

# Música e Musicologias

*Dimitri Cervo*

O objetivo deste trabalho é discutir como as divergências filosóficas e epistemológicas existentes entre a musicologia tradicional<sup>1</sup> e a musicologia culturalista<sup>2</sup> têm afetado a construção da noção de música. Para ilustrar aspectos de conflito, disputa de território e poder entre estas musicologias, comentaremos os recentes estudos feministas de gênero que têm sido realizados sobre o repertório erudito. Após discutirmos os conflitos e divergências entre estas musicologias, apontaremos também suas bases comuns na construção da noção de música em relação à dicotomia razão/sensibilidade. Como conclusão sugerimos alternativas para a superação deste impasse músico-lógico.

Iniciaremos discutindo a noção de música na musicologia tradicional. A musicologia tradicional, de origem teutônica e positivista, surgida como tal na segunda metade do séc. XIX, constrói a sua noção de música com suporte nas tecnicidades específicas do discurso musical. Esta musicologia se ocupa basicamente do estudo da música erudita da tradição ocidental, transmitida via notação. O conceito de música desta musicologia tem sido criticado como demasiado evolucionista e etnocêntrico sendo que seu principal objetivo tem sido reificar a sacralização, cultivo e concensualização da música erudita, através da criação de uma noção da música ocidental como religião da arte, onde tal música tem uma vigência mito-cosmológica (BASTOS, 1994).

---

<sup>1</sup> O termo “musicologia tradicional” no contexto deste trabalho refere-se as disciplinas de história da música, teoria, composição e práticas interpretativas que privilegiam as tecnicidades como determinantes dos significados e estruturação dos discursos musicais.

<sup>2</sup> O termo “musicologia culturalista” no contexto deste trabalho refere-se a todas as musicologias que admitem a importância da cultura como determinante dos significados e estruturação dos discursos musicais. A etnomusicologia, a musicologia feminista e os estudos musicológicos da música popular são exemplos de usicologia culturalista.”

Em uma perspectiva completamente diferente a musicologia culturalista, já consolidada por volta da metade do séc. XX, postula a determinação do significado musical pelo contexto cultural e social, sendo que esta interface é admitida como estruturante do som. O objeto de estudo desta musicologia tem sido, entre outros, as músicas tradicionais e músicas folclóricas de culturas não ocidentais ou culturas “primitivas”. Por volta da década de 50 criou-se um mercado fonográfico cada vez mais amplo para as músicas de outras culturas e a musicologia culturalista respondeu ao crescimento deste mercado (BASTOS, 1994).

A necessidade histórica e epistemológica da criação de uma musicologia culturalista deve-se ao fato de que as músicas de outras culturas serem, em sua grande parte, de tradição oral. Quando surgiu o interesse de estudá-las constatou-se que a musicologia tradicional não estava preparada epistemologicamente para lidar com a especificidade de tal fenômeno. Uma vez que as músicas de tradição oral não apresentavam texto (notação) mas contexto (cultura), os critérios metodológicos<sup>3</sup> da musicologia tradicional ficaram sem sentido diante destas manifestações musicais. Ocupando esta importante lacuna dentro dos estudos musicais a musicologia culturalista desenvolveu-se e hoje goza de legitimidade, corpo teórico e massa crítica dentro da comunidade musicológica mundial.

Com relação a construção da noção de música observamos que a condenação do fato musical ao contexto minimiza a importância da sua dimensão sonora. Por outro lado a condenação do fato musical as suas técnicas minimizam a sua dimensão cultural. Hoje em dia, em torno deste eixo dicotômico, as musicologias tradicional e a culturalista traçam as suas batalhas que, freqüentemente, de longe extrapolam o âmbito musical.

Para ilustrar tal fato gostaríamos de discutir os recentes estudos feministas de gênero sobre o repertório erudito, tais como os que têm sido realizados por Susan Mc. Clary, Marta Citron, entre outras. É

---

<sup>3</sup> É notório que a empresa de realizar transcrições e análises das músicas de outras culturas, como aconteceu nos primórdios destes estudos, revelou-se infrutífera para uma compreensão adequada destas manifestações musicais.

notório que este repertório até então vinha sendo tratado exclusivamente pela musicologia tradicional e este fato cria um novo paradigma musicológico. Quando há décadas atrás poderia pensar-se na realização de estudos desta natureza sobre este repertório? No entanto antes de tratarmos da importância paradigmática deste tipo de abordagem faremos a sua crítica.

Do ponto de vista analítico nossa crítica aos estudos feministas de gênero desenvolvidos por estas autoras, principalmente quando realizados sobre o repertório da chamada música absoluta (sem texto), consiste em apontar que eles apoiam-se em uma epistemologia baseada em uma estrutura binária de oposição, que reduz todos os fenômenos de oposição do discurso musical como *arsis* e *tesis*, tempo fraco e tempo forte, tônica e dominante, entre outros, ao binário masculino/feminino. Como observa Linda Dusman o binário masculino/feminino tem sido delineado em muitas atividades humanas via associação e apropriação metafórica (DUSMAN, 1994, p. 132). Mesmo Mc. Clary refere-se a musicologia feminista não como um método analítico mas como um “criticismo que lida com questões de gênero e sexualidade.” (Mc. CLARY, 1994, p. 69)

Outro aspecto analítico criticável nos estudos da musicologia feminista é o de que a música é vista como um texto cultural onde elementos de gênero são contidos dentro, ou passam através, dos componentes sônicos da música. O problema destes estudos baseados em homologia é que as estruturas não existem *per si* mas são, ou podem ser, construídas por analistas de diversas formas. Como reconhece Cusick um argumento de analogia social em si mesmo pode ser muito fraco pois existem inúmeras maneiras de explorar analogias (CUSICK, 1994, p. 13). Mesmo assim, como observa Dusman, a musicologia feminista provê uma interpretação metafórica útil tanto do ponto de vista histórico como feminista para derivar significado de uma obra musical (DUSMAN, 1994, p. 135).

A importância paradigmática deste tipo de análise, e aqui entendida-se paradigma como um modelo pelo qual um corpo de conhecimento é manipulado (e sem dúvida a vida intelectual também está sujeita a forças políticas e de mercado), reside na divergência ideoló-

gica e no questionamento dos procedimentos e do *status quo* da musicologia tradicional. Consideramos que a musicologia feminista traz à tona, antes de tudo, questões sociais da vida musical. São as questões sociais da vida musical, que sem dúvida são relevantes e merecem ser consideradas e estudadas, que deram origem a musicologia feminista. Como coloca Mc. Clary, de um lado são oferecidos modelos de procedimentos composicionais autônomos, de outro descrições de sedução musical e análises baseadas em construção de gêneros. Nas discussões entre os representantes destas musicologias ocasionalmente ocorrem acusações de misoginia e ataques mútuos, um lado acusa o outro de insuficiente rigor e de trazer questões ideológicas nos domínios auto-circunscritos da música (Mc. CLARY, 1994, p. 68). Da mesma forma, em uma esfera mais ampla, vemos atualmente dentro do mundo acadêmico uma luta ideológica, desenvolvida metaforicamente através do poder de explanação sobre determinado corpo musical, entre as musicologias tradicional e culturalista.

Neste momento perguntamos o que o musical tem a ver com isso? Aqui a dicotomia razão x sensibilidade, tão bem exposta por Charles Seeger na sua diferenciação entre *music knowledge* e *speak knowledge*, vem à tona. A crucial diferença entre o conhecimento e sentimento na música e o conhecimento e sentimento sobre música. Seeger devotou grandes esforços para destacar a potencial distorção da música no discurso verbal sobre música. Conhecimento e sentimento musicais são comunicados na música, conhecimento verbal sobre isto é comunicado em linguagem (COSTA LIMA, 1991, p. 51). Para Feld música é uma expressão metafórica de uma ordem simbólica que é primariamente sensitiva e a fala sobre música é uma expressão metafórica sobre outra ordem que reflete secundariamente consciência interpretativa, reconhecimento ou comprometimento (FELD, 1984). O que as musicologias tradicional e culturalista têm em comum, é que ambas constroem uma noção de música que privilegia a noção de música como entendimento ao invés de música como sensibilidade. Entendemos sensibilidade não apenas como respostas emocionais à música mas um conjunto de respostas nos níveis físico,

emocional, mental, espiritual e intuitivo do ser, onde estas dimensões perceptivas operam de forma holística. Esta perspectiva de sensibilidade como experiência holística nos levaria a considerar as dimensões ontológicas da experiência musical. Mas constatamos que esta perspectiva tem estado distante das musicologias.

A musicologia tradicional esforçou-se para construir a noção da música erudita como música entendida contrapondo-se à música etno e *pop* como música fruída. Esta empresa desenvolveu-se com o suporte no fato de que os “nativos” ocidentais, no âmbito da produção da música erudita, sempre desenvolveram discursos sobre música como uma função complementar a própria música. O enorme número de tratados musicais escritos desde os gregos confirma este fato.

A musicologia culturalista, principalmente através da etnomusicologia, parece levar mais em consideração a questão da sensibilidade na construção da noção de música, mas na verdade ela opera através de um reducionismo social/cultural comparável ao reducionismo tecnicista da musicologia tradicional. A diferença está no viés que é social/cultural ao invés de tecnicista. A musicologia culturalista também negligencia a sensibilidade na construção da noção de música visto que a significação da música nos contextos rituais/festivos ultrapassa claramente a dimensão cultural e social operando também em dimensões ontológicas. Se admitirmos que as técnicas são mediadas pela cultura não podemos deixar de admitir que a cultura seja mediada por dimensões ontológicas.

Assim como a musicologia tradicional procurou entronizar a música erudita como universal, o nexó fundamental do encontro etnomúsico-lógico tem sido a entronização da música popular (*world music*) como novo universal. A musicologia culturalista no afã de atingir hegemonia e legitimidade, nos mesmos termos ideológicos da musicologia tradicional, através de uma apropriação de entendimento e análise com viés sócio-cultural do seu objeto de estudo, a música dos nativos sensíveis, caminha de mãos dadas com a indústria cultural no preparo da ocidentalidade planetária (BASTOS, 1994, p. 44).

Nesta disputa entre musicologia tradicional e culturalista não tomamos partido, nem deixamos de valorizar o papel que cada uma

vem desempenhando. Apenas constatamos que cada qual, através das ferramentas que dispõe, procura se afirmar como disciplina científica defendendo e fazendo propaganda da música mais adequada aos propósitos de suas ideologias e de suas abordagens. O que constatamos é que a noção de música como sensibilidade, a música como experiência vital dela mesma, tem estado demasiado distante do interesse e da estrutura metodológica e conceitual das atuais musicologias que tendem a operar através de reducionismos em vários níveis.

Concluindo sugerimos que talvez a solução deste impasse músico-lógico, técnicas x cultura, encontre sua resolução quando fatores de sensibilidade, no sentido holístico do termo, sejam considerados relevantes para a construção da noção de música, visto que o ser-ouvinte é o ponto de encontro entre os significados ontológicos, culturais e técnicos do fato musical. Esta lacuna entre musicologia e experiência musical tem existido por longo tempo. Acreditamos ser possível que em um tempo vindouro uma nova musicologia encare esta problemática como um novo paradigma. Conforme Dusman o conhecimento sobre a música é apenas uma das miríades de maneiras de experienciá-la e há um grande valor potencial do “não entendimento” em experiências que aludem o simbólico e o representacional (DUSMAN, 1994, p. 137).

Alguns podem argumentar que a empresa musicológica que sugerimos acima seja epistemologicamente e metodologicamente inviável ou mesmo impossível de ser realizada. Mesmo que assim seja não deixaremos de almejá-la pois jamais desistiremos de um ideal devido as limitações metodológicas e científicas de certa disciplina. Talvez a insatisfação em relação as musicologias manifestada neste escrito derive do fato do seu autor relacionar-se com a música de forma composicional, procedimento holístico que engloba as várias dimensões do fato musical. Uma vez que o que almejamos é uma musicologia da própria música, ou a composição, o mais coerente seria a completa renúncia de articulações verbais sobre música pois pensamos que a única maneira de reagir adequadamente a uma obra de arte é através de outra obra de arte. É assim que a música se cria e a sua história se faz. Atingindo esta conclusão só me resta, para não

continuar sendo incoerente, dar este trabalho por encerrado. A música me chama e é para ela fazendo-a (e ela me fazendo) que eu vou ...

## Bibliografia

- Bastos, Rafael. “Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma Antropologia sem Música a de uma Musicologia sem Homem.” 1994, 57 p., Ms.
- Citron, Marcia. “Music as Gendered Discourse” in *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Pp. 120-164.
- Costa Lima, Paulo. “Dinâmica do Conhecimento em Música. Natureza do Conhecimento Musical.” *ART*, 018 (1991): 29-38.
- Cusick, Suzanne. “Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem.” *Perspectives of New Music*, 32/2 (1994): 8-27.
- Dusman, Linda. “Unheard-of: Music as Performance and the Reception of the New” *Perspectives of New Music*, 32/1 (1994): 130-146.
- Feld, Steven. “Communication, Music and Speech About Music” in *Yearbook for Traditional Music*. Vol 16. UNESCO, 1984, Pp.1-18.
- \_\_\_\_\_. “From Schizophrenia to Schismogenesis: on the discourses and commodification practices of ‘world music’ and ‘world beat.’ ” In *Musical Grooves*. C. Keil e S. Feld ed. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Pp. 257-89.
- Mc. Clary, Susan. “Paradigm Dissonances: Music Theory, Cultural Studies, Feminism Criticism.” *Perspectives of New Music*, 32/2 (1994): 68-85.
- \_\_\_\_\_. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1992.
- Rice, Timothy. *May it Fill your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Pp. 1-15.

Théberge, Paul. "Random Access: music, technology, postmodernism."  
In *The Last Post: Music After Modernism*. Simon Miller ed.  
Manchester: Manchester University Press, 1993. Pp. 151-182.

Trajano Filho, Wilson. "Músicos e Música no Meio da Travessia."  
Dissertação de Mestrado UNB (Antropologia Social), 1984.