



Paulo Costa Lima¹

O Campo da Análise Musical e suas Ontologias²

Quem poderia se proibir de continuar pensando a música, depois que esta silencia?

O apelo da atividade analítica em música - e também sua justificativa epistemológica³ - tem sido freqüentemente associados à capacidade de entender o mundo como sistema, gerando dessa forma uma tentadora promessa de cientificidade, cujas marcas mais ostensivas surgem com o advento da *Musikwissenschaft*, na segunda metade do século XIX, e se desenrolam no âmbito do paradigma estrutural-organicista - *perspectiva de inegável complexidade e elaboração* - que tem sido freqüentemente denunciada por sua tendência formalista ou 'laboratorial', tendo dominado boa parte do pensamento musical do século XX⁴.

O poder explicativo dos sistemas analíticos tem ocupado quase toda a cena, tendendo a ofuscar uma dimensão estética fundamental do próprio processo. Há, na verdade, uma beleza especial no desafio da conjugação entre sons e idéias, e essa beleza - no sentido esculpido por Heidegger⁵ -, longe de responder ao esquema tradicional da estética da sensibilidade⁶, não seria a periferia do fenômeno artístico, muito pelo contrário, seria seu núcleo, o lugar onde a verdade se manifesta. Sendo assim, caberia observar que pensar sobre música é tão bonito quanto ouvi-la. Às vezes, ainda mais⁷. *O prazer da análise, e eis aí uma justificativa e tanto, é o prazer do acesso a essa beleza conquistada através do confronto, e do diálogo, entre o que se ouve e o que se pensa.*⁸

Na verdade, o que se costuma descrever como 'audição' de música envolve, em grande medida, atividades pensantes. Muito mais que arte - *ars, que implica em habilidade, no sentido de ser capaz de fazer algo* - a música é uma modalidade de pensamento, afirma Hans Heller (1979). *É pensando música que se ouve música*. Pensar/ouvir e 'pensar sobre' - isto é, trazer a música à memória, evocá-la, escarafunchá-la - são atividades correlatas, são fases igualmente legítimas de um mesmo processo, ou, se quiserem, dimensões da vida auditiva e especulativa que nos caracteriza como espécie e como culturas. Além disso, são atividades que se realimentam, formando ciclos: o 'pensar sobre' exige novas audições, as audições desencadeiam novos pensamentos - uma espiral, diriam alguns educadores

¹ Paulo Costa Lima é compositor e educador. Visite sua home-page: <http://www.paulolima.ufba.br/>

² Disponível na revista online **Latinoamérica Música** <http://www.latinoamerica-musica.net/> (consulta em 07 de agosto de 2004).

³ A propósito, vale a pena perguntar: O que legitima uma análise? Epistemologia: [Do gr. epistémē, 'ciência'; 'conhecimento', + -o- + -logia.]: Conjunto de conhecimentos que têm por objeto o conhecimento científico, visando a explicar os seus condicionamentos (sejam eles técnicos, históricos, ou sociais, sejam lógicos, matemáticos, ou lingüísticos), sistematizar as suas relações, esclarecer os seus vínculos, e avaliar os seus resultados e aplicações. [Cf. teoria do conhecimento e metodologia].

⁴ Os analistas se pautaram muito mais pelo 'Erklären' positivista do que pelo 'Verstehen' das ciências culturais, tal como Dilthey as concebia, amarradas à noção de 'entendimento mútuo', que estaria na base do estudo da ciência histórica, da economia, da literatura, das artes...

⁵ O filósofo Martin Heidegger (1889-1976).

⁶ Em *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger (1977) abandona a estética do belo, em favor de um entendimento da obra de arte como 'coisa': "A essência da arte seria então o pôr-se-em-obra da verdade do ente (das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden). Até aqui, a arte tinha a ver com o Belo e a Beleza, e não com a verdade".

⁷ Embora haja contextos culturais que disso não necessitem - Cf. Merriam (1964), *The Anthropology of Music*.

⁸ Com Heidegger desapareceria o falso conflito entre beleza e ciência, já que ambos gravitariam em torno da noção de 'verdade'.

musicais. Quem poderia se proibir de continuar pensando a música depois que esta silencia? Quem poderia se proibir de recebe-la com um repertório de expectativas previamente internalizadas? Olhada com rigor, a própria memória revela-se como feito interpretativo⁹, e, portanto, analítico. Da mesma forma, a percepção.¹⁰

Sendo assim, toda a cientificidade prometida pela 'resolução do todo analítico a suas partes constituintes' - tradicional definição de análise, que, aliás, esquece de comentar a síntese, o processo oposto que sucede de imediato a decomposição, justificando-a -, pois bem, essa resolução, opera em função de uma sedução prévia, que nasce da própria experiência musical, e de um quadro de referência bem mais complexo do que a situação laboratorial típica nos faria supor. A exterioridade de um objeto musical a ser segmentado e sistematicamente entendido não condiz com o cerne da experiência analítica em música, justamente porque o todo analítico é, em resumo, a própria experiência musical, uma construção do sujeito ouvinte (e analisante).

Como atores existenciais da experiência 'música', percebemos, sim, um mais além da vivência sonora propriamente dita, e esse mais além aparece como territórios de extensão da vivência, na direção de sua associação com diversos outros cenários de vida. Bem se vê, portanto, que a paixão da análise, sendo a própria paixão da experiência musical, comporta uma destinação hermenêutica - nos termos de Habermas (1968, p. 173) -, ou seja, enraizando-se no trabalho de pensamento generativo sobre a vida.¹¹

Se a experiência musical se espraia nesse mais além que atinge a esfera dos comportamentos, dos conceitos, da organização simbólica, das expressões corporais - em desenhos e recortes culturalmente determinados¹² -, então nada impede, a priori, que o diálogo analítico, ou pré-analítico, expanda-se com mesmo ímpeto. Lá onde está a vivência do fenômeno musical - definido com a amplitude que se julgue adequada - está também a possibilidade de construção de universos analógicos, como respostas ao que se vive com a música.

Essa decisão conceitual abre o campo analítico na mesma proporção em que se quiser ampliar o próprio conceito de música - fazendo-nos perceber como analistas, em seus próprios territórios, os intérpretes, os musicólogos e etnomusicólogos, compositores, educadores, dançarinos, censores, ouvintes¹³, etc...

⁹ Análise e interpretação, impossível deixar de enfatizar a importância dessa conexão. Para Hatten (1994, p. 9), *Musical Meaning in Beethoven*, a interpretação é começo e fim dos processos de entendimento musical: "A variedade desses processos se estenderia do reconhecimento de padrões (uma pista sobre a intencionalidade por trás da obra) à reconstrução de um estilo; do processamento de relações musicais à adoção de seus correlatos expressivos; da energia cinética transmitida por uma performance à especulação abstrata provocada pela contemplação de uma obra". Todavia, não custa perguntar: O que vem a ser uma interpretação? Göran Hermerén (2001, p.10-11) faz um levantamento de conceitos e idéias associadas à 'geografia' da interpretação: 1. interpretação tem a ver com significado; 2. facilita o entendimento [envolve resolução de problemas, enigmas etc...]; 3. tem a ver com intencionalidades; 4. implica explicação; 5. aciona uma ambigüidade entre processo e produto [o sentido de interpretação em processo seria diferente daquele de interpretação como resultado]; 6. interpretação sempre envolve aplicação; 7. pressupõe a verdade (daquilo que está sendo interpretado); 8. pressupõe a verdade (da interpretação); 9. pressupõe a existência de normas; 10. requer habilidade e talento; 11. guia os caminhos de ação.

¹⁰ "We cannot meaningfully conceive of anything like uninterpreted facts. Yet the facts cannot be exhaustively reduced to our interpretations. On the one hand, every empirical basis on which we can conceivably rely is mediated by implicit inferential interpretations. These inferences, no matter how rudimentary, are tied to representational signs. Consequently, even perceptions already occur in the dimension of semiotic representation". Habermas, (1968, p. 97-98), *Knowledge and Human Interests*, comentando Pierce.

¹¹ Parece oportuno lembrar a estreita relação entre composição e problematização, especialmente nos termos propostos por Schönberg, lembrando como esse eixo afeta o mundo da análise.

¹² Desenhos esses que podem inclusive ignorar a necessidade de uma teoria estética, tal como entendida no Ocidente (e nas culturas ancestrais do Oriente), Cf. Merriam (1964).

¹³ A lista beira o exagero, mas a intenção é traçar um paralelo com a etnometodologia de Garfinkel, que define a sociologia como revelação dos critérios de escolha do leigo...

Pensar de outra forma, como geralmente se faz, é invocar uma estranha autonomia (ou mesmo esquizofrenia), não apenas para a teoria de cada sub-área, mas para a própria metodologia da interação com a experiência musical. Nesse universo fragmentado, onde a análise ocuparia um lugar específico e especializado, a relevância do que pudesse afirmar estaria em constante crise. Seria necessário criar análises específicas para cada território disciplinar reconhecido, ou simplesmente desistir da empreitada analítica - um processo de natureza degenerativa em pleno curso.

Pensar no campo analítico como uma espécie de *continuum* que se inicia diretamente na experiência musical e que se espalha na direção de fazeres musicais os mais diversos implica em reconhecer uma nova flexibilidade, desistindo do ideal 'positivista' de um território claramente demarcado. A força do pensamento analítico é que ele acompanha todas as decisões musicais a serem realizadas - do intérprete ao historiador etc. Quem é o analista? É aquele que produz essa rede de inferências e interpretações sobre a experiência da música, oferecendo-as como base para o diálogo entre as diversas instâncias de manipulação e de elaboração do fenômeno musical.¹⁴

A possibilidade de escrever música como análise de música, tal como proposto e exemplificado por Keller (1979), nos fala diretamente dessa flexibilidade de juntura, do poder da análise como poder analógico de elaborar respostas e alavancar pensamentos. No entanto, essa largueza de horizontes não impede que a clareza, a consistência, e mesmo a oportunidade dos critérios utilizados pela atividade, dita analítica, sejam objeto de apuração e avaliação rigorosas. Porquanto seja natural imaginar respostas analíticas construídas através de meios os mais diversos, a explicitação dos critérios utilizados tenderá a recorrer à utilização de linguagem.

Na verdade, é preciso reconhecer, que foi através da ignição da linguagem discursiva, como território de extensão da vivência musical, que o campo analítico definiu uma identidade relativamente estável, ganhando as proporções que tem nos dias de hoje, e situando de maneira surpreendentemente fértil o diálogo entre ouvir e pensar. Lerdahl e Jackendoff (1983) apresentam um cenário composto por áreas entrelaçadas de ação analítica:

1. o espaço da fala informal sobre música, rico em insights os mais diversos;
2. a cristalização de formas mais sistemáticas de abordagem, os métodos analíticos;
3. a concatenação de princípios a embasar tais métodos sistemáticos, o campo das teorias da música;
4. e, por último, o espaço das premissas mais básicas, os pressupostos sobre os quais as teorias são construídas.

Vale a pena ressaltar, porém, que a linguagem, como ferramenta especulativa de construção de universos estipulados paralelos à experiência musical, cumpre a paradoxal função de prometer, por um lado, a elucidação de tudo, e, por outro, a reafirmação da impossibilidade de fazê-lo, da intraduzibilidade do vivido sonoro. É sobre essa ambigüidade estrutural e existencial, de saber tudo, e de nada saber (sobre o que de fato importa), que a análise se equilibra como arte metafórica, como técnica, ciência e, sobretudo, estética, ou seja, como feito composicional. Por que, e para que, compor análises? Eis a pergunta, em plena ressignificação.

Dizer que a atividade analítica é de natureza composicional vem a ser um gesto paralelo ao de Seeger (1970), que lembra com bastante propriedade a natureza composicional dos processos da fala. No entanto, o reconhecimento da dimensão composicional da fala não a desobriga da imersão numa rede

¹⁴ É dentro dessa perspectiva que a análise precisaria ser alimentada na pós-graduação, autorizando como analistas todos os envolvidos nesse processo.

de sentidos, não a torna em mero capricho lúdico ou libidinal, não a descredencia como atividade de mapeamento do mundo e de re-construção do real. Apenas evidencia a necessidade de fazer escolhas, como atividade definidora do próprio falante.

Assim como temos caminhado na direção de entender as músicas do mundo - marcadas por ontologias as mais diversas¹⁵, porém sempre ligadas a um processo de apropriação e pertencimento (minha música, nossa música...) - é preciso trabalhar para perceber a construção de análises como dimensão analógica (aparentemente inescapável) do processo, e como base da construção de diálogos entre todos os envolvidos, valorizando simultaneamente a diferença e a síntese.

Referências bibliográficas

BOHLMAN, Philip

1999 Ontologies of Music", In: *Rethinking Music*, Nicholas Cook and Mark Everist (Eds.). London, Oxford University Press.

HABERMAS, Jürgen

1970 *Knowledge and Human Interests*. Boston, Beacon Press.

HATTEN, David

1994 *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, Indiana University Press.

HEIDEGGER, Martin

1974 *A Origem da obra de arte*.

HERMERÉN, Göran

1999 *The Full Voic'd Quire: Types of Interpretations of Music*, In: *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Michael Krausz (Ed.). Oxford, Oxford University Press.

KELLER, Hans

1979 *Essays on Music*, Christopher Wintle (Ed.). Cambridge, Cambridge University Press.

LERDAHL, Fred and Ray Jackendoff

1983 *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

MERRIAN, Alan

1964 *The Anthropology of Music*. Evanston.

SEEGER, Charles

1977 *Studies in Musicology*. Berkeley, University of California Press.

¹⁵ Cf. *Ontologies of Music*, de Philipp Bohlman (1999), In: *Rethinking Music*, Nicholas Cook (Ed.)