do que muitas vezes se imagina, esta etapa não esgota a análise de uma música dodecafônica ou serial. Analisemos cuidadosamente o exemplo 3. (Ex. 3)

Note-se que alguns procedimentos convencionais na utilização da série estão presentes nesta peça:

- elisão de notas entre duas formas da série: por exemplo, no segundo compasso (sem contar a anacruse), a nota Sol no piano é compartilhada pela versões O-6 e RI-8 da série. Isso não ocorre por acaso, e sim faz parte das preocupações do compositor de encontrar relações entre os diversos materiais utilizados, fazendo o fim de uma série coincidir com o começo de outra.
- repetição imediata de notas: no compasso 6, a melodia repete duas vezes a nota Sol, que é a primeira nota da versão da série utilizada nesse trecho. Schoenberg entendia esse procedimento como prolongamento da nota, e não como repetição, o que seria condenável na poética do estilo.
- sobreposição e entrelaçamento de séries (por exemplo, RI-8 e
   O-6 no terceiro e quarto compassos): este é um recurso que
   abre um amplo campo para a criatividade do compositor. A
   combinação contrapontística de versões diferentes da série
   permite ao compositor encontrar relações de semelhança e
   complementaridade entre as versões da série de modo a criar
   uma poética de parentescos e oposições entre os materiais
   utilizados.
- ordenação da série nos conglomerados verticais: observe-se que as notas da série podem ser usadas em simultaneidades verticais. O compositor tem liberdade de decidir a ordem de superposição das notas que podem ser dispostas em qualquer disposição de arranjo vertical. 4

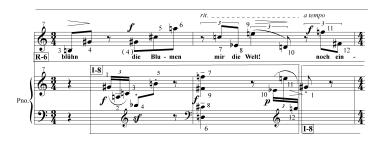
<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> A utilização simultânea de diferentes versões da série é justificada por Schoenberg "pelo princípio de percepção absoluta e unitária do

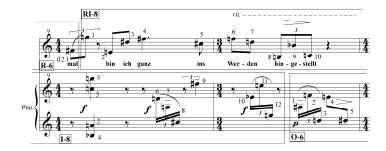
#### Wie bin ich froh!

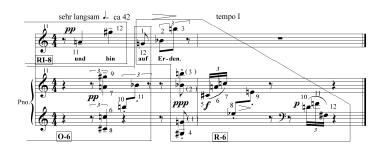
Drei Lieder Op.25 No.1



espaço musical. [...] Neste espaço não há direita nem esquerda, nem frente ou atrás. Cada configuração musical, cada deslocamento de notas, há que se entender primordialmente como uma relação mútua de sons, de vibrações oscilatórias, que aparecem em distintos lugares e tempos [...] do mesmo modo como nossa mente reconhece sempre, por exemplo, uma faca, uma garrafa ou um relógio, sem reparar em sua posição, e as reproduz na imaginação em todas as posições possíveis. (SCHOENBERG, 1950, p. 156-158)







Ex. 3: Contagem das séries em "Wie bin ich froh!" de Webern

Na análise de uma obra serial é fundamental que tais aspectos sejam ressaltados porque são eles que diferenciam a concepção de uma obra em relação a outra que utilizasse a mesma série.

### Saturação cromática e combinatorialidade

Como já foi mencionado anteriormente, o princípio harmônico fundamental da música dodecafônica é promover uma permanente **saturação cromática** da textura com as doze notas da escala cromática. Quanto mais o espaço sonoro estiver saturado do total cromático, tanto menos identidade tonal terá a música e mais idealmente uniforme ficará o espaço atonal.

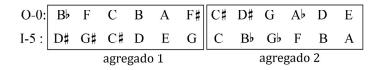
A partir desta premissa, podemos compreender o sentido do seguinte texto de Schoenberg:

Em obras de maior amplitude, mudei minha ideia original quando foi necessário, com o fim de observar as seguintes condições: a inversão das seis primeiras notas a uma quinta inferior - o antecedente - não produziria a repetição de nenhuma delas, e sim introduziria as outras seis notas da escala cromática que até o momento não se havia incluído. Deste modo, o consequente da série básica - os sons 7 a 12 da série - compreende as notas desta inversão, mas obviamente em ordem distinta. (SCHOENBERG, 1950, p. 158)

Babbitt deu, posteriormente, o nome de **princípio da combinatorialidade** a esta ideia. Este princípio parte da divisão da série em dois hexacordes. As seis primeiras notas são chamadas de hexacorde antecedente e as seis últimas de hexacorde consequente. A reunião de um hexacorde antecedente de uma forma da série, com o hexacorde consequente de outra forma da série, quando forma um total cromático de doze notas distintas é então chamado de **agregado.** 

A combinação de formas da série para formar **agregados** é chamada de **combinatorialidade** e é um importante aspecto de algumas composições seriais. Mais frequentemente esta combinação é feita de forma vertical,

como na série que Schoenberg usou para compor sua Peça para Piano Op. 33a de 1929: (KOSTKA, 1990, p. 220)



Obviamente as versões original e retrógrada da mesma série, sem transposição, terão automaticamente a característica da combinatorialidade. Saliente-se, por outro lado, a importância do esforço pré-composicional do compositor em obter combinatorialidades e agregados com outras versões da série, além de simetrias e outras propriedades que já estejam embutidas na própria concepção da série. Ocorrendo numa peça, estas propriedades devem ser detectadas pelo analista, porque informam características determinantes da poética da obra. Todavia tais elementos pré-composicionais são difíceis de construir e, por isso mesmo, não poderiam ser imprescindíveis para a poética do atonalismo. Por exemplo, na música acima analisada, Webern não utilizou nenhuma propriedade de combinatorialidade nas versões da série empregadas:

I-8: G# A C Bb B D F C# F# D# E G
O-6: F F D E Eb C A# C# G# B Bb G
RI-5: E# E D# F# C# F D B Bb C A G#

I-8 (ou RI-8) e O-6 não formam agregados

# Modelos analíticos com paradigmas do tonalismo: Hindemith, Křenek e Costère

As forças do pensamento conservador reagiram à ideia de uma música completamente atonal. A primeira composição de Schoenberg que usava uma série dodecafônica, a Suíte para

piano Op. 25, foi completada em 1923 e já nas duas décadas seguintes apareceram propostas que tentavam fazer uma conciliação do atonalismo com os princípios da harmonia tonal. Em parte isso foi possível porque Schoenberg não publicou um texto definitivo sobre sua técnica de doze sons, exceto o ensaio tardio da coletânea Estilo e Ideia. O próprio Schoenberg hesitou, ao longo de sua trajetória, sobre a utilidade de se consagrar uma ortodoxia dodecafônica, entendendo que somente o entendimento das diversas possibilidades poéticas dessa técnica levariam o compositor a escolher, em cada trabalho, a variante dos princípios dodecafônicos que melhor se ajustasse estivesse desenvolvendo. que Em oportunidades emitiu iuízos contraditórios sobre possibilidade de se preservar a direcionalidade tonal nas obras atonais, chegando, paradoxalmente, no final de sua carreira, a compor obras que buscavam uma síntese entre o dodecafônico e o tonal.

134

Entre as articulações do dodecafonismo com o espaço harmônico direcional, a mais divulgada talvez seja a proposta por Křenek, que foi aluno de Schoenberg em Viena. Ele procurou conciliar a técnica dodecafônica com a hierarquização das dissonâncias proposta por Hindemith em *The Craft of Musical Composition* de 1940. O modelo de Křenek tenta preservar no atonalismo o princípio de tensão e repouso da harmonia tonal, através de uma hierarquização de intervalos consonantes e dissonantes, portanto caminhando, de certo modo, na contramão do princípio de emancipação da dissonância de Schoenberg:

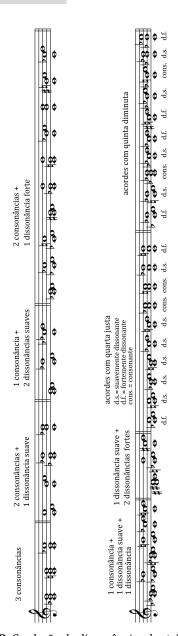


Ex. 4A: Gradação de dissonâncias dos intervalos segundo Hindemith

A seguir a proposta de Hindemith e Křenek expande o mesmo princípio para acordes de três notas estabelecendo uma gradação progressiva de acordes mais ou menos dissonantes. (Ex. 4B)

Apesar de reconhecer que "os eventos harmônicos tem uma significação apenas secundária na música atonal", Křenek recomenda que o compositor leve em consideração a progressão dos acordes de acordo com seu grau de tensão, ou seja, que "dissonâncias fortes devem introduzir e salientar pontos culminantes, enquanto um decréscimo de intensidade no fluxo musical será caracterizado por acordes mais suaves". (KŘENEK, 1940, p. viii, 21)

Do ponto de vista prático, a proposta de Křenek de articular o contraponto atonal com a direcionalidade de tensão dos acordes, esbarra na limitação de combinações possíveis de uma dada série, não só em relação às formações possíveis de acordes mas principalmente na inviabilidade do controle das progressões. Não parece haver na música dos principais compositores da Segunda Escola de Viena nenhuma sustentação prática da poética proposta por Křenek. O princípio da saturação cromática que persegue uma não-hierarquia harmônica, isto é, um estado contínuo de tensão harmônica, opõe-se à proposta de Křenek que busca resgatar o antigo princípio de direcionalidade harmônica. Talvez esta seja uma das razões que levou Křenek a sistematizar o princípio da rotação da série (que não vamos abordar neste estudo), numa tentativa de manter o princípio da conservação da ordenação que não é destruído pela rotação da série - mas ao mesmo tempo flexibilizar a seleção de materiais utilizáveis num certo ponto da composição para permitir um maior controle do princípio de tensão e distensão harmônica que ele defendia.



Ex. 4B: Gradação de dissonâncias das tríades segundo Hindemith e Křenek

Eimert partilhando uma posição semelhante à de Křenek, colocou-se em defesa de uma postura igualmente conservadora:

Por mais nova e insólita que seja a música dodecafônica, o certo é que ela segue tomando parte de nossa música, de nossa tradição musical. [...] Os elementos tonais propriamente ditos contidos na música dodecafônica podem ser elementos melódicos, harmônicos e rítmicos. Entre eles figuram *sensíveis, retardos, combinações acórdicas*, certas estruturas motívicas e figuras rítmico-simétricas. [...] As série harmônicas em posição estreita podem ser harmonizadas sem maior dificuldade de maneira tonal. Quando se reúnem os sons em grupos, é frequente que suscitem, por si mesmo, harmonias tonais. (EIMERT, 1973, p. 30)

Esta preocupação de preservar o sentido dos índices fundamentais da direcionalidade do sistema tonal, quais sejam, as relações de quintas e de sensíveis, constituem os fundamentos de outra teoria harmônica, a de Edmond Costère que postulou uma continuidade entre a tradição tonal e o campo de tensões da harmonia atonal pensado como extensão natural daquela.

Cadências de afinidade, cadências de contraste, polarizações tônicas revelam, a cada vez, um processo de tensão e de relaxamento resultante exclusivamente das diferenças de altura sucessivas ou simultâneas. Se estes movimentos internos não existissem, as alturas não se movimentariam senão como contragolpe das impulsões provenientes de outros constituintes da música, como o ritmo ou o arabesco. Ao animá-los *proprio motu* a harmonia se comporta, antes de mais nada, como o sistema nervoso central de um organismo vivo, e como consequência como o princípio mais intimamente vital da música. (COSTÈRE, 1962, p. 87)

As teorias de Hindemith, Eimert e Křenek por um lado e a de Costère por outro, tiveram significativo impacto sobre os compositores brasileiros da geração do pós-guerra. O pequeno livro de Eimert sobre dodecafonismo, publicado na Alemanha

em 1952 e traduzido para o espanhol em 1973, o texto de Křenek de 1940 e o capítulo de Schoenberg em Estilo e Ideia, foram praticamente os únicos textos disponíveis para os compositores brasileiros que queriam estudar a música dodecafônica. Para eles, o dodecafonismo já surgiu então marcado por pontos de vista conflitantes em relação a uma ortodoxia, o que talvez ajude a explicar porque não existiu no Brasil uma escola de dodecafonistas tão numerosa como nos Estados Unidos, por exemplo. Já a teoria de Costère teve impacto direto sobre Willy Correa de Oliveira e os alunos que se formaram sob sua orientação na USP. A inconsistência dessa teoria que, via de regra, produz resultados analíticos incongruentes, é certamente a causa da pouca repercussão que a teoria de Costère obteve no ambiente acadêmico do resto do mundo. Um sintoma das deficiências da teoria de Costère depreende-se do seguinte comentário de Ramires sobre a aplicação de sua teoria:

138

Em momento algum Costère, no Lois et Styles des Harmonies Musicales ou mesmo no Mort ou Transfigurations de l'Harmonie, apresenta uma peça analisada na íntegra. Os trechos que ele analisa e comenta são curtos, apenas alguns compassos, e limitam-se a ilustrar um determinado enfoque abordado por sua exposição teórica. Assim, a interpretação dos resultados obtidos nas Tabelas Cardinal, Tonal e Transpositora permite classificar as gamas em diferentes aspectos e enfoques. Entretanto, comentários e justificativas sobre a adoção dos reforços, sobre os critérios de seleção dos escalonamentos, de interpretação dos resultados obtidos nas três tabelas e suas consequências para o compasso, o trecho e a peça são escassos e pouco elucidativos. (RAMIRES, 2001, p. 262)

Portanto Costère nunca comprovou a validade de sua teoria confrontando-a com a prática analítica. As escassas tentativas que se conhece, como a de Ramires (p. 265-377 da obra citada) analisando o Opus 25 de Schoenberg, revelam os problemas e os pontos fracos da teoria de Costère, o que acaba resultando, ao contrário, numa demonstração da insuficiência conceitual da teoria.

Saliente-se que, num contexto de atonalidade livre, com fortes raízes diatônicas, como é característico por exemplo da música de Paul Hindemith, a teoria de hierarquia das dissonâncias de Křenek e Hindemith, e, quem sabe, mesmo a teoria das polarizações de Costère, poderiam ser aplicadas com sucesso na fundamentação de uma análise. A poética do atonalismo "livre" não precisa necessariamente aderir ao compromisso da saturação cromática, o que abre um campo real de possibilidades para a miscigenação do atonalismo com a tradição da harmonia tonal. No âmbito do atonalismo dodecafônico estrito, tal mistura é inviável, devido à incompatibilidade intrínseca entre os sistemas.

Para a análise de uma peça qualquer de um serialista brasileiro, essas diversas teorias devem ser todas testadas, uma vez que raramente nossos compositores declararam sua adesão à ortodoxia serial. Dessa maneira pode acontecer um fenômeno curioso: uma teoria, que se revela inconsistente na análise de obras do cânone do repertório atonal, pode ter sugerido a um compositor uma poética pessoal que lhe permitiu gerar uma peça musicalmente interessante, a qual, por sua vez, passa a ser analisável por aquela teoria. Na música, não se pode dissociar a teoria da prática.

#### Atonalismo modal

A despeito da definição inicial de nosso objeto de estudo, até aqui o conceito de atonalismo parece ter sido tratado como se fosse sinônimo de música serial. É preciso corrigir essa imagem enganosa, ampliando nosso escopo. Os estudos da história revelam que o atonalismo foi o ponto de convergência de duas correntes antogônicas. A música da escola germânica, ancorada no século XIX tanto na tradição formalista de Brahms quanto na 'música do futuro' de Wagner e Liszt, entrou no século XX tão carregada de saturação cromática e encadeamentos harmônicos não-funcionais que se tornou quase inevitável sua substituição pelos novos fundamentos do atonalismo enunciados por Schoenberg, tal como vimos acima.

Numa outra vertente, a escola franco-russa, reagindo à corrente germânica através da música de Debussy e a seguir com a de Stravinsky e Bartók, buscou em materiais modais

inspirados em fontes populares ou exóticas, desanuviar a do ultra-cromatismo, encontrando encadeamentos harmônicos que expressassem um ponto de vista mais objetivo e claro, em oposição à atormentada subietividade expressionista. A sistematização de estruturas modais, superpostas e justapostas, tal como empregada por esses compositores, acabou conduzindo a igualmente despojados do sentido da tonalidade, não só quanto aos encadeamentos - o que seria previsível em se tratando de música modal – mas também na complexidade dissonante dos conglomerados, uma vez que a independência contrapontística das linhas modais sobrepostas produziu sucessões dissonâncias tão formidáveis quanto as da música serial.

Para essa escola bastou, portanto, recuperar e ampliar práticas modais esquecidas no tempo para eliminar um dos pilares da música tonal – o encadeamento funcional dos acordes – criando uma das muitas poéticas possíveis da música atonal. A opção sistemática por acordes dissonantes não foi uma premissa necessária dessa corrente, embora a manipulação de materiais modais cada vez mais complexos tenha levado naturalmente a um destino semelhante.

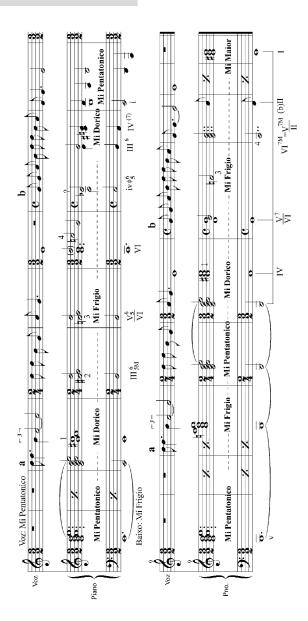
Antokoletz (1992, p. 112-115) demonstrou, de modo exemplar, na análise da primeira da canções folclóricas de Bartók (vide Ex. 5), os princípios fundamentais da poética dessa escola. Nessa peça a melodia folclórica pentatônica tem duas frases (a e b) que formam um período, duas vezes repetido. A linha do baixo está em modo frígio do começo ao fim. A harmonização com acordes é diferente em cada uma das duas exposições. No primeiro período o compositor utiliza uma progressão com três modos de mi: o pentatônico, o dórico e o frígio. No segundo período a ordem dos modos é alterada, e a peça termina em modo maior.

A tentativa de identificar graus e funções harmônicas nessa peça de transição revela que os resquícios da lógica tonal são escassos e remotos, prevalecendo a lógica das superposições e justaposições das modalidades. Todavia há uma evidente **centralidade** em mi. Esse tipo de fenômeno levou alguns autores a desenvolver conceitos paradoxais como "tonalidade atonal (ou serial)". Note-se, além do mais, que

individualmente os acordes são familiares. Todos estes aspectos tornam esta linguagem aparentemente mais fácil de assimilar, em oposição ao estranhamento imediato causado pelo atonalismo serial. Ainda assim, esta corrente também acabou resultando num mergulho no atonalismo radical, ainda que por outra porta de acesso.

0scompositores desta pesquisaram corrente intensamente os diversos tipos de escalas modais. Além dos modos eclesiásticos e pentatônicos que aparecem na canção de Bartók, diversas outras escalas simétricas foram empregadas intensivamente: escalas de tons inteiros, escalas octatônicas, escalas mistas e "artificiais" (a lídio-mixolídia, por exemplo). Toda uma nova gama de cores harmônicas inusitadas foi possível derivar das propriedades estruturais inerentes a essas escalas. Devemos, todavia, ressaltar o modo particular como essas escalas foram usadas: há sempre uma transição ágil (ou "modulação" no sentido mais estrito) entre os modos, tanto na sua justaposição quanto na sua superposição. É esse novo princípio de polimodalismo que diferencia a música desses compositores da música modal folclórica e erudita anterior à tonalidade.

Esta corrente do atonalismo tem enorme importância para a música brasileira. Compositores modernistas brasileiros, como Villa-Lobos, não apenas foram influenciados, mas participaram diretamente do desenvolvimento dessa linguagem em obras-primas como *Rudepoema* e *Uirapuru*.



**Ex. 5:** Análise da atonalidade modal na primeira canção folclórica de Bartók.

### A teoria da centricidade atonal: os eixos de simetria de Perle e Antokoletz

A possibilidade de encontrarmos notas que funcionem como "centros tonais", mesmo em linguagens atonais, levou alguns autores a generalizar o princípio da centricidade para outras correntes do atonalismo. Em situação de bastante prestígio encontramos as teorias de George Perle. Este autor toma como ponto de partida um ponto de vista crítico semelhante ao das teorias de Hindemith, Křenek, Eimert e Costère reconhecendo que "as possíveis verticalidades que podem ser derivadas da série geral são não-sistemáticas e, de um ponto de vista harmônico, altamente imprevisíveis, e portanto, não permitem um controle coerente do material harmônico" (p. 23).

Entretanto Perle observa que os grandes compositores dodecafônicos conseguiram contornar esse problema adotando a "preponderância de alguns intervalos particulares na estrutura da série, o que automaticamente assegurava uma certa homogeneidade de textura" (p. 90). Isso pode ser constatado facilmente na série que Webern usou na canção do op. 25 exposta acima. Naquela série encontramos cinco repetições do intervalo de terça menor, ascendentes ou descendentes, e quatro repetições de segundas menores. Obviamente o compositor calculou a série com cuidado porque os principais materiais motívicos e harmônicos da peça exploram justamente a variada gama de conjuntos de três notas resultantes das variantes possíveis na sucessão de uma terça menor e uma segunda menor.

A principal contribuição de Perle foi perceber que, em muitas composições atonais, havia uma estrutura geral que privilegiava o princípio de simetria entre a forma original e invertida da série. Antokoletz, um discípulo que levou os conceitos teóricos de Perle às suas últimas consequências argumenta que

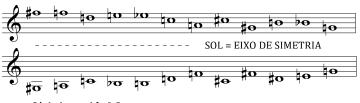
<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> As principais ideias de Perle foram expostas em dois livros que tiveram muita influência na musicologia do século vinte. (PERLE, 1972; 1977)

a tendência de Schoenberg em direção à extrema atonalidade foi conseguida pelo princípio da combinatorialidade, no qual o conteúdo mutuamente exclusivo dos hexacordes O (original) e I (invertido) devia ser mantido pelo emparelhamento estrito da série com sua inversão uma quinta abaixo. O conceito oposto, que permite o estabelecimento de um tipo de "tonalidade", ou prioridade de uma nota central, é baseado no princípio de **estrita simetria** de inversão. Enquanto a relação de combinatorialidade é mantida movendo-se as duas formas da série em cada emparelhamento O/I em movimento paralelo (...), a estrita simetria de inversão é mantida pela transposição de duas formas da série em cada emparelhamento O/I em direções opostas por um número equivalente de semi-tons, isto é, consistentemente mantendo mesma а complementação' ou 'eixo de simetria' em todos os pares de formas da série, expressos pela adição dos números T da série O (original) e I (invertida). ANTOKOLETZ, 1992, p. 56)

144

O conceito de **eixos de simetria** funcionando como "centros tonais" no contexto atonal revelou-se muito produtivo para a compreensão da poética de diversos compositores da primeira metade do século XX, particularmente Webern e Bartók. Observe-se que na canção do Op.25, Webern estabelece com clareza a primazia da nota Sol como eixo de simetria da série original e da série invertida transposta uma segunda acima, ambas terminando na nota comum Sol, conforme observamos no exemplo 6:

### Série original 0-6



Série invertida I-8

**Ex. 6:** Eixo de simetria nas séries usados por Webern no Op.25-1.

Assim a ideia de preservação de uma centralidade tonal perseguida por diversos teóricos, como Eimert, Křenek e Costère, acabou revelando-se pertinente no contexto abstrato das simetrias de inversão, portanto de um modo bastante diverso da expectativa que aqueles autores tinham de encontrar uma conciliação entre a harmonia atonal e a antiga tonalidade. Antokoletz não parte de sensíveis ou quintas 'polarizando' centros tonais como Costère, mas sim de uma estrutura baseada na simetria da inversão da série que constrói um eixo de referência, isto é, uma espécie de horizonte para onde convergem as alturas, assim como as linhas da perspectiva convergem para um ponto de fuga no horizonte. A hipótese de uma música atonal centrada é, segundo Antokoletz, demonstrável na obra dos compositores que se empenharam em privilegiar o princípio da simetria.

A estruturação da canção de Webern que analisamos pode então ser resumida através do esquema abaixo, no qual se percebe como as variantes da série, simétricas ao redor da nota Sol, determinam a própria forma da peça (conferir com a partitura):

Seção A (comp. 1 a 5)	Seção B (comp. 6 a 10)	Coda (comp. 11-12)
0-6 / RI-8	R-6 / I-8	0-6 / R-6

# Conjuntos não ordenados e o problema da segmentação: a teoria de Forte

A fragmentação pontilhística recorrente na música serial pareceria nos precaver contra uma concepção analítica baseada em acordes e estruturas do tipo harmônico. Não devemos esquecer, porém, que uma harmonia não é definida apenas por simultaneidades verticais. Uma harmonia também pode ser definida por um arpejo ou por uma figuração, como um baixo de Alberti, que espalha a harmonia em eventos sucessivos que, todavia, continuam a ser ouvidos harmonicamente por efeito de *Gestalt*.

Por outro lado, a música dodecafônica tem como prioridade o desenvolvimento de uma rede motívica. Křenek menciona que "a função primária de uma série é uma espécie de 'armazém de motivos' a partir dos quais os elementos individuais de uma composição serão desenvolvidos" (p. viii). A obra de Webern que estamos analisando tem uma altíssima consistência motívica dada pelo motivo básico de três notas que marcamos na partitura com os índices cel-01 a cel-25, identificando as células assim numeradas. Como nosso objetivo não é uma análise motívica da obra, poder-se-ia perguntar qual o propósito dessa identificação de motivos? A resposta é que, tomando como princípio a ideia de que as harmonias transcorrem temporalmente, estas células, que são unificadas pela *Gestalt* em variantes de uma figuração, também produzem sentido harmônico.

146

É com base nesse princípio perceptivo que foi desenvolvida a Teoria dos Conjuntos de Forte que nos fornece uma ferramenta eficiente para perceber a identidade profunda entre os 25 motivos assinalados na partitura, como se cada um deles representasse variantes de uma mesma família de sonoridades harmônicas, definidas às vezes como um conjunto ordenado, às vezes como um conjunto não-ordenado. (FORTE, 1973) Essa teoria, fundamentada por Babbitt e desenvolvida por Forte, procura formular uma nova taxonomia de agrupamentos sonoros, tal como a classificação de acordes da música tonal, com o objetivo de chegar a um número limitado de conjuntos universais que desse conta das estruturas que são subjacentes às infinitas combinações de notas possíveis na música atonal. Esses conjuntos, tal como na prática da escola de Schoenberg, podem se expressar verticalmente, em acordes, ou horizontalmente, em melodias. A diferença fundamental dos dois pensamentos é que para o serialismo a ordem das notas é essencial, porém para a teoria dos conjuntos ela não importa. Isso a identifica com a poética dos "tropos" desenvolvida por Hauer e pelo próprio Schoenberg, na fase anterior à do dodecafonismo.

No caso da peça de Webern verifica-se como a intensa consistência dos conjuntos, ao mesmo tempo motívicos e harmônicos, garante unidade à peça, produzindo um tipo de estruturação harmônica tão rigorosa como as progressões de acordes da música tonal, com a importante diferença de que, em se tratando de uma peça atonal, não há tônicas e dominantes privilegiadas, nem direcionamentos harmônicos desenhados pela tensão dos acordes, mas apenas uma centricidade determinada pelos espelhamentos em torno da nota Sol, como foi demonstrado anteriormente.

Fazendo um levantamento das células e suas tipologias de acordo com a teoria de Forte, podemos elaborar a tabela 2:

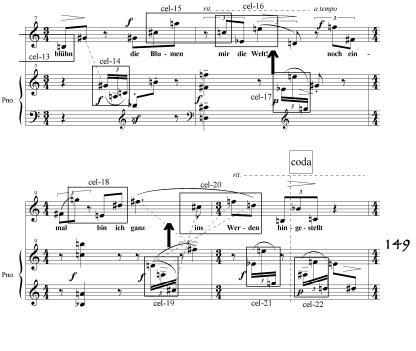
Tab. 2: Conjuntos de Forte no Op.25-1 de Webern

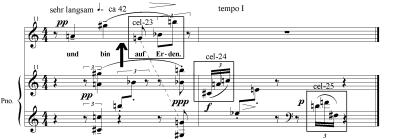
Célula	Notas	Forma Normal	Forma Primária
Cel-01	F#-F-D	[2,5,6]	(014)
Cel-02	G-E-D#	[3,4,7]	(014)
Cel-03	G-E-D#	[3,4,7]	(014)
Cel-04	C-A-G#	[8,9,0]	(014)
Cel-05	C#-F-D	[1,2,5]	(014)
Cel-06	C-A-C#	[9,0,1]	(014)
Cel-07	C-A-G#	[8,9,0]	(014)
Cel-08	C-A-G#	[8,9,0]	(014)
Cel-09	B-Bb-G	[7,10,11]	(014)
Cel-10	G-D#F#	[3,6,7]	(014)
Cel-11	D-B-Bb	[10,11,2]	(014)
Cel-12	C-A-G#	[8,9,0]	(014)
Cel-13	G-Bb-B	[7,10,11]	(014)
Cel-14	G#-A-C	[8,9,0]	(014)
Cel-15	C#-A-C	[9,0,1]	(014)
Cel-16	C-Eb-E	[0,3,4]	(014)
Cel-17	Eb-E-G	[3,4,7]	(014)
Cel-18	G-E-D#	[3,4,7]	(014)
Cel-19	D-F-C#	[1,2,5]	(014)
Cel-20	C#-F-D	[1,2,5]	(014)
Cel-21	Eb-E-G	[3,4,7]	(014)
Cel-22	F#-F-D	[2,5,6]	(014)
Cel-23	G-Bb-B	[7,10,11]	(014)
Cel-24	C#-A-C	[9,0,1]	(014)
Cel-25	D-F-F#	[2,5,6]	(014)

# Wie bin ich froh!

Drei Lieder Op.25 No.1







Ex. 7: Análise dos Conjuntos de Forte no Op.25-1 de Webern

Portanto todas estas células, apesar de diferentes entre si (às vezes como intervalos de classes de notas ordenadas, outras vezes como intervalos de alturas não ordenadas, ainda outras vezes como intervalos de notas ordenadas e finalmente, como intervalos de classes de nota não ordenadas) todas elas tem em comum o mesmo conjunto invariante de índice de Forte 3-3 = (014), isto é, todas essas células têm em comum uma mesma estrutura de conjunto profunda. (STRAUS, 1990)

Note-se ainda um detalhe particular desta peça: enquanto a preocupação da combinatorialidade preconizada por Schoenberg era obter uma saturação harmônica com hexacordes sobrepostos que não repetiam notas, Webern utiliza aqui o princípio oposto, isto é, ele procura encontrar fragmentos de **identificação**, de igualdade, entre os segmentos de séries distintas. Ele aproveita esses elementos para enfatizar uma ligação entre a melodia cantada e o acompanhamento, conforme indicado na partitura acima pelas cinco setas, que marcam a existência de relações diretas de identidade entre as linhas da voz e do piano.

A teoria de Forte trouxe à tona um problema crucial para a análise da música atonal, o problema da **segmentação**. Em se tratando de uma linguagem em que os agrupamentos não têm um recorte relativamente simples, como, por exemplo, os acordes derivados das tríades na música tonal, sempre poderíamos questionar a validade de um determinado recorte. Como determinar se uma análise não está baseada numa segmentação completamente artificial. visto confiabilidade perceptiva é mais frágil na linguagem atonal? Ainda não se encontrou uma resposta definitiva para esta questão, mas o que se recomenda é que se leve em conta dois fatores divergentes: o ponto de vista estrutural-abstrato que privilegia a pura potencialidade heurística (isto é, de revelar algo que estava encoberto) de uma certa segmentação, por mais artificial que ela pareca, e o ponto de vista perceptivo que exige que seja viável um reconhecimento auditivo dos fragmentos recortados do todo. Uma segmentação será tanto mais aceitável quanto melhor satisfizer a ambos os requisitos.

A teoria dos conjuntos de Forte encontrou, em anos recentes, uma significativa ressonância no ambiente acadêmico

brasileiro. Citemos, por exemplo, entre outros, as linhas de pesquisa em análise de música brasileira desenvolvidas por Carol Gubernikoff (UNIRIO), Maria Lúcia Pascoal (UNICAMP), Celso Loureiro Chaves e Cristina Capparelli Gerling (UFRGS) e Ilza Nogueira (UFPB). O interesse por essa teoria é um indício de que essa é uma ferramenta útil para a análise da produção atonal de compositores brasileiros do século vinte, tanto do ante como do pós-guerra.

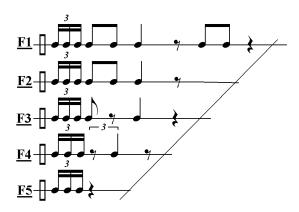
#### Direcionalidade na música atonal

Abordamos até aqui diversos aspectos da qualidade harmônica dos materiais na estruturação da música atonal mas não mencionamos como seria possível que esse tipo de música conseguisse manter uma função de direcionalidade sem contar com os recursos da tonalidade.

Não há uma resposta geral para essa pergunta. A estrutura harmônica da música atonal realmente, de modo geral, não favorece uma leitura direcional; ao contrário, tem a tendência de manter um certo fluxo estável de tensão harmônica, dado em muitos casos pela saturação do espectro cromático. Eventualmente um trabalho com a registração de graves e agudos (e nesse caso ainda estaríamos nos baseando no parâmetro de alturas), ou de acumulação de timbres (um princípio semelhante ao usado por Ravel no *Bolero*), poderia conferir direcionalidade ao discurso, mas, via de regra, a direcionalidade é conquistada recorrendo-se aos parâmetros de ritmo e dinâmica.

É o caso da peça de Webern que analisamos, em que uma sutil direcionalidade é produzida pela intensificação rítmica progressiva do motivo básico das quiálteras de três semicolcheias na parte do piano, ou seja, as já mencionadas células 1 a 25. Já a linha vocal procede em pequenas variações da mesma estrutura de antecedentes e consequentes, que não produz nenhum efeito apreciável de direção. Se há uma direcionalidade, uma tensão crescente sentida ao longo desta breve canção, ela é, portanto, resultante da progressão crescente de densidade do motivo básico do acompanhamento, conforme esquematizamos a seguir no exemplo 8 (os índices F1

a F5, e suas repetições F1' a F5' e F1" a F5" estão indicadas na partitura):



Ex. 7: Intensificação rítmica progressiva no Op.25-1 de Webern

# Novas perspectivas

Não abordamos aqui, porque fugiria aos limites deste trabalho, as práticas desenvolvidas pelo serialismo na segunda metade do século XX, como, por exemplo, a técnica de multiplicação, (OLIVEIRA, 1998) frequentemente encontrada na música de Boulez. Mais recentemente, novas pesquisas sobre a teoria dos conjuntos, ampliaram as perspectivas de sua utilização. especialmente partir das generalizações a desenvolvidas por David Lewin. Como sempre acontece na história da música, a retroalimentação causada por uma nova abordagem teórica sugere novos caminhos aos compositores. Muitos compositores já têm demonstrado a viabilidade de aproveitar algumas das ferramentas analíticas descritas neste desenvolvimento trabalho no de novos processos composicionais

#### Referências

ANTOKOLETZ, Elliott. *Twentieth-Century Music.* Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1992.

COSTÈRE, Edmond. *Mort ou Transfiguration de l'Harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France. 1962.

EIMERT, Herbert. *?Qué es la Música Dodecafónica?* Buenos Aires: Nueva Visión. 1973.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music.* New Haven: Yale University Press, 1973.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1990.

KŘENEK, Ernst. Studies in Counterpoint based on the Twelve-Tone Technique. New York: Schirmer. 1940.

OLIVEIRA, João Pedro Paiva. *Teoria Analítica da Música do Século XX*. Lisboa: Gulbenkian, 1998.

PERLE, George. *Serial Composition and Atonality*. Berkeley: University of California Press: 1972.

PERLE, George. *Twelve-Tone Tonality*. Berkeley: University of California Press: 1977.

RAMIRES, Marisa. *A Teoria de Costère: uma perspectiva em análise musical.* São Paulo: Embraform, 2001.

RUSSOLO, Luigi. "A arte dos ruídos". In: MENEZES, Flo (org.). *Música Eletroacústica, Histórias e Estéticas.* São Paulo: Edusp. 1996.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library. 1950.

STRAUS, Joseph Nathan. *Introduction to Post-Tonal Theory.* Nova Jersey: Prentice Hall. 1990.

# Algumas considerações sobre o processo de publicação de textos científicos

ROSANE CARDOSO DE ARAÚJO

publicação de textos é um meio utilizado para a divulgação de pesquisas e estudos científicos produzidos na academia, centros de pesquisas e também por pesquisadores individuais. Como em todas as áreas do conhecimento, na área de Artes, subárea Música e suas especialidades, busca-se, por meio da publicação, uma forma de divulgação e participação na produção de saberes a partir das diferentes interfaces que o conteúdo do texto possa gerar. Neste sentido, a construção de textos passa a ser um dos recursos disponíveis para que pesquisadores, professores, enfim, sujeitos envolvidos com pesquisa científica apresentem os resultados de suas investigações, discussões e novas propostas.

Escrever um texto publicável, no entanto, é um processo que demanda procedimentos específicos de acordo com a natureza da proposta, ou seja, a escolha do modelo do resenha. artigo científico, comunicação texto eventos/pôster, conferência<sup>1</sup> - determinará a construção da redação, pois ela deverá estar em conformidade com as normas que regem a formatação e elaboração das diferentes produções bibliográficas. Neste capítulo, buscarei aprofundar alguns itens significativos que deveriam constar da proposta de construção de um texto para publicação, enfatizando aspectos estruturais e técnicos deste processo. Também procurarei indicar, a partir de um breve levantamento, algumas sugestões de periódicos para a submissão de textos.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Estas categorizações de publicações científicas foram selecionadas seguindo modelos de textos científicos sugeridos por MARCONI e LAKATOS (2005). As categorias propostas, no entanto, foram discutidas tendo por base, além desta referência, outros autores.

### Aspectos estruturais

Do ponto de vista da linguagem, é consenso que o texto científico deve ser construído de acordo com as observações das normas técnicas exigidas pelos organizadores do evento, pela instituição, ou pelo periódico ou revista ao qual será submetido. A redação deve ser construída a partir das observações das normas, como requisito indispensável para a submissão. Além da observação das normas, é necessário que também sejam considerados outros aspectos estruturais da própria redação, isto é, as partes e os elementos necessários para a construção de determinado produto bibliográfico.

Segundo Severino (2000), existe um percurso de construção lógica da redação científica, em que o redator coordena as ideias de forma totalitária, inteligível e estruturalmente orgânica, no sentido de "formar uma unidade com sentido intrínseco e autônomo", (p. 82) que visa a compreensão do leitor. Neste sentido o autor adverte para o cuidado com a sequência lógica que se estabelece para a estruturação do texto, e afirma que não é suficiente ter as proposições com sentido em si mesmas, mas que "é necessário que o sentido esteja logicamente inserido no contexto do discurso". (p. 82)

estrutura formal da redação é constituída. basicamente, por três partes: a introdução, o desenvolvimento e a conclusão. A introdução ou apresentação do tema desenvolvido no texto corresponde à etapa inicial da redação, nesta seção é apresentado, ou caracterizado, ou mesmo ambientado, o objeto de discussão do autor. O desenvolvimento, por sua vez é o "corpo" do trabalho, que deve ser estruturado a partir das especificidades de cada proposta, mantendo sempre que necessário, uma redação subdividida em seções. Por fim, a conclusão pode ser apresentada como uma síntese do texto, como um momento de reflexão sobre as discussões apresentadas. A conclusão é uma seção única na qual também se pode apresentar considerações significativas acerca do tema estudado, como novas questões, recomendações, sugestões, limitações, entre outras.

Para Motta (et al, 2004), o texto científico é um processo que demanda, entre outros aspectos, a reflexão, a criatividade, o posicionamento crítico e a argumentação. Estes autores, portanto, estabelecem alguns critérios para a condução da redação científica: objetividade e logicidade; precisão e clareza; imparcialidade e coerência e a atenção para a conjugação verbal. Tais critérios, de forma geral, podem ser sintetizados nos seguintes itens:

- Objetividade: necessidade da utilização de uma redação direta, sem repetições.
- Logicidade: atenção para a continuidade da linha de pensamento e das argumentações.
- Precisão: exatidão conceitual e exatidão dos resultados obtidos.
- Clareza: acuidade sobre ambiguidade e pareceres não comprovados.
- Imparcialidade: rejeição do uso de subestimações, superestimações, preconceitos ou presunções.
- *Coerência:* atenção para com a articulação das ideias, coesão.
- Conjugação verbal: atenção para com a utilização do tempo verbal.

Marconi e Lakatos (2005), também argumentam que a redação de um texto científico é regida por uma questão de estilo, no entanto, é necessário que não sejam ignorados os seguintes aspectos (p. 253):

- a) clareza e objetividade;
- b) linguagem direta, precisa e acessível;
- c) frases curtas e concisas;
- d) simplicidade, evitando-se estilo prolixo, retórico ou confuso.

Para estas autoras, portanto, o significado das palavras usados na construção do texto deve ser claro e as expressões técnicas eventualmente usadas devem ser esclarecidas, com o objetivo de evitar erros de interpretação.

Ao abordar os aspectos sobre estilo e redação do texto científico, Silva e Silveira (2007) destacam algumas recomendações significativas, dentre elas a necessidade de uma redação que evite frases estereotipadas e expressões indefinidas. Além disso, os autores destacam outros procedimentos recomendáveis, como o cuidado com a extensão dos parágrafos – ou seja, nem curtos e nem longos demais – a sequência lógica dos parágrafos e das ideias, o cuidado para com a repetição demasiada de termos, conceitos e palavras, e a necessidade de se fazer uma criteriosa revisão ortográfica.

Na redação de um texto científico também é recomendável que se estabeleça um cuidado para a inclusão da revisão de literatura. Tal revisão, por sua vez, necessita de critérios objetivos para sua utilização e seleção. De acordo com Boaventura (2004), a revisão da literatura consiste na análise e síntese de determinada bibliografia relacionada com o tema da redação. Esta revisão, portanto deve, sempre que possível, possibilitar o estabelecimento de bases para uma maior compreensão do objeto pesquisado.

Esta etapa de elaboração do texto, por sua vez, frequentemente está relacionada com o desenvolvimento do texto, que pode incluir outros itens, como a construção de argumentos e a análise e interpretação de dados. De acordo com Marconi e Lakatos (2005), a construção de argumentos inclui as técnicas de oposição de enfoques, progressão de elementos que se encadeiam em sequência lógica e cronologia. ou seja, a construção dos argumentos baseada na sequência temporal dos acontecimentos. Em textos, cujo objeto inclui apresentação de pesquisa empírica, a análise e interpretação dos dados é um dos procedimentos necessários. Para as autoras, a análise e interpretação de dados incluem a apresentação dos resultados alcançados no estudo. demonstração das relações existentes entre o pesquisado com outros fatores, e, por fim, a interpretação crítica dos elementos abordados.

### **Artigo Científico**

O artigo científico constitui uma modalidade de publicação cujo conteúdo é desenvolvido com base em uma questão de pesquisa e submetido para divulgação em uma revista científica (ou periódico). De acordo com Severino (1999, p. 198), o papel fundamental da revista científica é a "comunicação de resultados dos trabalhos de pesquisa à comunidade científica e a própria sociedade como um todo".

A redação do artigo, portanto, pode ser determinada por diferentes propostas. De acordo com Marconi e Lakatos (2005, p. 262), o conteúdo do artigo científico pode:

- a) versar sobre um estudo pessoal, uma descoberta, ou dar um enfoque contrário ao já conhecido;
- b) oferecer soluções para questões controvertidas;
- c) levar ao conhecimento do público intelectual ou especializado no assunto ideias novas, para sondagem de opiniões ou atualização de informes;
- d) abordar aspectos secundários, levantados em alguma pesquisa, mas que não seriam utilizados na mesma.

Para as autoras existem três modalidades de artigos científicos: *artigo de argumento teórico*, que se desenvolve numa síntese entre argumentos favoráveis e desfavoráveis sobre determinado assunto; *artigo de análise*, elaborado por meio da análise dos elementos constitutivos do tema explorado e sua relação com o todo; e *artigo classificatório*, no qual se procura classificar e explicar aspectos de determinado assunto.

Para Teixeira (2002), no entanto, a classificação dos artigos é feita sob as seguintes categorias:

- Artigo de revisão teórica: apresenta o resultado de uma pesquisa bibliográfica.
- Artigo de resultado de pesquisa: apresenta o resultado de uma pesquisa de campo.
- Artigo de relato de experiência: apresenta a descrição de uma experiência vivida.

Quanto às partes, o artigo geralmente apresenta a seguinte estrutura: parte preliminar, na qual consta o cabeçalho, com o título e o nome do autor (frequentemente acompanhado pela indicação institucional de filiação do autor); um resumo/abstract (sinopse) do artigo; o corpo do texto; e, por fim as referências e anexos (quando for o caso).

#### Resenha

A recensão de livros, ou resenha, é uma forma de resumo comentado de um determinado livro, publicada em revistas especializadas. De acordo com Severino (1999, p. 131), é por meio da resenha "que se toma conhecimento prévio do conteúdo e do valor de um livro que acaba de ser publicado". De acordo com o autor, a resenha pode ser informativa, crítica ou crítica-informativa. A resenha *informativa* é aquela que expõe o conteúdo de um determinado livro. A resenha *crítica* deve manifestar o valor e a amplitude de um livro analisado. Já a resenha *crítico-informativa* utiliza as duas propostas: apresenta o conteúdo do livro e faz comentários acerca do conteúdo abordado. O modelo mais utilizado para publicação é o da resenha que trabalha na perspectiva *crítico-informativa*.

Segundo Boaventura (2004), a resenha crítica implica numa apreciação, positiva ou negativa, um julgamento e uma opinião do relator. Lakatos e Marconi (2005), concordam que a resenha crítica deve formular um conceito de valor, mas advertem para o cuidado que o resenhista deve ter para não deturpar o pensamento exposto na obra.

Para Teixeira (2002), a resenha pode ser construída de duas maneiras: alternando-se o resumo com as análises e comentários do sujeito que faz a resenha, ou fazendo-se

inicialmente todo o resumo do livro para depois tecer as análises e comentários.

Lakatos e Marconi (2005), por sua vez, sugerem o seguinte esquema quanto à estrutura da resenha:

- Referência Bibliográfica: apresenta-se os dados do(s) autor(es), título, local da edição/editora/data, número de páginas e outros dados, como tabelas, gráficos, etc.
- Credenciais do autor: expõem-se informações gerais sobre o autor.
- Conhecimento: apresenta-se o resumo das ideias principais.
- Conclusões do autor: busca-se identificar as conclusões do autor (se for possível).
- Quadro de referências: procura-se identificar o modelo teórico do autor.
- Apreciação: trata-se do julgamento da obra, mérito, observações quanto ao estilo, forma e público-alvo.

#### 160

# Comunicação em evento e pôster

A comunicação é um tipo de produção bibliográfica científica, vinculada a um evento específico no qual o autor deve apresentar um estudo que segue, basicamente, as possibilidades já descritas na produção do artigo científico. Neste sentido, a comunicação pode apresentar um texto de revisão teórica, um resultado de pesquisa, um relato de experiência, ou mesmo, uma pesquisa em andamento.

Para Marconi e Lakatos (2005), é importante que a comunicação traga ideias, teorias, experiências novas, ou seja, que contribua com informações científicas novas. Segundo as autoras, o assunto abordado pode ser desenvolvido a partir de um tema novo, ou mesmo de uma revisão crítica de estudos já abordados.

Teixeira (2002, p. 47-48) propõe que sejam consideradas na redação da comunicação as seguintes características: "clareza, precisão, objetividade, coerência, brevidade e/ou concisão, correção, encadeamento, fidelidade e originalidade". Além disso, a autora orienta para que se inclua,

dentro da estrutura de introdução / desenvolvimento / conclusão, os seguintes aspectos: na introdução, o tema, os objetivos e justificativa do trabalho; no desenvolvimento, de modo geral a revisão de literatura e/ou relatos de pesquisa; e por fim, na conclusão, a evidência dos resultados alcançados, possíveis contribuições do estudo, e se possível, recomendações.

A comunicação, além de ser publicada nos anais do evento, deve ser apresentada em uma sessão de apresentação oral, que, frequentemente, é seguida de uma etapa de arguição, onde o apresentador responde questões sobre seu trabalho. Para a apresentação, portanto, cabe o uso de diferentes recursos, visuais e áudio-visuais. O tempo para a apresentação é estabelecido com antecedência, assim como o tempo da arguição, que devem ser observados com precisão.

Além da comunicação, alguns congressos, simpósios ou encontros abrem a possibilidade de apresentação e publicação de textos mais breves, na forma de pôster, ou painel. O pôster é uma forma de apresentação que oportuniza ao participante apresentar seu trabalho por meio da divulgação em um cartaz que deve ser confeccionado de forma a conter as principais informações sobre o estudo a ser apresentado, incluindo, se possível, gráficos e imagens. Segundo Teixeira (2002), convém que o apresentador permaneça ao lado do seu pôster durante toda a sessão de apresentação.

Durante a sessão de apresentação do pôster, o autor do trabalho deverá discutir seu estudo, apresentando, arguindo, enfim, dialogando sobre o trabalho exposto, com os indivíduos que solicitarem detalhamentos sobre sua investigação. Em termos de redação, o pôster segue a estrutura da comunicação, no entanto constitui um texto geralmente menor em número total de palavras e laudas.

#### Conferência

A conferência é uma apresentação pública de um determinado texto que, com frequência, é destinado para a publicação. De acordo com Marconi e Lakatos (2005, p. 270) é uma "preleção pública sobre assunto literário ou científico".

Ao preparar um texto para uma conferência, segundo as autoras, é necessário que o conferencista tenha clareza sobre o tipo de público para o qual irá transmitir suas ideias. De modo geral, o texto deve ser elaborado dentro de uma sequência lógica, respeitando uma estrutura que possa transmitir de forma clara e precisa o conteúdo das ideias principais abordadas.

Para a apresentação oral da conferência, alguns aspectos devem ser respeitados pelo orador, como:

- O controle do tempo: Deve-se zelar pela precisão no cumprimento do tempo estipulado para a apresentação.
- A visibilidade: O orador deve se posicionar de forma que tenha o máximo de atenção da audiência, seja sentado ou em pé.
- O tom de voz: Deve-se ter atenção especial ao tom de voz, para que a apresentação seja compreendida.
- Velocidade da fala: Deve-se controlar para que seja mantida uma velocidade de fala ponderada de forma a não prejudicar a compreensão da conferência.
- O uso do vocabulário: Também é necessária a atenção para com o uso do vocabulário. Se a conferência não for lida, devese ter um controle maior sobre este aspecto.

A conferência, portanto, também é uma forma de publicação que segue, como nos modelos anteriores, uma estrutura de construção de texto organizada dentro de uma sequência lógica. Em sua apresentação, o conferencista também pode utilizar diferentes recursos áudios-visuais.

# Onde publicar

Na área de Artes, subárea Música, o pesquisador dispõe de várias opções para o envio de textos para a publicação, dentro e fora do Brasil. Neste sentido é interessante observar que o processo de submissão de textos passa geralmente por algumas etapas comuns. É importante ressaltar que toda a submissão deve estar plenamente de acordo com as regras

estabelecidas pelo evento, revista ou periódico, como a observação das normas técnicas exigidas e o limite de laudas (ou palavras) para a modalidade que se pretende submeter o texto. Após o envio do texto, dentro do prazo estipulado pelo corpo editorial, segue-se o processo de avaliação do trabalho, em geral obedecendo às seguintes etapas:

- A avaliação do texto por pareceristas ad hoc e/ou membros da comissão científica, no qual dois ou mais avaliadores outorgam pareceres sobre o trabalho;
- O aceite incondicional do texto, que passa então ao processo de editoração, quando poderá sofrer pequenas modificações;
- ou o aceite condicionado à revisão do texto, etapa em que o trabalho é reencaminhado ao proponente para que realize ajustes no texto de acordo com as sugestões dos pareceristas;
- ou a recusa do texto, acompanhada de excertos relevantes dos pareceres.

O processo de submissão, portanto, demanda um certo tempo, pois exige uma avaliação feita por especialistas em diferentes áreas de concentração. A subárea da Música conta com várias especialidades, como a educação musical, história, composição, teoria, performance, análise musical, entre outras e cada trabalho submetido apresenta particularidades teóricometodológicas e elementos extra-textuais de uma ou várias dessas especialidades.

A submissão, portanto, é um processo de avaliação do texto que pode trazer contribuições interessantes ao estudo desenvolvido. Quer seja o texto aprovado ou não, as orientações dos pareceristas e da comissão científica poderão auxiliar o redator na exploração de novas possibilidades discursivas e na reflexão sobre a construção da redação em seus aspectos, formais, estruturais e, em alguns casos, até mesmo sobre o conteúdo abordado.

O número de periódicos acadêmicos nas várias especialidades da área da música têm experimentado um grande aumento nos últimos anos. Contudo, como se tratam de publicações com propostas editoriais diversas, antes de submeter um artigo ou resenha é necessário que o autor analise

as especificidades de cada periódico de forma a adequar seu texto às exigências da submissão.

Seguem na tabela 1 algumas indicações de periódicos brasileiros na área da música disponíveis na internet e abertos ao recebimento de submissões.<sup>2</sup>

Essa tabela não representa todo o universo de periódicos acadêmicos musicais no Brasil, mas traz algumas sugestões para o encaminhamento de artigos e resenhas. No caso de submissões para eventos como simpósios, encontros, congressos, entre outros, nos quais as publicações seguem as formas de comunicação, pôster e conferência, os autores devem guiar-se pelas divulgações feitas pelas diversas instituições que promovem tais eventos, em geral associações, programas de pós-graduação, universidades e faculdades. Para o pesquisador recém-admitido a algum programa de pós-graduação, o caminho natural passa pela filiação à ANPPOM, Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (www.anppom.com.br), que promove encontros nacionais e mantém uma lista de discussão pela internet, onde também são divulgados eventos, concursos e lançamentos de publicações.

A publicação de textos, portanto, é um caminho necessário para o crescimento e desenvolvimento das diversas especialidades vinculadas ao universo musical. Publicar deve ser um empenho de todo o indivíduo que deseja seguir a carreira acadêmica, científica e docente, uma vez que é por meio da divulgação de estudos e pesquisas que se pode partilhar a produção de saberes e contribuir para o avanço científico da área.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Tabelas organizadas com base em dados obtidos no site da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música http://www.anppom.com.br/periodicos/periodicos\_listagem.php

Tab. 1: Periódicos Nacionais na área de Música

#### ArtCultura (UFU)

http://www.artcultura.inhis.ufu.br/

#### Artefilosofia (UFOP)

http://www.anpof.org.br/revistas/artefilosofia.php

#### ARTEunesp (UNESP)

http://www.unesp.br/aci/jornal/201/arte.php

#### Brasiliana (Academia Brasileira de Música)

http://www.abmusica.org.br/brasilia.htm

#### Cadernos da Pós-Graduação (UNICAMP)

http://www.iar.unicamp.br/pg/cpg.cadernos.pos.php?programa=3

#### Claves (Programa de Pós-graduação em Música UFPB)

http://www.cchla.ufpb.br/claves/

# Cognição & Artes Musicais (Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais/PPGMúsica UFPR)

http://www.abcm.ufpr.br/revista.htm

#### Debates (UNIRIO)

http://www.unirio.br/ppgm/debates.htm

#### Em Pauta (UFRGS)

http://www.ufrgs.br/artes/

#### **Ictus (PPGMUS-UFBA)**

http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus

#### Musica Hodie (UFG)

http://www.musicahodie.mus.br/

# OPUS (ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música)

http://www.anppom.com.br/opus/

#### Per Musi (UFMG)

http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/index.html

#### Revista Científica da Faculdade de Artes do Paraná

http://www.fapr.br/Revista/index.htm

#### Revista da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical)

http://www.abem.clic3.net/

#### Revista Eletrônica de Musicologia (PPGMúsica UFPR)

http://www.rem.ufpr.br/index.html

#### Revista Música (USP/ECA/LAM - Laboratorio de Musicologia)

http://www.eca.usp.br/lam/revista/index.htm

#### Revista USP (USP / Coordenadoria de Comunicação Social)

http://www.usp.br/revistausp/home/home.html

#### Referências

BOAVENTURA, Edivaldo M. *Metodologia da pesquisa: monografia, dissertação, tese.* São Paulo: Atlas, 2004.

MARCONI, Marina A. & LAKATOS, Eva M. Fundamentos da Metodologia Científica. São Paulo: Atlas, 2005.

MOTTA, Valter; HESSELN, Lígia G.; GIALDI, Silvestri. *Normas técnicas para apresentação de trabalhos científicos.* 3.ed. Caxias do Sul: Educs, 2004.

SEVERINO, Joaquim A. *Metodologia do trabalho científico*. 21ed. São Paulo: Cortez, 2000.

SILVA, José M.; SILVEIRA, Emerson, S. Apresentação de trabalhos acadêmicos: normas e técnicas. Petrópolis: Vozes, 2007.

TEIXEIRA, Elizabeth. *As três metodologias: acadêmica, da ciência e da pesquisa.* 5.ed. Belém: UNAM, 2002.

# Por uma conduta ética na pesquisa musical envolvendo seres humanos

BEATRIZ ILARI

interesse pelos comportamentos musicais humanos tem crescido substancialmente nos últimos anos. Pesquisadores de diversas áreas e orientações científicas têm buscado compreender as relações entre o homem e a música, tomando por base observações sistemáticas e relatos de indivíduos, grupos e comunidades musicais diversas. Fazendo uso de metodologias variadas, que vão de estudos controlados em laboratórios a sondagens, estudos de caso e trabalhos etnográficos, entre outros, tais investigações têm nos ajudado a compreender os usos, funções, significados e sentidos da música para diversos grupos humanos – durante todo o ciclo da vida. Como não poderia deixar de ser, tal abordagem ao estudo da música humana tem gerado muita discussão acerca dos princípios éticos que devem governar a conduta do pesquisador interessado em realizar pesquisas que envolvam a participação de seres humanos (vide Bersoff, 1995; Ellis, 1999). Isso porque, ao adentrar o universo (inclusive musical) de seu(s) participante(s), o pesquisador interfere, num grau maior ou menor, no cotidiano do pesquisado (Fisher & Fyrberg, 1995). Além disso, independentemente da orientação da pesquisa, sempre há relações de poder, em muitos casos implícitas, entre o pesquisador e o pesquisado (Sieber, 2000), que estão, por sua vez, diretamente ligadas a questões de recrutamento, participação voluntária, confidencialidade, anonimato e preservação da integridade do pesquisado (Gregory, 2003).

No entanto, o ato de discutir os princípios éticos envolvidos na pesquisa musical com seres humanos ainda não é uma prática comum entre nós. Seeger (1992) sugere que isso possa estar relacionado ao fato de que historicamente entre os fundadores da musicologia comparada e da etnomusicologia, áreas que tradicionalmente mais se interessavam pela relação

entre a música e o homem, houve sempre uma tendência em enfatizar o consenso sobre o conflito. Talvez isso explique, ainda que parcialmente, o porquê de pouco se publicar ou falar sobre o tema nas universidades brasileiras. O presente capítulo tem como objetivo iniciar uma reflexão sobre a ética na pesquisa musical envolvendo seres humanos. Trata-se de um tema obviamente amplo, espinhoso, difícil e controverso, porém necessário. Como não poderia deixar de ser, os princípios éticos relativos à pesquisa musical não se restringem a um único conjunto de preceitos e postulados, posto que a ética é compreendida de maneiras distintas pelas diferentes áreas que alicercam os diferentes tipos de investigação em música como a sociologia, a psicologia, a educação, a antropologia, etc. Por esta razão, o presente capítulo, que não tem nenhuma pretensão de esgotar um tema tão vasto, toma por base, sobretudo, os referenciais das áreas de educação musical e psicologia da música<sup>1</sup>, para discutir algumas questões éticas inerentes à pesquisa musical.

#### 168

### O jardineiro e a ética

Um exemplo de falta de ética na pesquisa envolvendo seres humanos aparece no filme "O jardineiro fiel" (em inglês, *The constant gardener*) dirigido por Fernando Meirelles e lançado em 2005. Baseado em um romance de John Le Carré, a estória se passa no Quênia, e está centrada ao redor do assassinato da esposa de um diplomata inglês. Imaginando ter sido traído pela esposa, o diplomata resolve investigar as causas do brutal assassinato e acaba por desvendar o motivo da morte de sua esposa: a descoberta de uma conspiração internacional, em que uma grande indústria farmacêutica do ocidente testava remédios em populações miseráveis da África. Embora fictício, o filme traz à baila questões que envolvem, não apenas os preceitos éticos, mas também questões de poder que são comuns, em maior ou menor grau, à pesquisa que envolve seres humanos.

-

 $<sup>^{1}</sup>$  Essas duas áreas foram escolhidas por serem aquelas com as quais tenho major familiaridade.

O capítulo tem início com uma breve descrição dos fundamentos históricos e morais da pesquisa científica envolvendo seres humanos, seguido da discussão de alguns conceitos comumente usados em diversas áreas de conhecimento por comitês de ética de universidades, centros de pesquisa e agências de fomento, como relações de poder entre pesquisador e pesquisado, consentimento informado, coerção, sigilo e anonimato. O capítulo encerra com uma reflexão sobre a importância da discussão de questões éticas para a pesquisa musical no Brasil, e propõe algumas questões para debate.

# Fundamentos históricos e morais da pesquisa envolvendo seres humanos

A preocupação com os preceitos éticos na pesquisa científica envolvendo seres humanos teve início com as pesquisas biomédicas. Relatos de experimentações de vacinas e remédios em seres humanos existem desde a Antiguidade. Segundo Blustein (2007), a história da pesquisa biomédica envolvendo seres humanos sempre esteve repleta de exemplos em que a abordagem ética dos pesquisadores junto aos pesquisados foi bastante questionável. Também foram cometidas verdadeiras atrocidades junto a outros seres humanos, como no caso dos experimentos realizados pelos japoneses na Unidade 731 durante a ocupação da Manchúria na década de 1930, dos estudos de doenças tropicais realizados nos EUA na década de 1940, e das diversas investigações pseudo-científicas realizadas pelos médicos nazistas durante a segunda guerra mundial, entre outros.

Em meados de 1946, os tribunais de Nuremberg não apenas condenaram 23 médicos nazistas com seus experimentos indecentes realizados em prisioneiros, mas também expuseram ao mundo as atrocidades cometidas nos campos de concentração. Neste mesmo ano, foi criado o Código de Nuremberg que passou a regulamentar a pesquisa médica envolvendo seres humanos, tendo como um de seus 10 preceitos, a idéia do consentimento voluntário e informado. Mais tarde, em 1964, foi divulgada a Declaração de Helsinki

pela Associação Médica Mundial, que foi uma expansão das idéias contidas no Código de Nuremberg, agora destinadas especificamente à pesquisa clínica (Blustein, 2007). Foi a partir da Declaração de Helsinki que diversos países do mundo começaram a criar comitês de ética em suas universidades e centros de pesquisa, bem como resoluções gerais para regulamentar as atividades de pesquisa envolvendo seres humanos, não apenas na área médica, mas também em outras áreas como as humanidades (Blustein, 2007; Gregory, 2003).

Segundo Adair (2000), o surgimento de leis e resoluções acerca da conduta ética na pesquisa científica em diversos países foi motivado, sobretudo, por escândalos em investigações anteriores em áreas como medicina e psicologia. Relatos de pesquisas mal realizadas e experimentos nefastos (Adair, 2000) vieram à tona e tornaram pública a necessidade de maiores reflexões sobre os princípios éticos que deveriam nortear toda e qualquer pesquisa científica envolvendo seres humanos. Contudo, escândalos oriundos de investigações nada éticas continuaram a emergir por todo o mundo, como, por exemplo, a morte trágica de uma pessoa de 18 anos de idade que participava de um estudo sobre o genoma humano nos EUA em 1999. A resposta a essa e a outras atrocidades anteriores na pesquisa científica foi a criação de uma legislação nacional rígida para nortear toda e qualquer investigação envolvendo seres humanos nos EUA, inclusive contando com a aplicação de multas significativas em dinheiro e penas pesquisadores e instituições que não a cumprissem (Adair, 2000). O impacto da legislação norte-americana foi sentido em diversas partes do mundo, inclusive no Canadá, que criou uma legislação nacional, a *Tri-state national policy*, comum a todas as instituições do país, com três objetivos principais:

- Chamar a atenção da comunidade acadêmica para as questões éticas na pesquisa científica envolvendo seres humanos;
- 2- Proteger e salvaguardar os direitos de pesquisadores, participantes (ou pesquisados) e instituições;
- 3- Garantir que os pesquisadores usem o dinheiro público fornecido pelas agências de fomento de modo responsável, justificando suas decisões para a população.

legislação canadense tem influenciado desenvolvimento de normas e leis em outras partes do mundo. Tendo como base os princípios éticos de respeito à dignidade humana, ao consentimento livre e informado, a pessoas vulneráveis e aos direitos dos participantes à privacidade e confidencialidade, a legislação canadense também procura levar em conta a maximização dos benefícios e minimização (e possível eliminação total) dos riscos associados à participação na pesquisa pelos participantes. Apesar de ainda haver problemas que precisam ser discutidos e sanados, é certo que desde a sua implementação houve alguma conscientização por parte de pesquisadores e educadores quanto aos princípios éticos relativos à pesquisa científica envolvendo seres humanos. Porém, mesmo no Canadá e em outros países industrializados, a discussão ainda está longe de estar encerrada ou de ser consensual sobretudo quando diz respeito às ciências humanas, como visto a seguir.

# Da medicina às ciências humanas: pesquisas *em* humanos ou *com* humanos?

Se por um lado a prática de discutir questões morais e éticas na pesquisa envolvendo seres humanos já existe há muito tempo na pesquisa médica, nas ciências humanas ela ainda é recente, sobretudo no Brasil. Prova disso é o fato de que a resolução máxima utilizada para regulamentar as pesquisas envolvendo seres humanos vigente no país é ditada pelo Conselho Nacional de Saúde (Resolução 196/96). Isso é bastante problemático, posto que nas ciências humanas há uma diferença fundamental em relação à pesquisa médica: enquanto as investigações em medicina frequentemente envolvem a pesquisa em seres humanos - como por exemplo na testagem de novos medicamentos ou procedimentos clínicos -, nas ciências humanas a pesquisa é geralmente realizada **com** seres humanos e costuma envolver o uso de métodos menos invasivos observações sistemáticas. entrevistas. como sondagens e testes, entre outros. Como bem sugeriu Oliveira (2003), tal diferença se traduz em implicações profundas para as relações entre pesquisador e pesquisado, como, por exemplo, no que diz respeito ao consentimento informado,

discutido mais adiante. Além disso, outras questões, que não estão previstas na resolução do Conselho Nacional de Saúde que governa grande parte dos conselhos de ética das universidades brasileiras, emergem nas ciências humanas. Entre elas, figuram questões de autoria e propriedade intelectual (ou, a quem pertence uma obra musical, literária ou discurso?), de contexto, anonimato e heterogeneidade (ou situações em que o local, a cultura e o grupo étnico e social estudado fazem toda a diferença nos achados da pesquisa e portanto necessitam ser reportados), de riscos potenciais para o pesquisado (que podem ser físicos ou psicológicos), entre outros. Porém, antes de discutirmos esses e outros problemas éticos que também dizem respeito à pesquisa musical no contexto brasileiro, é importante discutirmos alguns dilemas comuns da pesquisa científica envolvendo seres humanos, bem como traçarmos algumas considerações sobre os principais conceitos comumente usados por comitês universidades e agências de fomento.

## 172

## Dilemas éticos do pesquisador

Apesar de frequentemente passar despercebido, o primeiro dilema ético enfrentado por qualquer pesquisador encontra-se na definição da própria questão de pesquisa. Escolher uma questão para investigar é também tomar um posição ética frente ao mundo (ver Gregory, 2003). Juntamente com a escolha da questão de pesquisa há a definição da metodologia a ser adotada – o que por si só já envolve questionamentos éticos importantes. A coleta de dados fará uso de métodos invasivos? Haverá qualquer tipo de interferência que pode ser potencialmente prejudicial – fisica e ou psicologicamente – ao pesquisado? A metodologia empregada inclui omitir parcialmente alguns dados ou 'enganar' de alguma maneira o participante a fim de obter resultados? Se for usado algum tipo de questionário ou entrevista, há alguma questão que pode constranger o participante?

Um outro ponto importante e relativo à questão de investigação diz respeito ao universo a ser pesquisado, isto é, aos sujeitos que participarão da pesquisa. A pesquisa envolve

populações de risco <sup>2</sup>como bebês, crianças, idosos, pessoas enfermas, indivíduos com deficiências? Ou então, lida com populações cativas como presos ou indivíduos reclusos em diferentes instituições? Há entre os participantes indivíduos que falam outros idiomas, que não são letrados ou que têm um estilo de vida muito diferente do pesquisador, o que pode gerar mal entendidos e reações inesperadas? Conhecer bem os participantes significa saber quais os métodos de pesquisa mais apropriados e específicos às suas características, bem como as questões éticas que os rodeiam (ver Bray & Gooskens, 2005). Entrevistas e questionários, por exemplo, podem não ser os métodos mais apropriados para desvelar os pensamentos de crianças pré-escolares que não têm a mesma compreensão da linguagem que os adultos (Lahman, 2008).

A realização de pesquisas com populações cativas, isoladas ou grupos específicos como, por exemplo, jovens internos, tribos indígenas e alunos de uma escola, também envolve outras questões legais. Crianças e jovens não têm os mesmos direitos que os adultos, tanto do ponto de vista legal quanto em instituições como escolas (Lahman, 2008). O mesmo pode ser dito em relação a grupos étnicos ou populações cativas, que vivem sob regras e leis – explícitas ou tácitas – que nem sempre correspondem à realidade do pesquisador. Sendo assim, em muitos casos o pesquisador deve solicitar uma autorização aos órgãos e instituições competentes para fazer pesquisas junto a essas populações. Órgãos e instituições, por sua vez, também fazem suas exigências, a fim de zelar pelo bem estar de seus membros. Como exemplo, no caso de populações cativas, como presidiários ou menores infratores, normalmente há a exigência de que nenhuma identidade seja revelada, inclusive por questões de segurança. Portanto, é importante que o pesquisador tenha claro que a questão de investigação que escolhe traz em si uma série de implicações éticas, que estão, por sua vez, intrinsecamente ligadas a relações de poder existentes entre pesquisador e pesquisado.

<sup>173</sup> 

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> O termo **população de risco** é usado por muitos comitês de ética pelo mundo afora. Alguns comitês usam também o termo "populações vulneráveis" como sinônimo de "população de risco".

## Pesquisa sobre abuso sexual de crianças é suspensa no ABC

Em 2007, um questionário elaborado por diversas entidades, inclusive o Conselho Municipal dos Direitos da Crianca e do Adolescente de São Caetano do Sul e a Vara da Infância, se tornou manchete na imprensa brasileira. Aplicado em escolas municipais da cidade para turmas da educação infantil e ensino fundamental, o questionário gerou polêmica e acabou sendo suspenso devido ao grande número de reclamação dos pais. Segundo eles, além de tabus perguntas tratarem de serem bastante constrangedoras para o público infantil, muitos pais sequer foram consultados se autorizariam seus filhos a participar da pesquisa - um problema ético grave. Segundo os especialistas, apesar de bem intencionada, a pesquisa foi equivocada em vários sentidos, inclusive na metodologia. Afinal de contas, um tema difícil como o abuso sexual em crianças, requer não apenas um amplo preparo do pesquisador, mas também uma metodologia específica e menos "protocolar".

Para saber mais consulte:

http://www.olharvirtual.ufrj.br/2006/index.php?id\_edicao=164 &codigo=4

# Relações de poder entre pesquisador e pesquisado: implicações para a pesquisa

Mais de uma vez, ouvi colegas pesquisadores dizerem que a relação pesquisador-pesquisado é neutra, no sentido de que não há ganhos para o pesquisador que se engaja na atividade de pesquisa. Infelizmente ainda há muitos pesquisadores que pensam dessa maneira, como se os resultados da pesquisa não lhes rendessem "dividendos" pessoais e profissionais – que vão do ganho de conhecimento que pode render promoções no trabalho e auxílio financeiro junto a órgãos de fomento, até o prestígio e reconhecimento de expertise junto aos pares (Gregory, 2003). Em maior ou menor escala, esses "dividendos" já fornecem pistas acerca das inúmeras relações de poder implícitas na interação entre pesquisador e pesquisado.

Toda pesquisa científica é, de certo modo, a recriação de uma realidade. Ao centrar a investigação no outro, o

pesquisador torna-se um porta-voz de suas idéias. comportamentos, crenças e experiências. Em outras palavras, é através do discurso - oral e escrito - e das escolhas do material coletado e posterior interpretação das mesmas por parte do pesquisador, que o outro é representado (Bannister, 1996). A questão da alteridade está sempre presente, em maior ou menor grau, na pesquisa com seres humanos, e isso é ainda mais latente no caso de populações de risco, conforme visto anteriormente (ver Lahman, 2008). Portanto, a representação do outro, pelo pesquisador, constitui algo delicado e fortemente ligado ao poder. Bannister (1996), por exemplo, que realizou uma etnografia com músicos de uma banda militar na Austrália, descreve alguns dos problemas que enfrentou quando um dos textos que escreveu sobre o tema foi publicado. Bannister diz ter sido cuidadoso com os participantes de sua pesquisa, verificando suas falas e proporcionando-lhes a oportunidade de conferir e modificar o texto antes que o mesmo fosse publicado. Porém, só se deu conta das relações de poder quando entendeu, na prática, que há mudanças de percepção quando as palavras são impressas. Ao receberem o texto impresso, alguns participantes sua pesquisa sentiram aue representados de forma equivocada, e que as interpretações do pesquisador não faziam jus à realidade do músico militar. Porém, por estarem impressas em um periódico de grande circulação mundial, as interpretações de Bannister já faziam parte de um "discurso oficial acadêmico", correndo o risco de serem transformadas em "verdades". Esse exemplo ilustra bem um tipo de poder que o pesquisador pode vir a ter sobre o pesquisado.

Outro caso muito comum de relação de poder entre pesquisador e pesquisado acontece quando há o peso de uma instituição sobre a investigação, forçando o recrutamento de participantes e tornando o estudo "pseudo-voluntário". Denscombe & Aubrook (1992) ilustram essa última relação a partir da realização de pesquisas realizadas em instituições como escolas. As autoras tomam por base o caso da aplicação de questionários em escolas inglesas, em que o tema era o uso de tabaco e drogas por crianças e adolescentes. Os objetivos da pesquisa foram previamente explicados aos alunos, que podiam optar por não participar se não desejassem, posto que a

pesquisa era voluntária. Supreendentemente, nenhum aluno se recusou a participar de antemão. Porém, ao analisar os questionários, ficou claro que a não-recusa foi, em alguns casos, motivada por certa coerção institucional. As respostas dos alunos deixavam claro que, não participar da pesquisa poderia ser interpretado, por professores e pelos colegas, de diversas maneiras negativas, o que fez com que muitos alunos respondessem ao questionário como se estivessem simplesmente realizando mais uma tarefa escolar cotidiana (Denscombe & Aubrook, 1992). Outras situações em que o poder institucional age de maneira coerciva sobre as atitudes de potenciais participantes de uma investigação também ocorrem na vida cotidiana, como, por exemplo, quando um empregador vincula o pagamento de um salário, bônus ou gratificação de um trabalho ao preenchimento de um questionário de pesquisa, sem que esse último faça parte da descrição do trabalho. Situação análoga acontece quando um professor vincula a participação em uma investigação qualquer à nota do aluno em uma disciplina. Além disso, podem haver conflitos de interesse entre a instituição e o pesquisador, que podem eventualmente afetar a confidencialidade dos dados e o anonimato dos participantes (para um exemplo, vide Lowman & Palys, 2000). Infelizmente, porém, essas questões são ignoradas ou praticamente inexistentes para pesquisadores, que não enxergam "o outro" no participante.

### Consentimento informado, uma questão delicada

Como ficou dito, toda pesquisa que envolve a participação de seres humanos deve zelar pela proteção máxima dos participantes, inclusive em questões referentes à justiça, participação voluntária e sigilo dos dados. Essas questões se traduzem mais claramente no conceito de consentimento informado (ou esclarecido), que, como já foi visto, tem suas origens no Código de Nuremberg (Blustein, 2007). O consentimento informado exige que o pesquisador disponibilize aos participantes informações referentes aos objetivos da pesquisa, os métodos a serem usados, os benefícios e possíveis riscos associados à participação na pesquisa

(Bersoff, 1995). Porém, como bem apontou Bannister (1996), isso é possivelmente mais fácil de ser feito no caso da pesquisa quantitativa. Se tomarmos como exemplo a pesquisa, que opera principalmente a partir de um raciocínio indutivo, os objetivos, métodos e resultados são apenas parcialmente conhecidos do pesquisador (ver Eikeland, 2006; Shaw, 2003). E nos casos de pesquisas que envolvem a omissão de informações ao participante ou a confusão proposital sobre seus objetivos e/ou métodos como acontece em alguns estudos da psicologia, isso se torna ainda mais latente (Bersoff, 1995). Outro problema apontado por Bannister (1996) diz respeito à compreensão da pesquisa por parte do pesquisado, que nem sempre é igual a do pesquisador.

De qualquer modo, a instituição do consentimento informado geralmente requer que o pesquisador deixe claro para o participante que sua participação na pesquisa é voluntária, que os dados serão mantidos de forma confidencial e que o participante não sofrerá qualquer ônus caso desista de participar no decorrer da coleta de dados. Além disso, muitos comitês de ética cobram do pesquisador que mantenha a identidade de seus participantes no anonimato. Novamente, enquanto isso é possível e até necessário em pesquisas que envolvem, por exemplo, testes de habilidades específicas ou em estudos de caso em que o pesquisador encontra problemas que podem vir a afetar de maneira negativa a vida dos participantes e instituições caso suas identidades sejam reveladas, num trabalho etnográfico realizado em uma comunidade específica, o anonimato pode ser devastador. Nesse último caso, se o objetivo do pesquisador for o de documentar, por exemplo, as práticas musicais de um determinado grupo social, é praticamente impossível separá-las da identidade do grupo, e há pouquíssimo valor em fazê-lo.

Outro problema comum e associado ao consentimento informado, conforme proposto por grande parte dos comitês de ética, é a idéia de que o pesquisador deve informar seus participantes sobre os objetivos e métodos da pesquisa, através da explicação oral e de um documento escrito, conhecido como termo de consentimento, que deve ser assinado pelo participante no início da coleta de dados. Por um lado o termo de consentimento é um documento legal, que estabelece um elo

entre o pesquisador/instituição e o participante e dá respaldo a ambas as partes. Por outro, porém, trata-se de um documento que muitas vezes é pouco compreendido pelos participantes (Mann, 1995). Sem contar que o termo de consentimento escrito tem pouco ou nenhum valor no caso dos estudos de comunidades não-letradas, em que, frequentemente quem assina o termo é um intérprete ou representante da comunidade, o que torna questionável a própria idéia de consentimento.

# Cumprindo acordos para não prejudicar (ainda que sem querer) os participantes

Uma jovem pesquisadora desenvolve um trabalho de pesquisa junto a educadores de creche de uma cidade do nordeste do Brasil, com o intuito de desvelar os conhecimentos pedagógicos desses profissionais. A jovem toma o cuidado necessário para cumprir todas as exigências do comitê de ética de sua universidade e da secretaria de educação a qual a creche pertence, antes de entrar em campo. Uma vez que o projeto de pesquisa é aprovado em todas as instâncias possíveis, ela inicia seu trabalho de campo através de observação participante, entrevistas e questionários. Em seguida, analisa os dados e redige o texto final, tomando o cuidado de entregar uma cópia da dissertação à direção da creche e aos órgãos competentes, como forma de dar retorno aos pesquisados. Porém, sua análise não é bem recebida pelas participantes, que dizem estar arrependidas de terem participado da investigação, e que a pesquisadora não cumpriu com que o prometeu. Ao analisar a situação, a pesquisadora logo aprendeu que um de seus maiores erros foi ter deixado pistas no texto que conduziram à identidade da creche e dos participantes - algo que, de certo modo, comprometeu os profissionais e instituições envolvidos. Além disso, a sem querer, a pesquisadora "fechou as portas" para outros pesquisadores que quisessem ter acesso à creche. Por isso, é fundamental que pesquisador e pesquisado tenham claro, de antemão, como será feita a disseminação dos dados obtidos.

Como concluiu Bannister (1996), o consentimento informado pode ser visto como um ideal que deve guiar uma investigação e estar sempre presente na mente do pesquisador, mas é inalcançável em sua totalidade. Isso não quer dizer,

porém, que o pesquisador deva realizar sua pesquisa sem o consentimento dos participantes. Ao contrário, é preciso que o pesquisador tenha a sensibilidade de perceber que, independentemente de assinar termos de consentimento, o pesquisado é um ser humano com vontades próprias e direitos, que devem ser respeitados em qualquer contexto de pesquisa, inclusive na pesquisa musical.

## Questões éticas específicas à pesquisa musical envolvendo seres humanos

O estudo da música humana é ao mesmo tempo fascinante e complexo. Ao tomar para si o desafio de compreender as relações entre a música e o ser humano, o pesquisador tem por princípio ao menos uma das duas premissas: (1) a idéia de que a música é uma atividade eminentemente humana que se dá, antes de mais nada, em um plano individual, e (2) a compreensão de que a música, além de atividade humana, é também uma atividade social e coletiva (ver Turino, 2007). Sendo assim, não há como o pesquisador musical evitar o confronto com questões éticas (ver Richardson & McMullen, 2007), como as já citadas anteriormente, e outras mais específicas à área.

Um problema específico da pesquisa musical diz respeito a questões de autoria e propriedade intelectual. Ouando um pesquisador adentra o universo musical de seus participantes e faz o registro de materiais musicais como canções, composições e performances específicas, seja na forma de partituras, de gravações em áudio e vídeo, surgem também questões de propriedade (para uma discussão ver Seeger, 1992). É certo que esse material pertence aos participantes e que o pesquisador está ali na qualidade de porta-voz, de alguém que está registrando um patrimônio imaterial que pertence a seus autores e, em última análise, à humanidade. Em outras palavras, o pesquisador investiga, documenta e registra para que o material seja usado em termos de microssistemas ou na compreensão do modo de vida de um determinado grupo humano e macrossistema ou na inserção desse modo de vida particular no contexto da vida humana. Porém,

entendimento está longe de ser consensual e há inúmeros casos de pesquisadores que tomam os materiais coletados para si, realizando gravações de CDs comerciais e documentários sem nunca darem o devido o crédito a seus participantes ou darlhes qualquer retorno. Esse problema é mais comum do que se imagina e assola diversas subáreas da pesquisa musical – da educação musical à etnomusicologia.

Há também quem pense que a pesquisa musical não oferece quaisquer riscos aos participantes, como pode acontecer no caso das ciências médicas. Porém, há um problema sério e intrinsecamente ligado à pesquisa musical que muitos ignoram: à má prática. Ao discutir o problema da má prática em educação musical, o polêmico filósofo e educador musical Regelski (2005) sugere que pensemos nesse assunto:

180

A injunção hipocrática, "não fazer mal" é um ideal forte da medicina e critérios semelhantes são usados em várias profissões de ajuda ao ser humano para determinar más (É interessante que, por não formalmente a possibilidade de má prática, a profissão de ensinar fica distante de ser uma profissão verdadeira ou madura. E no caso da educação musical, porque os resultados corretos são ignorados de diversas maneiras, e portanto permanecem pouco claros ou estipulados tanto em termos de ideais de ação e critérios de certo e errado, uma espécie de relativismo nihilístico de "vale tudo" permanece em relação ao currículo, aos métodos de ensino e avaliação. Não sabendo para onde estamos indo, nós frequentemente acabamos em outro lugar e isso dá origem às crises de legitimização que requerem currículos uniformes e pré-determinados, padrões nacionais, pureza metodológica e assim por diante).

Guardadas as devidas proporções e deixando de lado as questões de currículo e legislação, essa idéia polêmica de Regelski também se aplica, grosso modo, à pesquisa musical que envolve a participação de seres humanos. Estudos mal realizados de intervenções musicais realizados por meio de experimentos e pesquisa-ação, em que os participantes passam por um tipo de treino musical temporário, por exemplo, podem trazer à tona problemas oriundos da má prática musical, como

tendinites e dores musculares em instrumentistas, problemas psicológicos em crianças e jovens, entre outros. O pesquisador musical (e não apenas o educador musical, como sugere Regelski) precisa, portanto, estar sempre se questionando quanto ao "não fazer mal" aos seus participantes, agindo de modo ético. Segundo Grame e Walsh (1988), agir de modo ético é "agir do mesmo modo que alguém age com aqueles que respeita" (p. 88). Isso é algo que precisa estar onipresente na mente do pesquisador musical que realiza pesquisas envolvendo seres humanos.

## Comentários finais: A ética e a pesquisa musical nas universidades brasileiras

Princípios éticos são muitas vezes criticados por serem aplicados de maneira prescritiva. Para evitar isso, eles devem ser aplicados ao contexto e natureza da investigação, bem como das normas e práticas éticas que são relevantes a cada área de pesquisa. O bom raciocínio ético requer reflexão, insight e sensibilidade ao contexto, que, por sua vez, ajuda a refinar os papéis e a aplicação das normas que governam as relações. *Canadian Tri-policy statement, p. 3.* 

No Brasil, nem todas as universidades requerem do pesquisador da área música a aprovação de seu projeto de pesquisa por um comitê de ética. Contudo, nas universidade que em que há tal exigência, não é incomum o pesquisador de música (e de outras áreas das ciências humanas) ter de submeter seu projeto a um comitê composto basicamente por profissionais e pesquisadores da área de saúde, e que têm um entendimento dos preceitos éticos condizentes com suas áreas de atuação e não necessariamente com os cânones da ética da pesquisa envolvendo seres humanos das diversas subáreas das ciências humanas, inclusive música. Sendo assim, os comitês de ética na pesquisa com seres humanos em universidades podem se tornar instrumentos políticos e não necessariamente órgãos que ajudem o pesquisador a refletir sobre sua conduta bem como a da instituição que representa, ao realizar pesquisas musicais com outros seres humanos.

A meu ver, é preciso que pesquisadores e membros de comitês de ética de nossas universidades trabalhem juntos para que as questões éticas inerentes à pesquisa musical com humanos, sejam tratadas com a seriedade e o zelo necessários. Com conhecimento de diversas metodologias de pesquisa, bom senso e diálogo, talvez seja possível nos educarmos melhor (e educarmos os nossos alunos) quanto aos cuidados éticos que devem nortear nossas práticas de pesquisa. Como foi visto anteriormente, os conceitos propostos pelos comitês de ética têm sido ditados, sobretudo, pela área das ciências médicas, como no caso do Brasil, em que a resolução do Conselho Nacional de Saúde é quem "dá as cartas", inclusive nas ciências humanas e na música. Como bem salientou Hedgecoe (2008), os comitês de ética em pesquisa frequentemente sofrem de um viés quantitativo, e por essa razão, acabam tendo um certo preconceito com outras orientações de pesquisa. Para que isso mude, é fundamental que haja trocas de experiências e debates entre as diversas subáreas da música, para que possamos construir nosso próprio código de ética na pesquisa envolvendo seres humanos. Em seu artigo histórico, Seeger (1992) sugere que os pesquisadores que atuam em universidades e centros de pesquisa acrescentem uma disciplina específica sobre leis e direitos autorais ao currículo de etnomusicologia. Em minha opinião, tal disciplina deveria ser obrigatória não apenas para os etnomusicólogos, mas para todos os alunos de pósgraduação em música.

Para finalizar, gostaria de retomar as idéias polêmicas de Regelski (2005), que, de certo modo vincula a existência de normas a uma falta de valores pré-determinados. Ainda que a necessidade de obter aprovação ética de um comitê para fazer pesquisas envolvendo seres humanos tenha se tornado uma tarefa laboriosa e enfadonha em diversas universidades, há um lado positivo. Nas instituições em que isso é norma, muitos pesquisadores têm sido desafiados a melhorar seus estudos e apresentar propostas claras e concisas, a fim de evitar atrasos na aprovação de seus projetos de pesquisa pelos comitês de ética. Isso também os força a prestar atenção a questões éticas que teriam passado despercebidas no passado. A meu ver, a razão por trás da implementação de comitês de ética reflete uma preocupação com o bem estar de todos os indivíduos

### por uma conduta ética na pesquisa musical

envolvidos na pesquisa: pesquisadores, pesquisados e demais membros de uma instituição. Não se trata de burocratizar ainda mais nossas ultraburocráticas universidades, mas sim de chamar a atenção para questões que podem tornar a pesquisa musical mais humana. Novamente, conhecimento, bom senso e clareza podem ajudar na criação de um processo de revisão de projetos diligente porém profundo, e que sirva para alertar os pesquisadores do fato de que os participantes de uma pesquisa são, acima de tudo, seres humanos, e que toda e qualquer pesquisa pode ser feita com colaboração, cuidado e respeito aos direitos de todas as partes envolvidas.

#### Referências

184

ADAIR, J.G. Ethics of psychological research: New policies, continuing issues; new concerns. *Canadian Psychology*, v. 42, 2000, p. 25-37.

BANNISTER, R. Beyond the ethics committee: representing others in qualitative research. *Research Studies in Music Education*, v. 6, 1996, p. 50-58.

BLUSTEIN, J. The history and moral foundations of human subject research. *American Journal of Physical Medicine & Rehabilitation*, v. 86, 2007, p. 82-85.

BERSOFF, Donald N. *Ethical conflicts in psychology*. Washington: American Psychological Association, 1995.

BRAY, Rachel; GOOSKENS, Imke. *Ethics and the everyday: reconsidering approaches to research involving children.* Cape Town: University of Cape Town, 2005.

DEMING, Nicole; FRYER-EDWARDS, Kelly; DUDZINSKI, Denise; STARKS, Helene; CULVER, Julie; HOPLEY, Elizabeth; ROBINS, Lynne; BURKE, Wylie. Incorporating principles and practical wisdom in research ethics education: A preliminary study. *Academic Medicine*, v. 82, 2007, p. 18-23.

DENSCOMBE, Martyn; AUBROOK, Liz. It's just another piece of schoolwork: the ethics of questionnaire research on pupils in schools. *Educational Research Journal*, v. 18, n. 2, 1992, p. 113-131.

EIKELAND, Olav. Condescending ethics and action research: extended review article. *Action Research*, v. 4, n. 1, 2006, p. 37-47.

ELLIS, Gary B. Protecting the right and welfare of human research subjects. *Academic Medicine*, v. 74, 1999, p. 1008-1009.

FISHER, Celia B.; FYRBERG, Denise. Participant partners: College students weigh the costs and benefits of deceptive research. In: BERSOFF, D.N. (org.). *Ethical conflicts in psychology*, p. 381-388. Washington: American Psychological Association, 1995.

GREGORY, Ian. Ethics in research. London: Continuum, 2003.

HEDGECOE, Adam. Research ethics review and the sociological research relationship. *Sociology*, v. 42, n. 5, 2003, p. 872-866.

KAUFMAN, Carol E.; RAMARAO, Saumya. Community confidentiality, consent, and the individual research process: Implications for demographic research. *Population Research and Policy Review*, v. 24, 2005, p. 149-173.

LAHMAN, Maria K.E. Always othered: ethical research with children. *Journal of Early Childhood Research*, v. 6, n. 3, 2008, p. 281-300.

#### por uma conduta ética na pesquisa musical

LOWMAN, John; PALYS, Ted. Ethics and institutional conflict of interest: the research confidentiality controversy at Simon Fraser University. *Sociological Practice: A Journal of Clinical and Applied Sociology*, v. 2, n. 4, 2000, p. 245-264.

MANN, Traci. Informed consent for psychological research: Do subjects comprehend consent forms and understand their legal rights? In: BERSOFF, Donald N. (org.). *Ethical conflicts in psychology*, p. 378-380. Washington: American Psychological Association, 1995.

OLIVEIRA, Luiz R. C. *Pesquisas em versus pesquisas com seres humanos*. Série Antropologia, v. 336. Brasília: Editora da UnB, 2003.

REGELSKI, Thomas. Critical theory as a foundation for critical thinking in music education. *Visions of Research in Music Education, special issue.* 2005. Disponível na internet: http://www-usr.rider.edu/~vrme/special\_edition/vision/regelski\_2005.pdf

RICHARDSON, Sue; McMULLAN, Miriam. Research ethics in the UK: what can sociology learn from health? *Sociology*, v. 41, n. 6, 2007, p. 1115-1132.

SCOTT-JONES, Diane. Recruitment of research participants. In: SALES, Bruce D.; FOLKMAN, Susan. (orgs.). *Ethics in research with human participants*, p. 27-34. Washington: American Psychological Association, 2000.

SHAW, Ian F. Ethics in qualitative research and evaluation. *Journal of Social Work*, v. 3, n. 1, 2003. p. 9-19.

SEEGER, Anthony. Ethnomusicology and music law. *Ethnomusicology*, v. 36, n. 3, 1992, p. 345-359.

SIEBER, Joan E. Basic ethical decision-making. In: SALES, Bruce D.; FOLKMAN, Susan. (orgs.). *Ethics in research with human participants*, p. 13-26. Washington: American Psychological Association, 2000.

THOMPSON, Ross Allen. Behavioral research involving children – A behavioral perspective on risk. In: BERK, Laura E. (org.). *Landscapes of development: an anthology of readings*, p. 3-16. Belmont, California: Wadsworth Publishing, 1999.

TURINO, Thomas. *Music as social life.* Urbana Champaign: University of Illinois Press, 2007.



