



## **A SÉRIE DIÁLOGOS COM O SOM**

Essa série pretende ser um depositário e difusor dos pensamentos de vanguarda em torno dos saberes que constituem o universo da música e suas relações.

Partimos do pressuposto de que, à frente das pesquisas, na sua maioria com base empírica, estão os pensamentos daqueles que se ocupam de olhar as várias temáticas de um determinado campo do saber. São esses olhares, nas suas mais diversas perspectivas, que alimentam as discussões e propulsionam cada área de conhecimento. Nesse sentido, pretendemos contribuir para estimular a reflexão e a atuação crítica em contextos culturais diversos, tendo a música como elemento concatenador.

Sob essa concepção, cada volume da série Diálogos com o Som abarca uma temática pré-definida, cujos textos, de caráter ensaístico, retratam as ideias de autores convidados que, na atualidade, estão pensando o tema proposto pela coordenação editorial. A série poderá trazer ainda traduções inéditas e/ou textos representativos da temática proposta em cada volume.

**Musicologia[s]**

M987 Musicologia[s]/Organizadores Edite Rocha, José Antônio Baêta  
Zille. - Barbacena, MG : EdUEMG , 2016.  
259 p. -- (Série Diálogos com o Som. Ensaios ; v.3)

ISBN 978-85-62578-68-7

1. Musicologia. 2. Pesquisa musical. 3. Historiografia musical.  
4. Patrimônio. 5. Etnomusicologia. I. Rocha, Edite. II. Zille, José  
Antônio Baêta. III. Título. IV. Universidade do Estado de Minas  
Gerais. V. Série.

CDU: 781.1

CDD: 780.1

Bibliotecária responsável: Gilza Helena Teixeira CRB6/1725

# **Musicologia[s]**

Série Diálogos com o Som

Ensaio

**DIÁLOGOS COM O SOM** é uma publicação produzida pelo Núcleo de Produção Editorial do Centro de Registro (CeR) da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais.

**Editor**

José Antônio Baêta Zille

**Organização**

Edite Rocha e José Antônio B. Zille

**Coordenação editorial**

José Antônio B. Zille e Roger Canesso

**Projeto gráfico**

Maíra Santos

**Capa**

Roger Canesso

**Diagramação**

Gustavo Vitulo

**Fotografia**

Hélio Dias

**Tradução**

Edite Rocha

Aline Azevedo

**Revisão**

Língua portuguesa: Cibele Imaculada da Silva

Tradução: Boris Tejada Suñol

Finalização: Aline Azevedo

**ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG**

Rua Riachuelo, 1.321 - Padre Eustáquio

Belo Horizonte - CEP: 30720-060

**Diretor**

Rogério Bianchi Brasil

**Vice-Diretor**

Valdir Claudino

**CENTRO DE REGISTRO**

**Coordenador**

José Antônio B. Zille

**NÚCLEO DE PRODUÇÃO EDITORIAL**

**Coordenador**

Roger Canesso

**EdUEMG**

**EDITORA DA UNIVERSIDADE DO  
ESTADO DE MINAS GERAIS**

**Coordenação**

Daniele Alves Ribeiro

<http://eduemg.uemg.br>

[eduemg@uemg.br](mailto:eduemg@uemg.br)/(32) 3362-7385 - ramal 105

**UNIVERSIDADE DO ESTADO  
DE MINAS GERAIS**

**Reitor**

Dijon Moraes Júnior

**Vice-Reitor**

José Eustáquio de Brito

**Chefe de Gabinete**

Eduardo Andrade Santa Cecília

**Pró-reitor de Planejamento, Gestão e Finanças**

Adailton Vieira Pereira

**Pró-reitora de Pesquisa e Pós Graduação**

Terezinha Abreu Gontijo

**Pró-reitora de Ensino**

Cristiane Silva França

**Pró-reitora de Extensão**

Giselle Hissa Safar

# **Musicologia[s]**

Série Diálogos com o Som

Ensaio

## **Organizadores**

Edite Rocha • José Antônio Baêta Zille

## **Autores**

Edite Rocha

Antonio Ezquerro-Esteban

Flavio Barbeitas

Mário Vieira de Carvalho

Ângelo Nonato Natale Cardoso

Juan Pablo González

Diósnio Machado Neto

Beatriz Magalhães Castro

Márcio Páscoa

Maria Alice Volpe

Pablo Sotuyo Blanco

Paulo Castagna

**VOLUME 3**



Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais

Barbacena - 2016





# SUMÁRIO

- A Musicologia e os seus afetos: carta introdutória** 19  
*Edite Rocha*
- Desafios da Musicologia pan-hispânica  
na atualidade: uma reflexão** 25  
*Antonio Ezquerro-Esteban*
- A universidade e a pergunta pela Música** 41  
*Flavio Barbeitas*
- Ensino superior e investigação em Música** 53  
*Mário Vieira de Carvalho*
- Apontamentos críticos sobre tendências  
atuais na Etnomusicologia brasileira** 67  
*Ângelo Nonato Natale Cardoso*
- Desafios da Musicologia chilena  
para um novo século** 79  
*Juan Pablo González*
- Em torno da Musicologia brasileira:  
ensaio sobre a relação com a análise musical** 99  
*Diósnio Machado Neto*
- Musicologia brasileira:  
corpo, problemas, perspectivas** 113  
*Beatriz Magalhães Castro*

# SUMÁRIO

- Música e Musicologia, nota crítica  
em direção a uma heterotopia** **147**  
*Márcio Páscoa*
- Musicologia em contextos institucionais  
interdisciplinares: desafios intergerações, um  
testemunho brasileiro** **159**  
*Maria Alice Volpe*
- O desafio da herança na história da música no Brasil** **173**  
*Pablo Sotuyo Blanco*
- Desenvolver a arquivologia musical para  
aumentar a eficiência da Musicologia** **191**  
*Paulo Castagna*

## PREFÁCIO

É sabido que a música acompanha a humanidade desde seus primórdios, passando mesmo, pode-se dizer, a ela ser intrínseca. Porém, as primeiras reflexões sobre ela só vão ocorrer, pelo menos pelo que se tem registro, na Grécia Antiga, uma cultura fundada em um contexto mítico de onde teria surgido a *μουσική τέχνη* (*musiké téchnê*), a arte das musas, de Apolo e Orfeu.

Serão os primeiros filósofos os responsáveis por promover a transição do mito (instância da invenção) ao *logos* (instância das descobertas). E será nesse movimento primordial que alguns pensadores, entre eles Pitágoras (579-495 a.C), contemplam a concepção de que a Natureza constitui uma unidade. Para aqueles, a dimensão física, a dimensão moral e a dimensão mítica formam uma só coisa e é o número, a entidade fundamental de tudo. Nesse contexto, o homem, como parte da natureza, está envolto em uma combinação de números e numericamente relacionado à natureza, como uma parte está para o todo.

A intuição primordial de que o número está na origem de todas as coisas conduziu os gregos a uma teoria da harmonia das proporções e à harmonia universal, já que, também, tinham como verdade que todas as coisas vibram com seu determinado número específico de vibrações – os harmônicos. Tal concepção levou diretamente a se conectar tudo à música – esta, uma unidade composta de relações numéricas e entendida como aquela entidade responsável por relacionar todas as coisas, sendo elas percebidas ou não.

Nesse contexto, Pitágoras será o primeiro a pensar a música, suscitada da descoberta do fundamento físico da consonância. Fundamento este presente na natureza e na própria estrutura física dos sons. Ele também promoverá reflexões sobre a harmonia e a música como elementos de ordenação e equilíbrio, a comandar tudo, desde os objetos às virtudes, do bem-estar individual ao coletivo, passando pelos estados da alma e também pela moral. Desta forma, estabeleceu-se, pela primeira vez na história humana, um elo de alguma forma fundamentado, científico, entre o real físico matemático e a psicofisiologia humana.

Pitágoras demonstrou que por intermédio da música é possível compreender as origens e os fenômenos do universo e, ainda, por meio dela, poder-se-ia inserir na sociedade princípios morais, pois a música “purifica as faculdades psíquicas”, atuando como freio das paixões humanas, tais como a agressividade, a indolência, a angústia... Sob essa perspectiva, Pitágoras funda os conhecimentos de harmonia musical – a relação física entre as diferentes frequências sonoras e o efeito de suas combinações – e a estes atrela o comportamento humano. Estas serão as bases para a teoria preconizada por Dámon de Ao (Sec. V a.C.), em que se estabeleceu que os componentes da música têm atributos morais, logo, a música em si mesma tem valor moral (*ethos*). Com esse pensamento, sistematizou-se a associação de cada Modo musical com determinado estado de alma, ratificando a música no campo da ética.

Sob essa perspectiva ética dada à música, serão vários os filósofos a tratar a música, entre eles Platão (428-348 a.C.), na *República* e também em *Leis*, e Aristóteles (384-322 a.C.), na *Política*. Cada qual à sua maneira, tendem a consolidar a concepção ética da música. Mesmo que Platão tenha chamado a atenção para o fato de se pensar uma “ciência da música” do que se ouve e daquela que não se ouve, remetendo à física do som de um lado e à subjetividade do som de outro, esse pensamento continuou circundando, predominantemente, sobre o *ethos*.

O primeiro a considerar que a música não seria só filosofia, mas também teoria, foi Aristóxeno de Tarento (300-360 a.C.), para quem a música era ciência e arte ao mesmo tempo. Nesse sentido, poder-se-ia ter um olhar filosófico sobre ela, procurando entender suas relações subjetivas e, também, poder-se-ia tratá-la em suas questões estruturantes. Será ele o primeiro a pensar a música deslocando-a do universo prioritariamente da ética, colocando-a no contexto de domínio da estética. Sob tal perspectiva, ainda que tenuamente, vislumbra-se a possibilidade de se ter a música no contexto da ciência, como corpo autônomo do conhecimento, evocando as faculdades que vão denotar o músico e teórico musical.

A estética, para Aristóteno, é o método reflexivo adaptado como compreensão da música em que a percepção é a principal interveniente na formação dos conceitos da teoria musical. Nesse contexto, a razão torna-se contraditória, uma vez que o conteúdo dos seus juízos deve articular-se com os fenômenos musicais e não se abstrair deles. Nesse sentido, na música, ao contrário da matemática, os conceitos têm sempre uma funcionalidade que resulta da sua aplicação à prática interpretativa.

Está aí a principal inovação do pensamento desse filósofo, que consistiu em introduzir a percepção como elemento do método, a partir do qual são originados os problemas teóricos da música. Ou seja, os fenômenos musicais possuem as características inerentes à natureza da música, que a tornam inseparável da percepção. Essa perspectiva possibilitou que se preenchesse o vazio que existia entre a doutrina puramente matemática do som, propagada pelos pitagóricos, e a totalmente subjetiva e psicológica de Platão e Aristóteles.

As ideias de Pitágoras, Platão, Aristóteles e Aristóteno sobre a música irão traspasar a civilização romana e até mesmo a Idade Média do Ocidente. Ao longo desse período, vários pensadores produzirão tratados com abordagens mais filosóficas, porém, com as mesmas bases cosmológicas dos antigos gregos. Por sua vez, também serão produzidos outros tratados, focados na atividade prática da música, mais especificamente, envolvendo a composição, porém, também guiados pelos mesmos princípios de harmonia da teoria musical grega.

Uma grande revolução, no que tange ao conhecimento no mundo ocidental, vai ocorrer no século XVII, principalmente com o pensamento de René Descartes (1596-1650) e a cosmologia possibilitada pela revolução copernicana. Serão essas ideias que infligirão marcantes influências na maneira de pensar as práticas científicas e filosóficas, alterando, também, as formas de como fazer, experimentar e falar sobre música.

As inovações filosóficas de Descartes produziram um impacto importante sobre o pensamento europeu, e os métodos do empirismo substituíram uma dependência acrítica sobre a autoridade do mito e da Igreja, principalmente. Era uma época de racionalismo e ceticismo.

Desde então, a cultura ocidental passa a se guiar sob um paradigma que opera com divisões implacáveis e cada vez mais aprofundadas nos mais diversos contextos. Ela se desenvolve na direção da fragmentação, em detrimento da

integração tão valorizada no pensamento grego. O reflexo desse estado de coisas será a diversificação do olhar sobre a música, sob perspectivas ora mais objetivas, ora mais filosóficas e ora mais psicológicas e metafísicas, que se entendem como distintas, quando não como excludentes.

Cabe aqui ressaltar que, até o séc. XIX, não se considerava o estudo da música como uma disciplina autônoma, mas como parte do conhecimento geral que dava tratamento teórico para questões especificamente musicais. Portanto, a ideia de uma “ciência da música”, de uma “Musicologia”, como a entendemos hoje, era inviável. No entanto, à medida que os estudos teóricos sobre o universo musical foram se tornando mais específicos e contundentes, percebe-se um movimento naquela direção.

Porém, mesmo que os estudos apontassem para uma “ciência da música”, não se tinha mesmo um termo que a designasse como tal. Independentemente, surge, em 1738, o termo *Musikalischen Wissenschaft* (Conhecimento Musical ou Ciência Musical), no nome de uma sociedade fundada em Leipzig por Lorenz Christoph Mizler: era a *Korrespondierenden Sozietät der Musikalischen Wissenschaft*, sendo, pois, a primeira expressão objetiva da ideia que vinha sendo esculpida aos poucos, no sentido de se ter uma disciplina específica do estudo da música e seu entorno. E, dentro do processo de consolidação de tal ideia, configurações para um melhor entendimento do contexto foram aparecendo. Sob a influência do pensamento cartesiano, Nicolas-Étienne Framery (1745-1810), em 1770, na sua publicação *Tableau de la Musique et de Ses Branches*, propõe o que seria a primeira divisão do que demarcou o escopo daquilo que viria a ser a Musicologia. Em seu trabalho, Framery estabelece os ramos principais das disciplinas da música, assim divididos: acústica, subdividida em ciências quantitativas e ciências metafísicas; prática, subdividida em composição e interpretação; e, finalmente, histórica, que englobaria os fatos presentes e passados, a história da música e dos músicos e a música dos nativos e estrangeiros. Ainda no século XVIII, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) apresenta outra proposta que se caracteriza pelos estudos da física do som, da matemática do som, da gramática musical, da retórica musical e da crítica musical.

Cada vez mais, os estudos voltados às questões musicais vão se ampliando e se intensificando, e o século XIX será palco da consolidação da Musicologia como um ramo autônomo do conhecimento humano. Dentro desse contexto, o termo *Musikwissenschaft* (Ciência da Música ou Musicologia) aparece publicado pela primeira vez em 1827, no título de uma obra do educador alemão Johann

Bernhard Logier: *System des Musik-wissenschaft und der Praktischen Komposition*. Em 1855, o termo se estabelece ao compor o título de um periódico específico para os estudos da música: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*. E, como campo autônomo das ciências, a Musicologia se consolida com a publicação do *Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft (Anuário para Ciência Musical)* de 1863, cujo editor, Karl Franz Friedrich Chrysander, vinha sendo um dos grandes defensores da ideia de que os estudos do universo musical deveriam ser tratados como uma ciência em seu próprio direito, em nível de igualdade ao de outras disciplinas científicas.

Consolidada como tal, a Musicologia vai se reformulando e ampliando seu foco. Nesse sentido, surge, por parte de alguns estudiosos, a preocupação com a música não ocidental. Entre estes estudiosos está François-Joseph Fétis (1784-1871) que, em 1869, publica o seu *Résumé Philosophique de l'Histoire de la Musique*. Nesse trabalho, o autor lança as bases para o surgimento da Musicologia Comparada, mais tarde Etnomusicologia. Esta foi uma área que ganhou grande impulso ao privilegiar-se da possibilidade de se ter os sons gravados pelo recém-inventado fonógrafo.

Alguns anos mais tarde, em 1885, Guido Adler, em seu artigo *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (Abrangência, método e objetivo da Musicologia), anuncia a distinção entre Musicologia Histórica e Musicologia Sistemática. Com isso, reforça a área de estudos musicológicos de forma a abranger não só sua natureza histórica, como também seus aspectos teóricos, analíticos, sociológicos, culturais, estéticos e educacionais.

Adentrando o século XX, as discussões se ampliam e, com elas, as visões e propostas para que se tenha, de forma mais especificada, cada ramo da Musicologia, bem como seus objetos de estudo. Por sua vez, cresce o número daqueles que acreditam que aspectos sociológicos, antropológicos e etnológicos deveriam se sobressair, talvez até mesmo em detrimento de questões filosóficas (epistemológicas e, mais ainda, ontológicas), fazendo surgir a ideia de se ter a Etnomusicologia como área autônoma da Musicologia. Doutra feita, numa tentativa de romper com os princípios eurocentrados que sempre ditaram os caminhos dos conhecimentos em torno da música, sugere-se que “Toda Musicologia é Etnomusicologia”. Nesse sentido, a Musicologia deveria englobar, estudar e se relacionar com aspectos estruturais e estéticos, porém sempre dentro de uma visão sociológica, não eurocentrada, que substituísse a Musicologia essencialmente histórica, predominante até aquele momento.

No final do século XX, ainda se vê espaço para novas tendências, que se deslocaram do grande enfoque dado aos aspectos sociais e antropológicos e se concentram sobre aspectos psicológicos e cognitivos da experiência musical. Essa perspectiva estava apoiada na Revolução Cognitiva da década de 1970, que proporcionou avanços na compreensão dos processos cognitivos mediante as modelagens da Inteligência Artificial e do Conexionismo. Dentro desse contexto, de certo modo, esta Musicologia Cognitiva, que se propõe a estudar os hábitos musicais da mente, se coloca frente à Psicologia da Música, existente até então. Esta, apoiada no pensamento positivista e seus protocolos behavioristas, insuficientes para obter respostas a questões ligadas à experiência musical, num sentido mais amplo.

Outra tendência teria se manifestado ainda em 1989, no trabalho de Jan LaRue: *Guidelines for Style Analysis*. Nesse trabalho se encontram as bases do que viria a ser chamada Musicologia Interdisciplinar. Naquele artigo, o autor propõe um diálogo interdisciplinar entre a Musicologia Científica e a Musicologia Cultural. Nesse contexto, LaRue mostra que o material musical que se manifesta não é em si mesmo, mas se constitui de uma essência bem ampla. Em outras palavras, o material musical não é só aquilo que está circunscrito em nível das estruturas musicais imanentes, neutras. Deve-se considerar que tais materiais também se constituem de outros dois níveis, o poético (processos ligados à criação, composição) e o estético (nível dos processos perceptivos, nível dos interpretantes – daquele que executa ou interpreta e daquele que ouve). Tais ideias são reflexo dos conceitos desenvolvidos no universo da semiologia da música de Jean Molino, apresentado em artigo de 1975: *Fait Musical et Sémiologie de la Musique* e, também, *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*, de Jean Jacques Nattiez, publicado no mesmo ano.

Nesse contexto, Richard Parncutt, em 2007, em seu artigo *Systematic Musicology and the History and Future of Western Musical Scholarship*, propõe uma síntese para a Musicologia, especificando-a em duas categorias: Musicologia Sistemática e Musicologia Histórica e Etnológica. A primeira das categorias seria dividida em dois grupos, um deles guardando a Musicologia Sistemática Científica (ou apenas Musicologia Científica), que é essencialmente empírica e orientada a dados e abarcaria a música e suas relações com outras áreas do conhecimento humano, tais como a acústica, a fisiologia, a psicologia, a neurociência, as ciências sociais e, também, as ciências cognitivas. O segundo grupo seria a Musicologia Sistemática Humanística (ou Musicologia Cultural), que abarcaria a sociologia, a filosofia estética, a hermenêutica, a crítica musical, a semiótica e estudos culturais e de gênero.



Estamos no século XXI, e as discussões e reformulações em torno dos estudos sobre a música continuam em seu dinamismo. O paradigma científico pós-moderno, mesmo que com certo atraso, vem favorecendo uma perspectiva einsteiniana relativista sobre tais estudos. Emergido do pensamento complexo e das bases que fundam as redes integradas de conhecimento, esse viés tem permitido pensar a Musicologia em seu próprio progresso. Assim, tende a vê-la a partir de suas múltiplas possibilidades, ressignificando o modo de sentir o mundo, e a coloca a caminhar com suas áreas afins, num movimento transdisciplinar.

Nesse sentido, mesmo em meio aos radicalismos de alguns, com seus pontos de vista específicos e inexoráveis sobre uma Musicologia, vê-se uma tendência a amenizar as heranças de contrapontos presentes nas várias áreas de conhecimento e, especificamente, presentes nos vários pontos de vista da Musicologia e de musicólogos. E, nesse contexto, surgem aqueles que acreditam numa Musicologia em que as ideias pós-estruturalistas e pós-modernas poderão constituir uma Musicologia em que a teoria e a prática, com toda a sua subjetividade, possam ser olhadas sob os conceitos behavioristas do positivismo, porém se constituindo como sentido, quando relacionados com a ação humanística historicamente situada.

O que se nota, por fim, é que, nos vários milhares de anos que a “arte das musas” deixou os acordes das liras de Apolo e Orfeu, até este primeiro quarto do século XXI, os enfoques sobre a compreensão da música e seus entornos vêm sendo observados sob várias perspectivas. Como tal, qualifica-se como uma área do conhecimento humano dinâmico, múltiplo e, acima de tudo, complexo. É nesse sentido que se procurou, neste volume, apresentar alguns dos mais significativos pensamentos da atualidade sobre a[s] Musicologia[s], mais especificamente no contexto ibero-americano.

**Antonio Ezquerro-Esteban** faz uma reflexão sobre a Musicologia como disciplina artística e científica na sociedade contemporânea em rápida mudança, apresentando-nos desafios originais, impondo renovar-se quase constantemente e afetando, particularmente, nosso mundo pan-latino-americano, o que, por sua vez, fomenta uma forma própria de pensar em e sobre a música.

**Flavio Barbeitas** toma como ponto de partida o que identificou como “crise da universidade moderna” para propor sua reflexão de cunho histórico-filosófico em torno dos limites e potencialidades da pesquisa científica, confrontando-os com a experiência musical em geral e sua natureza de risco e liberdade.

**Mário Vieira de Carvalho** parte da sistematização das ciências musicais proposta por Guido Adler para promover uma retrospectiva da investigação em Música no ensino superior, tendo em mente, sobretudo, uma crítica sobre o cânone e a transição de paradigma para, então, propor uma organização curricular e o fomento ao intercâmbio transnacional de experiência e cooperação.

**Ângelo Nonato Natale Cardoso** discute aspectos relativos às principais tendências apontadas nos discursos presentes nos estudos etnomusicológicos, procurando inferir suas prováveis origens e problemas delas consequentes.

**Juan Pablo González**, partindo de um breve histórico, faz um diagnóstico do estado atual da Etnomusicologia e Musicologia no Chile, entendidas como disciplinas com caminhos e perfis definidos pelas comunidades acadêmicas internacionais, e analisa como se dá a articulação com os interesses locais e as necessidades de investigação com os interesses regionais latino-americanos.

**Diósnio Machado Neto** sugere uma deficiência, no Brasil, de pesquisas sobre Música que consideram a expressão musical dentro de uma conjugação de abordagens históricas, sociológicas ou antropológicas, e procura equacionar o que, para ele, constitui o domínio das ações da área: enquanto desenvolvimento de plataformas de pesquisa e associado aos estudos que se apresentam mais como História Social ou na tradição da narrativa memorialística.

**Beatriz Magalhães Castro** busca definir eixos e estratégias de construção da Musicologia como área de conhecimento no exterior para, a partir daí, subsidiar uma reflexão sobre os processos nacionais, procurando compreender o universo de significantes, problemas e perspectivas, de forma a auxiliar na identificação de correntes, epistemologias e práxis.

**Márcio Páscoa** sugere que a Musicologia precisa ser repensada como necessidade de um mundo musical mais vasto do que normalmente se apresenta e, para isso, faz uma reflexão quanto aos caminhos que esta ciência vem percorrendo, por vezes qualificando diversas subáreas do conhecimento musical, por vezes se apresentando como ferramenta que serve para apontar novas perspectivas e novos posicionamentos de seus agentes.

**Maria Alice Volpe** resgata a história inicial da institucionalização da pesquisa em Música no Brasil e os movimentos atuais para discutir a necessidade de novos referenciais para uma configuração teórico-conceitual no âmbito da Musicologia

e os reflexos no contexto de sua institucionalização, na direção da construção de nossa identidade enquanto disciplina, no sentido de se ter uma dissolução das fronteiras entre as demais disciplinas.

**Pablo Sotuyo Blanco** propõe explicitar alguns problemas presentes na definição e no processo de transmissão da herança histórica musical brasileira e sugere caminhos que levem a possíveis soluções, de forma que não se tenham bens patrimoniais fora dos inventários e, tampouco, herdeiros de bens sem benefícios.

**Paulo Castagna** analisa a situação da Arquivologia Musical no Brasil, nos seus vários aspectos, salienta antigos projetos de centralização do conhecimento sobre os acervos musicais e contrapõe tais situações às atuais tendências para, daí, propor subsídios para o desenvolvimento de uma Arquivologia Musical que possa aumentar a eficiência científica e social da pesquisa musicológica no país.

**José Antônio Baêta Zille**  
Editor e Organizador



## A Musicologia e os seus afetos: carta introdutória

Não sou nada.  
Nunca serei nada.  
Não posso querer ser nada.  
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

*Álvaro de Campos (1928)*

**S**e a Musicologia fosse um ente que pudesse se expressar e pensar por si, hoje, provavelmente citaria o início do poema *Tabacaria* pelo heterónimo de Fernando Pessoa, expondo seu nada face às escolhas afetivas que seus sujeitos condicionam e os sonhos a que ela seguramente merece aspirar.

Na relação com o infinito, existe e não pode ser excluída enquanto ciência.

Na relação com o seu finito – reação às tantas manifestações pensantes –, não consegue abarcar o todo em Música. Nela é então buscado o fragmento que nos identifica. E hoje segmentamos ainda mais esse plural, numa multiplicidade que se apela ao direito da autonomia excludente.

Na relação com a sua origem, processo hegemônico e colonizador que herdamos o dever de combater. Na materialidade atribuída aos seus crescentes e copiosos objetos de estudo. Na tradição repensada que se emancipa tão pouco, pois se as mudanças cíclicas do tempo e do contexto nos iludem, também estas nos prendem e nos transportam.

Qual é então o lugar da Musicologia, se ela não pode em si ser existência, e se seus agentes se dispersam numa variedade de perfis fraccionados e territorialidades circunscritas?

Fazendo analogia com uma reflexão de Boaventura Sousa Santos<sup>1</sup>, por que, então, pensar a Musicologia? Meu responder enfrenta basicamente cinco aspectos: (1) o **conteúdo** – cujos objetos de estudo se multiplicam incessantemente, criando nas agregações (de área ou de temas) partidos de cisão que se isolam acentuadamente de um todo. Ainda no susto de uma modernidade (ou dita pós-modernidade), deslumbrantemente veloz, imprimimos na Musicologia um caráter emergencial na sua resposta (talvez menos na sua ação), influenciados pelo imediatismo que paralisa constantemente um olhar profundo, interno e reflexivo sobre si mesma. Justifica-se, então, a predominância em nível internacional de “pensar a Música” como alternativa ou mais inclusiva; (2) os **sujeitos** – naturalmente susceptíveis a interesses e afetos, que imergem nas malhas inconstantes de sociedades, culturas e relações líquidas, tão exploradas por Zygmunt Bauman. Consequentemente, a Musicologia se vê rendida ao superficial pelo tornado da engrenagem em massa das mídias que nos rodeiam, da mesma forma que é condicionada à noção de territorialidade de pesquisa inerente a certos objetos de estudos ou espaços de conhecimento. A aparente democracia permite e promove constantemente recomeçar uma pesquisa, mas raramente enfrentar ou prosseguir uma existente, pois o questionar se confunde com oposição; (3) a **institucionalização** – que representa a negação ou inexistência da nossa própria visão coletiva em defesa da Musicologia. Ela surge frequentemente fruto de iniciativas privadas, na velocidade que o todo institucional permite concretizar, com os frutos que ciclos de tendência permitem, quiçá, avançar, com as inconstâncias de posições que imprimimos para responder no imediato a essas tendências, e cujos interesses nem sempre invocam o destinatário da sua função; (4) no **dever de agir** (aquele que precede a ação) por uma sociedade que queremos melhor, mas que, num confrontar de interesses pessoais, perspectivar um bem comum se fragiliza numa visão tantas vezes levada ao extremo no pensamento e expressão, e descaracterizado pela inconsistência de valores intrínsecos que podem realmente gerar uma possível mudança; e (5) pelo **dever de pensar...** e aqui extingo de alento. Porque termos, neste andado século XXI, de defender a cada e todo momento esse dever que foi despromovido a mero direito, dever de uma inquietude intelectual necessária, torna-se uma adulteração de funções intrínsecas à nossa realidade humana.

---

1 Seis razões para pensar. **Lua Nova**, n. 54, 2001. Disponível em: <[http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Porque%20pensar\\_Lua%20Nova\\_2001.pdf](http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Porque%20pensar_Lua%20Nova_2001.pdf)>.

Tomo a liberdade de não ilustrar nenhum desses itens citados, talvez mais característicos de um sangue latino, e que seguramente os argumentos de um leitor atento confirmariam e sua vivência pessoal exemplificaria.

Mas vejamos, numa perspectiva dimensional, a relação da erudição e do óbvio (considerando o óbvio como o *simples* ou o *essencial*), no seio de uma academia musicológica que ainda prevalece numa redoma de vidro face a uma sociedade ou indivíduos com perfis musicológicos externos a ela.

Numa nova cartografia das relações culturais, a designação de “ami de la sagesse”, como referido por Gilles Deleuze, lembrando a inexistência do conceito de sábio proveniente da Grécia Antiga, poderia se tornar eixo de profunda reflexão quando aplicada à Musicologia. Somos regidos e dependentes da percepção que temos das coisas da mesma forma que somos impulsionados afetivamente a uma percepção daquilo que projetamos, desejamos ou imaginamos dos sinais que apreendemos. A livre busca da verdade, o tentar pensar autonomamente, independente e isento do olhar de outro, salvo de padrões de conduta e princípios éticos, sem influência de uma presente cultura do julgamento, relativizando a própria percepção dos sinais que recebemos, tornou-se utopia.

Onde fica então essa suposta amizade à sabedoria invocada, quando aplicada à Musicologia? Num universo tão exíguo como desta área, a unidade entre sujeitos raramente se restringe à qualidade da pesquisa, amplitude de conhecimentos ou mérito desse mesmo universo. Somos movidos pelos afetos para agregar, nos identificar e avaliar. Não lemos o outro, e avaliamos. Não ouvimos o outro, e avaliamos. Não somos capazes de analisar um texto, uma conversa, um olhar, e avaliamos. Nesse contexto, como elevar o nível de uma Musicologia que aspire à tal rivalidade de homens livres, enunciada por Deleuze, quando nos prendemos fortemente à avaliação subjetiva de indivíduos? Os afetos na pesquisa prevalecem, e para entendê-la, hoje, é necessário conhecer eventos de caráter privado que justificam fenômenos de agregação e divisão que permitam analisar em que condição o pensamento musicológico pode ser ou é exercido.

Como certa vez respondia Leandro Karnal a um dos seus *posts* do Facebook, que fãs e anti-fãs insistem comentar, independentemente da pertinência ou compreensão do texto original, “acho que, às vezes, uma palavra-chave pega nosso mundo afetivo e a gente interrompe a interpretação” (KARNAL, 21/08/2016). Ou talvez interrompa, antes disso, a capacidade de análise. Resumindo, como referido por esse historiador, vivemos dominados por

uma cultura da performance, ou então, como tão comumente usado sobre a predominância da escrita jornalística, somos constantemente dominados por uma cultura do tabloide (do tablet), e a informação deve ser óbvia, apelativa e de absorção imediata.

Sem questionar de forma alguma o direito incontestável de todo ser humano à diferença que cada um comporta em si, e particularmente o direito de qualquer proveniência não ser motivo de falta de equidade, justiça e sensibilidade inerente, o questionar e a livre busca da verdade têm se tornado em si motivo de ofensa que, identificado, facilmente serve de estratégia de ataque, paralisa o que tenta refletir ou fundamentar diferente ou com certa isenção. Vivemos uma guerra de ideologias em que só permitimos dois lados de combate; não entrar é trair ou não existir. Essa comunicação unilateral (em que a tendência que nos domina também é a mesma que construímos de restringir o mundo a dois lados) reflete-se necessariamente na cadeia de relações nesta área: depende de sujeitos, escolas, seguidores ou apoiantes. A subsistência de uma abordagem de investigação dependente de um estágio dos afetos ou redes de afetividades, seja a favor, seja contra, não nos permite aproximar do *status* que a Musicologia como ciência e conhecimento deveria atingir. Assim, voltando a uma antiga discussão sobre a relação entre a ciência e a virtude, correspondente à que Jean-Jacques Rousseau discute na sua tese apresentada à Academia de Dijón (1750), a questão-base, “Se a restauração das ciências e das artes contribuiu para purificar a moral”<sup>2</sup>, permanece ainda atual.

Este livro de ensaios nasceu da necessidade de compreender e questionar em conjunto a Musicologia neste espaço ibero-americano: como definimos Musicologia, e por que devemos pensar a Musicologia? Questionar por que encontro no meu olhar externo – de quem gostaria de perceber nessa complexa estrutura o que é o Brasil, o que são os Brasis –, compreender essa transparência de área que só ganha cor e algum reconhecimento se associada a outra. Questionar visões e assumir diferenças. Enquadrar ou encontrar contexto na ponte luso-brasileira, latino-americana ou ibero-americana. Eis que resumir Musicologia neste espaço geográfico a uma teoria de afetos, afetividades ou afeições encontra-se inerente... Necessitamos voltar ao óbvio: a perguntas simples.

Assim, se a Musicologia não pode abraçar as ciências musicais como um todo, o que para mim e na minha assumida ingenuidade seria óbvio, fiquemos então pelo seu plural como título.

---

2 “Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs”.



Relembrando um olhar oriental expresso por Bahá'u'lláh,

Segredos são muitos, mas os estranhos são inumeráveis. Volumes não seriam suficientes para conter o mistério do Bem-Amado, nem estas páginas o poderiam esgotar, embora nada mais seja que uma palavra, nada mais que um sinal. O conhecimento é um único ponto, mas os ignorantes o têm multiplicado.<sup>3</sup>

Em suma, eis que a Verdade, em si, não importa. Não importa mesmo. Mas a busca, sim. O que penso é insignificante. Mas o que sinto é determinante. No mais, só o sonho é direito.

Belo Horizonte, 2016.

*Edite Rocha (org.)*

---

3 Secrets are many, but strangers are myriad. Volumes will not suffice to hold the mystery of the Beloved One, nor can it be exhausted in these pages, although it be no more than a word, no more than a sign. "Knowledge is a single point, but the ignorant have multiplied it." Bahá'u'lláh, **The Seven Valleys and the Four Valleys**, 1860.



# Desafios da Musicologia pan-hispânica na atualidade: uma reflexão

Antonio Ezquerro-Esteban

**N**a atualidade, é sabido que a esfera das humanidades experiencia algumas mudanças que não são alheias à rápida evolução da sociedade e às tecnologias ao seu alcance para transmitir conhecimento. Nesse âmbito, a disciplina da Música, que tem a seu favor o ser ciência e ser arte ao mesmo tempo – e com o reconhecimento como tal desde a época medieval na Europa, quando fazia parte das assim chamadas “artes liberais”, que integravam o *Quadrivium* junto com a matemática (Aritmética e Geometria) e ainda ao lado da Astronomia – hoje sofre de um gradual desamparo que a vai obrigando a reinventar-se com uma celeridade até agora nunca vivida. É óbvio, pois, que a arte dos sons necessita, para sua posição na sociedade, de um parâmetro que sempre foi ouro, mas que hoje é ainda mais e, inclusive, poder-se-ia dizer que o é mais do que nunca: o tempo.

De uma poltrona para repouso das salas do Louvre, da National Gallery ou do Museo del Prado, poder-se-ia dizer-se me permite essa analogia um tanto reducionista-que se pode ter uma visão panorâmica rápida, em 360 graus, do que foi a arte pictórica do Renascimento ou do Barroco, conforme se trate de uma

ou outra sala de museu. Mas obter algo semelhante, nem sequer aproximado, é literalmente impossível com a música. Pois, por mais que se queira, é impossível aproximar-se, por exemplo, das sonatas de Beethoven ou da tetralogia de Wagner sem dispor de uma boa dose de tempo para isso. E é este um fator, o tempo – no contexto de uma sociedade apressada e de atividade quase frenética – que condiciona, portanto, a sua forma de chegar ao público.

Com isso, a tendência da música nas últimas décadas tem sido, implacavelmente, a de pulverizar-se e reduzir-se à sua mínima expressão, visando obter um impacto mental desejado, pois não há dúvida que a influência dos sons no cérebro humano é capaz de exercer efeitos poderosos, que podem ser tão maiores quanto mais capazes formos de lidar com eles com inteligência. Algo de que os estudos sobre as figuras retórico-musicais do barroco já nos transmitiam e que tem sido estudado pela *Affektenlehre* ou *Teoria degli affetti*, segundo a qual cada tonalidade ou modo de organizar os sons poderia transmitir afetos ou estados mentais específicos, suscetíveis consequentemente de serem explorados eficazmente pelo *musicus* ou compositor especulativo. Afinal, hoje tudo isso tem sido reduzido a meras ardósias ou motivos musicais – frequentemente com poucos segundos de duração – incorporados em anúncios publicitários na rádio ou televisão, ou em poucos compassos ouvidos nos corredores e plataformas do metrô ou no consultório médico, boa parte dos quais à mercê do sucesso obtido, que passaram a ser parte do imaginário coletivo e, inclusive, têm conseguido que, de modo subliminar, sejamos capazes de associá-los e identificá-los com situações absolutamente diversas; e assim, por exemplo, relacionamos alguns compassos do *Te Deum* de Charpentier com o hino do festival da canção da Eurovisão, a Nona Sinfonia de Beethoven com o hino atual – e, portanto, com qualquer evento que seja derivado dela – da União Europeia ou esta ou aquela melodia com um refrigerante, uma marca de automóveis etc. etc. – aumentando no ouvinte certa inquietude para ver a continuação de algo do seu agrado, ou despertando a sua compulsão para consumir determinado produto.

O ponto é que, mediante esse incontrolável processo descrito, a música tem sido vista de certa forma caricaturada, reduzida aos seus *highlights* (como por exemplo acontece frequentemente com a ópera, uma das manifestações musicais que mais necessita de tempo para ser desfrutada). E isto é algo inevitável, de certa forma, como também o é no canto gregoriano – expressão religiosa musical de mais de mil anos – que tenha perdido definitivamente seu lugar, deslocado o latim da liturgia após o Concílio Vaticano II em favor das línguas românicas ou outras e confinada quase exclusivamente ao convento, de modo que hoje dificilmente

pode ser conhecido pelo “grande público”, exceto através de concerto ou gravação audiovisual, meios para os quais nunca foi concebido, mas que lamentavelmente são hoje quase as únicas formas que permitem sua lânguida sobrevivência.

Face a isso, as vozes críticas da disciplina musical, os profissionais e, em menor grau, os próprios músicos práticos, como novamente os músicos teóricos ou especulativos, os musicólogos (como na Idade Média), clamam por dar relevo aos benefícios e pontos fortes da arte musical para a sociedade, reivindicando também a sua vertente científica e salientando aqueles aspectos da disciplina menos conhecidos e que, provavelmente, têm mais a oferecer ao atual mundo em constante mutação. Digamos que a Musicologia exerce como uma voz de consciência em relação àqueles valores imutáveis que, apesar das grandes mudanças vivenciadas socialmente, não deveriam ser descuidadas, tais como a filantropia, a consciência do meio ambiente, entre outros.

É neste âmbito que do patrimônio é cobrado um singular e destacado papel. Pois o estudo (resgate, classificação, publicação e divulgação) do que herdamos do passado, especialmente no campo cultural e artístico e, no nosso caso concreto, musical, é algo que devemos quase como obrigação moral e de caráter social alcançar as melhores condições possíveis para as gerações futuras.

Mas, curiosamente, o patrimônio musical é complexo em si mesmo, pois, pela própria natureza sonora da disciplina – que prontamente soa como desaparece e deixa de existir para sempre –, se diversifica em múltiplas vertentes. Temos, assim, um patrimônio propriamente musical, sonoro, auditivo, que consiste naquelas canções e melodias que nos foram transmitidas oralmente (desde as canções de ninar com que as mães balançam e serenam seus filhos às cantigas lúdicas infantis, os cantos de guerra, de trabalho, festivos e até mesmo os de caráter fúnebre...) e que partilhamos em determinados grupos (locais, nacionais...) (GELDENHUYS, 2004; ULLATE ESTANYOL, 2008). Mas também contamos com um patrimônio organológico, ou seja, com os próprios instrumentos que foram fabricados e conservados ao longo da história para se produzir música através deles (desde os primeiros apitos e ocarinas de cavernas, flautas de ossos ou rudimentares instrumentos de percussão até instrumentos musicais mais complexos, como um órgão de tubos, um piano de cauda para concerto ou os instrumentos que atualmente fazem parte de uma orquestra sinfônica) (WATSON, 1991; BORDAS IBÁÑEZ, 1999; DAWE, 2003; WATSON, 2010). E tampouco convém esquecer a existência de um patrimônio musical “espacial”: os lugares onde, ao longo do tempo, se têm produzido música, seja de um modo especializado e exclusivo para esta atividade

ou não, como por exemplo as salas de concerto, teatros de óperas, pequenas salas palacianas, cafés, salões de festas e dança etc. Por último, mas não menos importante, temos o patrimônio documental. Numa perspectiva quantitativa, constitui, sem dúvida, a componente mais relevante de todo patrimônio musical. Porque não se pode esquecer que a música de outros séculos – anteriores ao XX –, na maioria dos casos, não foi preservada, e, salvo exceções, enquanto tudo o que irrefutavelmente temos da música de então (e que nos transmite mais confiança a respeito) são os documentos musicais, ou seja, as partituras, ou a sua transcrição escrita num suporte estável, seja ele qual for, e seja na forma de tabelas de composição, hinários, libretos ou partes cavas, e sobre papiro, casca de árvores, pergaminho ou papel (EZQUERRO-ESTEBAN, 2001; 2002). Uma fixação “materializada” de algo tão etéreo como o som, por escrito, que determinou diferentes tipos de notação – hoje mais ou menos padronizados num sistema universal – é conhecido de um ponto ao outro do planeta sem que isso aconteça de igual forma com nenhum outro idioma humano, já que, onde há um homem ou uma mulher, desde o surgimento pré-histórico da espécie até à atualidade, existe – ou tem existido – música.

Também, no caso concreto americano, é evidente que houve música desde o tempo imemorial pré-hispânico, conforme bons relatos pelos resquícios arqueológicos localizados e por outros múltiplos testemunhos. Mas também não se pode esquecer que boa parte do patrimônio hoje mais propriamente autóctone é de origem europeia. Como podem sê-lo as harpas astecas mexicanas, as harpas *llaneras* venezuelanas, ou as que se tocam no Paraguai, todas elas num contexto de música popular, onde se estabeleceram. Porém essas harpas originalmente não eram pré-hispânicas, mas derivaram dos primeiros instrumentos desse tipo levados por portugueses e espanhóis (ROBERTSON, 1988; MARTÍNEZ MIURA, 2004), e que hoje, lamentavelmente, se perderam no contexto europeu, de modo que para estudá-las seria necessário reverificar a partir do território americano. De qualquer forma, devemos ter em mente que a música europeia sempre esteve presente no Novo Mundo (ARRIAGA, 1991), e desde a chegada dos descobridores, pois não há dúvida de que uma das primeiras coisas que Cristóvão Colombo e seus companheiros fizeram ao desembarcar em Ganahani (desde então chamado São Salvador, nas atuais Bahamas) – depois de uma longa e angustiosa travessia – foi celebrar a santa missa e entoar o hino *Te Deum* em ação de graças por chegar a um porto seguro – composição em canto gregoriano que, obviamente, seria então conhecida por todos os navegantes.

Em suma, seja como for, devemos ter em conta que, para abordar o estudo do patrimônio em geral, e mais especificamente do patrimônio musical, precisamos

hoje, assim como no passado, da virtude da prudência que se compõe de três partes essenciais: a memória (que nos permitirá apreciar o passado para administrar com prudência o presente e o futuro), a inteligência (para enfrentar eficazmente o presente), e a providência (para encarar o futuro com garantias e segurança, com estabilidade) (YATES, 2005).

Nesse contexto, devemos ressaltar que o patrimônio histórico-musical de esfera pan-hispânica (incluídos vastíssimos territórios unidos pelas línguas castelhana e portuguesa), é talvez um dos menos conhecidos e, portanto, com maior possibilidade de oferecer novidades e materiais como objetos de estudo para a pesquisa, e, com ele, para o progresso e o conhecimento, uma vez que, com a ascensão da globalização a partir do século XX, as denominadas “periferias” tendem a trazer contribuições mais ricas e diversificadas num panorama internacional cada vez mais variado e ávido por novidades (EZQUERRO-ESTEBAN, 2009).

É precisamente aí onde a música do passado de países como Portugal, Espanha, Brasil, México, Argentina, Cuba ou Filipinas – para citar apenas alguns entre os muitos possíveis – podem contribuir poderosamente para a nova construção da disciplina, agora que tanto se revalorizam as “músicas do mundo” – não tanto como as músicas de tradição oral (uma vez que esse tipo de música, quase todo lugar pode comportar a sua) – bem como a música histórica, escrita, dado que na atualidade a comunidade pan-hispânica abrange mais de vinte nações e ultrapassa os oitocentos milhões de pessoas que falam castelhano e português (STEVENSON, 2002).

Assim, constitui um desafio inerente, mas também mundial, conhecer e dar a conhecer as fontes musicais que conservamos nos nossos arquivos e bibliotecas e que, em grande medida, permanecem esquecidas à espera de uma pesquisa que as localize, ordene e valorize (reivindique?) essas joias entesouradas nos nossos repositórios, e que em boa parte partilham dos mesmos parâmetros em relação aos seus textos, sua *orgânica* e instrumentário, suas danças, seus ritmos, seus grupos etc., pois só assim seremos capazes de deixar toda esta bagagem a gerações futuras.

\*\*\*

Quando falamos de música, inevitavelmente falamos de um passado, de história, porque a música, quando feita, deixa de soar, desaparece e já não volta a existir (pelo menos não da mesma forma). Outro aspecto seria analisar a música gravada por sistemas audiovisuais, nos quais não se trata de música “viva”, mas sim de

música em um estado congelado, capaz de ser reproduzido da mesma forma, artificialmente, até à exaustão.

Portanto, a primeira questão a estabelecer entre este que escreve e o leitor seria chegar a um consenso sobre o que entendemos por “história”. Posto que a história, em si – e se me permitem ser intencionalmente polêmico – não existe como tal. É, aliás, uma convenção mais ou menos unanimemente aceita. Se, no dia seguinte a uma reunião a que assistiram e de que várias pessoas participaram, perguntássemos separadamente a cada uma delas o que aconteceu no dia anterior, seguramente cada pessoa contaria a sua versão, enfatizando um ou outro aspecto, minimizando ou até mesmo omitindo outros etc., enquanto outra pessoa faria seguramente esse relato de outra forma. Isso quer dizer que cada indivíduo vê e vive as coisas de uma maneira diferente, de modo que quem narra (como é agora o meu caso), como emissor da mensagem, estabelece uma relação com o receptor, neste caso, o leitor. Nesse sentido, como em qualquer comunicação humana, aquele que “emite” tende a querer convencer o outro com a sua mensagem, por mais que tente negá-lo ou minimizá-lo. Diz-se, inclusive, que “a história” é feita pelos vencedores. E isso tem uma parte de verdade – como qualquer assunto –, pois quem conta um relato, torna-o seu e tende a oferecê-lo aos demais conforme o seu próprio ponto de vista. Por outro lado, tampouco podemos desconsiderar que, ainda que aquele que redige seja uma pessoa alheia ao protagonista da sua narração, tenderá a inclinar-se para esse lado, sobretudo se essa pessoa for quem lhe paga ou encomenda o trabalho, como acontecia, por exemplo, com os cronistas medievais ou renascentistas que escreviam as façanhas de seu senhor minimizando ou omitindo aqueles fatos que poderiam ser desfavoráveis à imagem daquele que encarregava do serviço ou da sua empresa. Em suma: falar de história é falar de uma reconstrução (de uma tentativa de reconstrução) do acontecido no passado, que nunca mais voltará a acontecer da mesma forma e, conseqüentemente, não podemos ter a pretensão de “saber” como foi o passado, senão, no máximo, fazer uma aproximação de como pode ter sido...

A construção da história, portanto, pode ser poliédrica e múltipla, e sempre estará sujeita a possíveis manipulações, distorções e disfunções, que o investigador propriamente (o historiador?), deveria procurar corrigir. E, face a essa realidade, não cabe neste caso senão a introdução do fator de correção por excelência: o critério. Pois o investigador, na sua busca pela verdade, deverá facilitar ao receptor da sua mensagem ferramentas suficientes para traçar um critério próprio, individual e intransferível. E é evidente que o critério se tece a partir de leituras e experiências, que quanto mais amplas e diversificadas, melhor. Mas também é certo que hoje em dia não é possível ler tudo o que se publica, ou experimentar tudo o que o mundo



atual nos oferece. Necessitamos, pois, de um crivo e de uma seleção cuidadosa de materiais, além da ajuda desapaixonada de alguém com maior experiência (seja um professor ou, por fim, de um especialista na matéria, orientador). Mas mesmo professores e especialistas há muitos e, inclusive nisso, é preciso escolher. E nem sempre teremos ao nosso alcance (perto da nossa cidade, do nosso entorno) aquele especialista ou aquela publicação que poderia nos interessar... de modo que, por fim, o que podemos fazer para construir o nosso próprio “critério” é exigir dos materiais com os quais temos que trabalhar (ler, ver, experimentar) uma única e imprescindível coisa: fiabilidade. E, portanto, reside aí a importância da crítica. Ler obras escritas criticamente, manusear partituras “fiáveis”, que nos forneçam pistas suficientes para saber qual foi a abordagem do editor – no nosso caso, musical –, quanto a esses materiais musicais do passado (SANS, 2006): que metodologia seguiu e como desenvolveu a sua investigação para alcançar os resultados que finalmente nos oferece. E somente dessa forma, com a comparação do maior número possível de diferentes obras “críticas”, poderemos gerar nosso próprio “critério”.

Nesse sentido, a formação da história ao longo do tempo tem experimentado diversas correntes ou tendências que têm abordado os acontecimentos do passado (como também da sua música), de um modo determinado. Encontramos, assim, uma antiga ou primeira aproximação da história que se baseava (pelo menos desde o auge do “historicismo” no século XIX, e talvez até antes), no princípio da *hierarquia e modelo* segundo o qual o estudo da música se fazia a partir dos seus protagonistas (destacados compositores), estabelecendo ainda entre eles uma hierarquia (considerados uns mais importantes do que outros...) e, assim, ao longo de diferentes épocas se estudavam os grandes compositores como Palestrina, Monteverdi, Schütz, J. S. Bach, Mozart... e isso é algo que ainda hoje podemos verificar, por exemplo, ao adquirir uma enciclopédia de história da música comercializada em fascículos nas bancas de revistas...

Uma segunda, e também bastante antiga aproximação da história da música se centrava no *positivismo* do dado: recompilar nomes de músicos, datas de estreia de obras, dados sobre acontecimentos concretos etc. Tudo parecia reduzir-se a uma mera acumulação de relatórios e dados que contribuía para construir uma história quantitativa da produção musical, sem uma particular reflexão sobre ela, para além de quanto ganhava um músico ou de quantos membros era constituída uma capela musical etc.

Provavelmente como reação a esta corrente, levantou-se no século XX uma abordagem da história da música que reivindicava o papel da Sociologia e da

Antropologia Social, ou seja, frente a uma história antes repleta de nomes, datas e fatos, agora, ao contrário, uma “história sem nomes” (BORRAS, 2000): e assim se falava, por exemplo, da mulher na história da música (tema até então não abordado), de grupos sociais específicos (como, por exemplo, da música da burguesia, dos militares, da música de salão, da corte...), mas também das instituições mecenas da música, de diferentes crenças religiosas (geralmente cristãs...), posturas feministas, marxistas etc. Essa abordagem da história musical teve muito êxito, e todavia continua tendo.

Entretanto – e no calor das polêmicas suscitadas noutras disciplinas da área de Humanidades – surgiu o problema da periodização para estudar as músicas do passado, propondo substituir o tradicional estudo da história da música por *épocas* (Idade Média, Renascimento, Barroco, Classicismo, Romantismo...), herdado da História da Arte (Burckhardt, Wölfflin, Winckelmann), por uma nova periodização por *séculos* (XVI, XVII, XVIII...), segundo propostas de alguns autores como Carl Dahlhaus ou Lorenzo Bianconi. Naturalmente, essa nova opção também encontrou muito rapidamente pontos de oposição, por determinar, por exemplo, barreiras cronológicas arbitrárias que, em relação aos conteúdos, pareciam não ter muito sentido, principalmente quando a demanda dos estudiosos nesse campo crescia cada vez mais...

E nesse novo ambiente de debate e discussão surgiu uma nova corrente que defendia a reinvidicação de novas abordagens, como a de uma história “débil” (da não história dos grandes feitos, mas sim a história das questões cotidianas e talvez pouco relevantes, mas que, em contrapartida, com sua ampla divulgação, formavam uma realidade musical de um determinado momento ou lugar), ou do “panorama” musical, segundo o qual convinha realçar o estudo dos atores até então considerados de segunda (e até mesmo de terceira ou quarta) linha, analisando assim o habitual, por intermédio do que se podia escutar em um determinado tempo e lugar. A partir desse ponto de vista, “os grandes”, como Bach, Mozart ou Beethoven, constituiriam raras e afortunadas exceções, de modo que se repositionaram os atores “secundários”: Telemann (que teve maior êxito em vida que o próprio Bach), Rossini (que compôs óperas de sucesso como nunca o fez, nesse mesmo terreno, o próprio Beethoven), Pleyel, Hummel ou Clementi (face aos últimos clássicos vienenses e primeiros românticos) etc. E também se ergueram abordagens da história (em conexão com alguns trabalhos do entorno soviético), que buscavam realizar o estudo da “paisagem sonora” de modo semelhante a como se estudavam as sonoridades das fábricas ou dos barcos e das gaiotas em um porto comercial etc. Pretendia-se, assim, reconstruir como era essa “paisagem sonora”

que havia num determinado tempo e lugar, desde os sons dos sinos da igreja de um povoado, ou dos pássaros do campo ou, por exemplo, do par de menestrelis de uma catedral no século XVII.

Mas as diferentes abordagens da história musical não se completam aí. Certamente, uma das tendências mais influentes ao longo do século XX, e ainda hoje, tem sido a da “música antiga” (*Early Music/Alte Musik*), ou melhor, a da “música historicamente informada”, ou *Aufführungspraxis der Musik*, que, partindo da música prática, defendeu desde muito cedo (Wanda Landowska) o uso de reproduções fidedignas de instrumentos e uma abordagem cada vez mais veraz dos procedimentos interpretativos de cada época, na sequência de alguns casos de destaque, como os de Gustav Leonhardt ou Nikolaus Harnoncourt.

Como é do nosso interesse, não se pode perder de vista a mais recente reivindicação das *periferias*: considerar o que sabemos hoje sobre a história da música no tempo,<sup>1</sup> e considerar, também, o que é que sabemos sobre a história da música no espaço, já que se estuda apenas o entorno centro-europeu pangermânico,<sup>2</sup> um pouco do italiano,<sup>3</sup> e Paris e Londres (como cidades que capitalizaram a Europa civil, face ao resto da França e da Grã-Bretanha, que são absolutamente desconhecidas). Num contexto semelhante, ficaram à margem – à exceção dos nacionalismos musicais de finais do século XIX e século XX como meros “exotismos” –, Escandinávia, os Bálcãs, Rússia, Espanha e Portugal, a Grécia moderna e, sem distanciar muito, toda a América. E, em tal situação, podemos apenas reivindicar essas “periferias”, diferenciando claramente entre periferias geográficas e periferias conceituais (enquanto dependentes de um poder político e influência social alterada). Inclusive chegou a ser sustentado a partir de um poder “de fato” centro-europeu, e não sem petulância e com uma certa arrogância inaceitáveis, que a ópera no contexto pan-hispânico constituía a “periferia da periferia”, pois se aceitava que a primeira ópera em território americano chegou com a estreia de *A púrpura da rosa* na cidade de Lima, que era periferia em relação à sua metrópole espanhola, Madri, que seria,

---

1 Por exemplo, nos currículos académicos dos conservatórios espanhóis apenas se abordam uns 250 anos de música, desde Bach aproximadamente – o que é muito pouco, ou praticamente um testemunho do que se estuda das épocas anteriores – até inícios do século XX – com o nacionalismo musical espanhol de Albéniz, Granados e Falla, embora não se estude nada posterior, nem espanhol nem de outros contextos.

2 Como os célebres “três B”-Bach, Beethoven e Brahms – e, em suma, uma lista inesgotável de autores do âmbito germânico – Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Wagner, Bruckner...

3 Sobretudo, Roma – com o papado como chefe do Cristianismo –, Veneza-de claras concomitâncias germano-transalpinas e com o monopólio das edições de música durante a República Independente-e o norte do país – embora muito pouco sobre o sul napolitano, siciliano ou da Sardenha.

por sua vez, periferia em relação ao resto da Europa.<sup>4</sup> Mas a réplica chega rápido e é simples: seria periferia a Espanha do século XVIII, onde o sol não se punha? Se era periferia (em todo caso, geográfica), era a maior periferia do mundo (e uma das principais potências sociopolíticas e econômicas), pois aglutinava uma grande comunidade de nações em ambos os hemisférios. E, por outro lado, do ponto de vista conceitual, por acaso é concebível que se considerasse periférico, por exemplo, o mestre de capela da catedral de Toledo (primaz das Espanhas), ou a do México (cabeça do vice-reinado da Nova Espanha), em relação ao mestre de capela de qualquer príncipe eleitor alemão coetâneo? Desde logo, uma divisão do mundo deste tipo (em países periféricos e países reinantes ou dirigentes) não parece sustentável na atualidade, além de algumas situações isolacionistas ou de pura autarquia.

Finalmente, também há que se levar muito em conta as abordagens à história da música que têm sido levantadas nos últimos tempos a partir de um ponto de vista exclusivamente capitalista, e uma vez derrubada a cortina de ferro e desaparecido o regime comunista soviético: surge assim uma história da música concebida a partir de conceitos mercantilistas, como *a oferta e a procura*. Segundo essa tendência, é evidente que a Itália foi o país mais influente musicalmente durante o século XVIII, como o são na atualidade o Reino Unido ou os EUA, que abarcaram os mercados internacionais da música. E também é fato que, com a aparição de novos “mercados”, surgem também novas clientelas. Começou a gerar-se, desse modo, um tipo de música geográfica, ou mesmo turística, na qual se promove a própria música ou específica de algumas cidades, teatros e salas de concerto, mosteiros ou catedrais... É possível, assim, adquirir um disco sobre a Schola Cantorum de Montserrat ou a de Ratisbona, podemos comprar um CD ou uma seleção de partituras numa bilheteria, como na basílica de São Marcos, em Veneza, ou no mosteiro do El Escorial e, inclusive, é possível conseguir uma miscelânea gráfica de decorações históricas do Scala de Milão ou de fotografias de cantores vestidos para a ocasião no Teatro do Liceu de Barcelona etc. etc.

Porém, o mais interessante ainda é a nova investigação que se adentra em assuntos

---

4 Veja-se, por exemplo, também: CETRANGOLO, Anibal E. (Coord.). *Produzione e Circolazione del Teatro Musicale nell'America Latina*. Il Teatro di Due Mondi. **RIIA (Rapporti Italo-Iberoamericani Il Teatro Musicale)**. Padova (Italia): Quaderni dell'IMLA, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 2000. p. 67-82. BELLINA, Anna Laura (Ed.). **Il Teatro di Due Mondi**. L'Opera Italiana nei Paesi di Lingua Ibérica. Treviso: Diastema, 2000. p. 167-190. BERMÚDEZ, Egberto. *Urban Musical Life in the European Colonies: Examples from Spanish America, 1530-1650*. In: KISBY, Fiona (Ed.). **Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 167-180.

tão pouco analisados até ao momento, mas que prometem ser tão frutíferos, como o estudo do **intercâmbio** musical, ou seja, da projeção e recepção de repertórios num determinado tempo e lugar, assim como a **circulação** da música (obras) e dos músicos (compositores, intérpretes...), frequentemente regidos por redes e itinerários concretos ou predeterminados devido a múltiplos fatores, tanto técnicos como humanos – como colegas que viajavam a Roma por assuntos eclesiásticos e traziam novidades musicais para o mestre de capela da catedral, familiares contratualmente estabelecidos em outras cidades com as quais se estabeleciam novos contatos, armazéns de música que eram distribuidores exclusivos de determinadas partituras ou instrumentos, fluxos mais ou menos constantes de músicos de um lugar para o outro por questões econômicas ou bélicas etc.<sup>5</sup>

Nesse sentido, tampouco pode-se desconsiderar o regresso para uma reivindicação do chamado “couleur local”, que até há poucos anos era visto como algo positivista e pouco enriquecedor. Em contrapartida, na atualidade, graças à globalização que valorizou novamente premissas como “pensar globalmente, atuar localmente”, se tem visto, outra vez, o importante papel das atuações locais na investigação musicológica, visando promover posteriormente, de forma coordenada, estudos de maior aprofundamento e mais amplo espectro.

Em suma, e depois de analisar algumas das diversas abordagens possíveis que se podem fazer, e têm feito, ao que nos deu de chamar de “história da música”, convém ser prudentes e não aventurar certezas se estas não forem firmadas numa boa argumentação. É importante exigir, isso sim, de qualquer tipo de investigação musicológica, a premissa indispensável da **fiabilidade**. Uma fiabilidade que ajude a construir um critério individualizado a partir de uma atuação coordenada, a fim de organizar um critério que seja o mais possível e genericamente aceito. Em relação às épocas passadas, o nosso ponto de vista atual não é melhor nem pior,

---

5 Pode-se ver mais sobre ese assunto em: EZQUERRO-ESTEBAN, Antonio. **Música Instrumental en las Catedrales Españolas en la Época Ilustrada. Conciertos, Versos y Sonatas, para Chirimía, Oboe, Flauta y Bajón (con Violines y/u Órgano) de La Seo y El Pilar de Zaragoza**. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004. Col. Monumentos de la Música Española, LXIX.

EZQUERRO-ESTEBAN, Antonio; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; y GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. The Circulation of Music in Spain, 1600-1900: A Spanish Perspective. En: RASCH, Rudolf (Ed.). **Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation. The Circulation of Music Volume II**. Berlin: BWV-Berliner Wissenschafts Verlag, 2008. p. 9-31.

EZQUERRO-ESTEBAN, Antonio. José de Nebra entre España y la Nueva España: fuentes documentales de música – dimensión internacional – para su estudio. BARRIENTOS, Lope de. **Seminario de Cultura**, 3, p. 59-104, 2010.

EZQUERRO-ESTEBAN, Antonio. Recepción de la Música de Georg Friedrich Händel en España. El Caso del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza y la Intervención de los Músicos Nebra. **Recerca Musicològica**, Universitat Autònoma de Barcelona, XX-XXI, p. 103-149, 2014.

senão diferente e sujeito a condicionantes individualizadas que lhe são inerentes e intransferíveis. Se nos basearmos na própria metodologia da nossa disciplina – não obstante o que foi aduzido e ainda levando em conta o apoio de outras disciplinas (como a Antropologia ou a Sociologia, pois não se pode omitir que todo o esforço em prol do conhecimento consiste, em última instância, em estudar o homem e a sociedade) – uma disciplina metodologicamente bem estabelecida (pelo menos desde Philip Spitta ou Guido Adler), baseada nos sons e suas reações, ou seja, se nos agarrarmos a ela e tratarmos de construir uma história da música a partir da própria música poderemos oferecer às gerações futuras – a partir de uma perspectiva de ida e volta (que vá do particular ao geral, para regressar do geral ao particular, ou seja, que vá por exemplo do estudo do manuscrito da música que existe na minha cidade, a sua afluência face a outros semelhantes conservados no mundo, para então melhor valorizar o que me é próximo) – e poderemos obter o nosso próprio critério, informado, argumentado, e oferecer aos demais as nossas conclusões sólidas, sérias, consolidadas, visando à sua difusão e a que outros possam, por sua vez, conhecê-las, valorizá-las, expandi-las e garantir assim a sua memória e preservação.

\*\*\*

Não gostaria de terminar esta reflexão – reflexões – que o meu texto pretende trazer sem mencionar ao menos dois aspectos que se encontram antípodas um do outro, mas que afetam completamente o que rodeia a música como fenômeno científico-artístico e como manifestação do espírito humano, embora também, como entidade digna de ser estudada, catalogada, valorizada e até mesmo quantificada: o primeiro trata do “abstrato”, e não consiste em outra coisa senão em enfatizar a importância que a Musicologia tem para nossa disciplina dos sons, entendida como algo muito simples, mas complexo ao mesmo tempo: pois Musicologia não quer dizer outra coisa senão “pensar sobre música”. Em um mundo e um tempo em que estamos acostumados a (e quase cansados de) rotular tudo, medir (poderíamos dizer até, a querer dissecar tudo a seu mínimo átomo para entendê-lo, e uma vez feito isso, jogá-lo fora e descartá-lo para sempre), existem, entretanto, algumas coisas que não são dignas de quantificar e confinar em gavetas bem ordenadas, o que resulta num certo conforto para as nossas mentes pouco dispostas a realizar esse esforço: o pensar. E digo que não são dignas, não porque não se podem quantificar, rotular, encerrar, atomizar (e até mesmo ridicularizar ou caricaturar), mas porque o mero ato de o fazer já implica uma perversão da grandeza que a Música, com maiúsculas, contém em si mesma. O que há de mais belo neste mundo do que desfrutar do silêncio ou, melhor, escutar a natureza – o

vento, a água de uma nascente, o mar – e escutar também o que foi criado pelo artifício humano em sua imitação – uma ária, uma sonata, uma sinfonia – e que nos parece sublime? O eterno conflito entre músicos práticos e músicos teóricos há de terminar. Já no século XVI, os tratados de música nos comentavam dos “práticos” face aos “especulativos” ou teóricos; dos “modernos” face aos “antigos”; da “prática” face à “razão”. Mas nada são um sem o outro, e não pode haver “magia” (ou “duende”, como dizem os fãs do flamenco) sem ambos. Não há tratado teórico que não tenha sido também prático. E reduzir a música a uma mera execução é convertê-la em algo mecânico, alheio ao sublime. É, portanto, essencial que exista uma reflexão sobre a ação, que lhe dê sentido, e que lhe sirva de ferramenta como argumento ou razão para continuar “criando”. Precisamente, para que continue não sendo possível colocar em gavetas com rótulos esse produto do espírito, musical, humano; pois a beleza em si não pode quantificar-se, e é bom que assim seja. Elogiemos, portanto, essa “filosofia da música” que é a Musicologia, e a deixemos, com os meios ao seu alcance, explicar-se e tratar de explicar a evolução desse algo tão pouco apreensível e tão maravilhoso por sua vez, que é a Música.

O segundo aspecto que queria abordar aqui trata justamente do contrário, do “concreto”. Trata da quantificação dos materiais musicais, do seu ordenamento e classificação, sua catalogação, da publicação do patrimônio musical conservado – necessário para que os músicos práticos possam conhecê-lo e utilizá-lo de novo, voltando, assim, a aproveitá-lo e dar-lhe vida. Para isso, não há dúvida, o primeiro passo é aproximar-se e ler os tratadistas que foram testemunhos das práticas musicais passadas, bem como o foram das reflexões e inquietudes dos criadores-músicos, compositores e intérpretes. Importa, e muito, que se ensine os tratadistas de épocas passadas nas nossas escolas, academias, conservatórios e faculdades universitárias. Sem eles dificilmente poderemos assaz compreender tudo que as músicas do passado quiseram transmitir, pois não se pode deixar de reconhecer que a partitura não é a música, embora – na ausência de seu registro sonoro – seja o mais próximo que podemos chegar daquilo que terá sido originalmente. E tampouco podemos esquecer, por outro lado, que a música também é grafia e, portanto, é um alerta visual para o bom músico prático, cantor ou instrumentista (experiente na parte que lhe cabe e aberto a absorver a informação que a escrita lhe transmite), para aperfeiçoar ou moldar a sua execução ou “interpretação” de um modo particular e concreto.

Nesse sentido, hoje em dia contamos com algumas organizações que nos oferecem as maiores garantias quando se trata de realizar com êxito nosso trabalho. E assim, quando começamos o estudo musical de um novo repertório, podemos atender o que nos aconselha a SIM/IMS (Sociedade Internacional de Musicologia), e a

AIBM/IAML (Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação Musical), que, como sabemos, constituem as duas associações mais importantes do mundo dedicadas ao estudo científico-acadêmico da música, nas quais se reúnem os maiores especialistas das suas respectivas áreas: por um lado, os musicólogos (estudiosos, teóricos ou especulativos), e, por outro lado, os arquivistas e bibliotecários de música (custódios do patrimônio documental musical do passado). Contar com tais apoios implica dispor da segurança que podem nos dar o trabalho de centenas de profissionais distribuídos por todo o mundo e que têm brindado publicamente o fruto das suas investigações à comunidade científica internacional ao longo de quase um século. Como é conhecido, fruto da colaboração da SIM e da AIBM, surgiram ao longo da segunda metade do século XX os quatro “projetos R”, a saber: o RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*), o RILM (*Répertoire International de Littérature Musicale*), o RIPM (*Répertoire International de la Presse Musicale*), e o RIDIM (*Répertoire International d’Iconographie Musicale*), dedicados, respectivamente, a fazer a catalogação e estudo crítico das fontes musicais (impressos, manuscritos, miscelâneas – ou seja, partituras – e tratados de música), da literatura (resumos ou *abstracts* e bibliografia musical), da imprensa e publicações de periódicos e da iconografia musical (representações gráficas de música e músicos), existentes no mundo. Novamente, diferentes reflexos dessa realidade poliédrica que é a música, cujas distintas facetas são capazes de projetar documentos, estudos, imagens, instrumentos e uma infinidade de representações relacionadas aos sons. Unamos, então, sem reservas, a estes projetos internacionais em que o âmbito pan-hispânico – brasileiro, espanhol – apenas têm voz até a data,<sup>6</sup> e demos a conhecer definitivamente ao mundo qual é a realidade do nosso entorno musical, diferente e individualizado, mas capaz de competir e colocar-se a par com outras realidades, como resultado que é do esforço criativo dos nossos antecessores de profissão e de devoção. Somente um trabalho de equipe, coordenado, será capaz de consegui-lo, e a ele estão chamados quantos o desejarem num desafio, para a nossa disciplina e o nosso entorno, que se prevê apaixonante.

## Referências

ARRIAGA, Gerardo. El Encuentro de Dos Culturas del Viejo y del Nuevo Mundo en la Música Ibérica. **Revista Portuguesa de Musicologia**, n. 1, p. 175-192, 1991.

---

6 Ver, por exemplo a incisiva tentativa de explicar o inveterado ostracismo da música hispânica em relação à historiografia ocidental, em ETZION, Judith. Spanish Music as Perceived in Western Music Historiography: A Case of the Black Legend? **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Croatian Musicological Society, 29/2, p. 93-120, Dec. 1998.



BORDAS IBÁÑEZ, Cristina. La Conservación del Patrimonio Instrumental: Órganos, Organeros y Patronos. In: **Actas del Simposio Internacional El Órgano Histórico en Castilla y León**. Salamanca, 1996. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1999, p. 33-37.

BORRAS, Gérard (Dir.). **Musiques et Sociétés en Amérique Latine**. Rennes (Francia), Presses Universitaires de Rennes, 2000.

DAWE, Kevin. The Cultural Study of Musical Instruments. In: CLAYTON, Martin; TREVOR, Herbert; MIDDLETON, Richard (Ed.). **The Cultural Study of Music. A Critical Introduction**. New York-London: Routledge, 2003. p. 274-283.

EZQUERRO-ESTEBAN, Antonio. Casos Curiosos, Peculiaridades y Formas Alternativas de Anotar la Música en el Área Hispánica en el Siglo XVII. Procesos de Intercambio entre lo Culto y lo Popular. **Anuario Musical**, n. 56, p. 97-113, 2001.

\_\_\_\_\_. Cataloguing Musical Sources in Spain: A RISM Perspective. **Fontes Artis Musicae**, 45/1, p. 81-89, 1998. Id. Neue Herausforderungen im Umfeld des RISM Projektes. Der Fall Spanien, *Ibid.*, 56/2, p. 201-206, 2009.

\_\_\_\_\_. Tabula Compositoria, Partitura, Chapa y Borrador. Formas de Anotar la Polifonía y Música Instrumental en el Ámbito Hispánico durante el Período Barroco. In: **Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag/hrsg. von der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg durch Paul Mai**. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 2002. p. 259-274.

GELDENHUYS, Daniel G. Oral Abstract Image Transmission of a Spanish-European Musical Tradition to Central America during the 16th to 18th Centuries. **Revista Catalana de Musicologia**, n. 2, p. 95-102, 2004.

MARTÍNEZ MIURA, Enrique. **La Música Precolombina**. Un Debate Cultural después de 1492. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

ROBERTSON, Carol (Ed.). **Musical Repercussions of 1492: Explorations, Encounters and Identities**. Washington: The Smithsonian Institution, 1988.

SANS, Juan Francisco. La Edición Crítica de Música para Piano en el Contexto Latinoamericano. **Boletín Música de Casa de las Américas**, La Habana, Cuba,

Nueva Época, n. 17, p. 3-22, 2006.

STEVENSON, Robert. The Expanding Latin American Musicological Horizon. In: CRAWFORD, David; WAGSTAFF, Grayson G. (Ed.). **Encomium Musicae Essays in Memory of Robert Snow**. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2002. p. 5-25.

ULLATE ESTANYOL, Margarida. Archivos Sonoros: la Voz Callada de la Documentación Musical. In: **El Archivo de los Sonidos: la Gestión de Fondos Musicales**. Salamanca: Acala (Asociación de Archiveros de Castilla y León), 2008. p. 413-436.

WATSON, John R. **Artifacts in Use**. The Paradox of Restoration and the Conservation of Organs. Richmond, Virginia: Organ Historical Society Press –The Colonial Williamsburg Foundation, 2010.

\_\_\_\_\_. Historical Musical Instruments: a Claim to Use, an Obligation to Preserve. **Journal of the American Musical Instrument Society**, n. 17, p. 69-82, 1991.

YATES, Frances Amelia. **The Art of Memory**. London: Routledge, 1966 [traduc. esp.: **El Arte de la Memoria**. Madrid: Siruela, 2005].

# A universidade e a pergunta pela Música<sup>1</sup>

Flavio Barbeitas

A universidade é, como se sabe, uma instituição já bem antiga. Se não quisermos retroceder aos gregos e localizar entre eles o início dessa experiência no Ocidente, podemos, para simplificar a história, estabelecer o seu início na Idade Média, representando-a, em parte, como fruto da tentativa, sempre renovada, nem sempre bem-sucedida, de subtrair o saber ao poder político, à lei do mais forte, ao arbítrio puro e simples.

Umberto Eco, em seu romance *Baudolino*, alude breve, mas brilhantemente, a um desses episódios inaugurais do qual faço a seguir apenas um medíocre resumo. Tudo se passa, no romance, com a disputa de poder que o imperador do Sacro Império Romano-Germânico, Frederico, dito Barba Ruiva, trava com o papa, lá pelos meados do século XII. Ávido em ver a sua autoridade imperial reconhecida pelas briguentas e rebeldes cidades italianas da época, o imperador relutava em ser coroado pelo líder da Igreja: se o fizesse, o ato equivaleria a reconhecer no pontífice um rival e uma autoridade superior à sua. Por outro lado, submeter pela força o papa a aceitar a lei imperial significaria enfraquecer-se moral e simbolicamente perante os cristãos que formavam nada menos que

---

<sup>1</sup> Conferência originalmente apresentada como Aula Inaugural do ano letivo de 2015 na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

a totalidade de seus súditos. Para sair do impasse, era necessário encontrar um terceiro elemento que tivesse respaldo suficiente para uma opinião isenta e independente. Alguém que pudesse indicar, à luz de um exame minucioso e atento da tradição, a lei que deveria prevalecer; que dissesse quais pretensões eram legítimas e amparadas pela verdade.

Por essa época floresciam em algumas cidades europeias, como Bolonha e Paris, grupos de pessoas dedicadas ao estudo e ao cultivo do saber, que vendiam suas descobertas, suas análises, suas interpretações, seus ensinamentos a alunos provenientes de diversas partes do mundo de então, num comércio que lhes garantia independência dos bispos e dos senhores. O que faz, então, o imperador? Sábria e maliciosamente, investe de autonomia esse grupo de estudiosos, reconhece e certifica que os mestres de Bolonha são independentes de qualquer instância de poder, de qualquer imperador, de qualquer papa; que seu ofício é unicamente comprometido com a *verdade*. Após esse gesto, o imperador, humilde, vai a Bolonha pedir um parecer sobre os seus poderes. Os mestres bolonheses, que de bobos nada tinham, percebem que aquela era a chance única de comprar sua independência, dão razão a Frederico e dizem que, “segundo a reta doutrina, a razão e a tradição, a única lei era a que emanava do Sacro Imperador” (ECO, 2000, p. 64). Pronto, com essa troca, felizes ficaram todos, menos o papa: o imperador, por ter um amparo moral e um fundamento douto para as suas pretensões; a nascente universidade, por adquirir o poder de enunciar uma palavra que emergia diretamente da prática do estudo, da crítica, da pesquisa. Talvez nunca, como nesse momento histórico, tenha ficado tão evidente, tangível praticamente, o fato de que o saber é um poder.

O propósito deste texto, de todo modo, não é fazer um histórico da instituição universitária até os dias atuais para, enfim, fazê-la deparar com a “pergunta pela música”. Meu interesse é bem outro: distinguir princípios e ideais universitários para ver como eles se cruzam com o que entendemos ser a música, com o que sonhamos ser a música, ou até com aquilo que a música é de fato, seja lá o que for. Para isso, contudo, preciso ir apenas um pouco mais adiante na análise histórica, a fim de compreender os fundamentos da universidade moderna, esta cujo longo ocaso nós todos estamos a testemunhar.

O impulso e a necessidade de autonomia que vimos “nascer” no episódio narrado por Umberto Eco acentuaram-se muito naquele que tantos convencionaram apontar como o momento inaugural da Modernidade, o chamado Iluminismo (e já estamos aqui no século XVIII). A universidade se viu movida por uma dialética

entre o saber instituído e a investigação que interroga as condições desse saber. Em outras palavras, para a universidade moderna, alimentada por um exercício crítico que rejeitava freios, não bastava o conhecimento supostamente neutro e os seus resultados mais ou menos imediatos e aplicáveis: era necessário, até como forma ulterior de validação desse conhecimento, indagar pelo modo como se o atingiu, indagar por tudo que foi necessário mobilizar para se chegar ao resultado, indagar pelos pressupostos, pelos possíveis preconceitos e, fundamentalmente, pelo método. Nos termos do filósofo Emmanuel Kant, a universidade moderna é marcada por um conflito entre a sua face profissional – a que prepara as pessoas para seus futuros ofícios e investe na transmissão de conteúdos já testados, instrumentais – e sua face especulativa, crítica, reflexiva. E justamente o caráter especulativo se firma para coroar o processo do conhecimento, já que lhe cabe a tarefa destinada a fechar o círculo e a ser tão impiedosa quanto necessária: criticar a experiência, o saber, a razão e, conseqüentemente, a própria capacidade crítica.

Hoje, o que se aponta é uma grande crise desse modelo moderno. Para facilitar o entendimento aqui (contando com os riscos que essa operação comporta), podemos assumir o rótulo de universidade pós-moderna não exatamente para indicar uma universidade muito diferente da que acabamos de descrever, mas para bem caracterizar algumas respostas que essa nossa instituição tenta oferecer à atualidade. É que falar em crise e em “pós-moderno” não significa necessariamente que o modelo anterior deixou de existir ou está prestes a desaparecer. Pelo contrário, por mais que isso pareça estranho, na universidade atual todas as características modernas – ou as mais fundamentais do modelo – continuam plenamente vigentes, como que retratando o fato de estarem entranhadas no seu próprio DNA. A única diferença – só que é mesmo uma grande diferença – é que essas características atuam num contexto radicalmente diverso daquele que viu a universidade nascer e crescer. Equivale a dizer: tudo se passa como se a universidade tentasse responder aos desafios contemporâneos com armas antigas, certamente insuficientes, mas – e aí está o dramático – talvez as únicas de que ontem, hoje e sempre dispõe. Nada muito mais do que essa defasagem, esse anacronismo, caracterizaria a universidade contemporânea, pós-moderna, atual.

Creio ser mais ou menos essa a opinião do autor que alimenta as minhas reflexões neste texto, o chileno Willy Thayer, em seu livro *A crise não moderna da universidade moderna*. Note-se: a universidade permanece essencialmente moderna, mas sua crise, decorrente de um novo contexto global, já não o é mais.

A tensão advinda desse choque, muito mais do que qualquer mudança radical no modelo, é que caracteriza o que chamei de universidade pós-moderna. E o que mudou no contexto global? Ora, muita coisa, é claro; muito mais do que é possível abordar aqui. Mas, seguindo o nosso autor, podemos resumir a pelo menos três fatores cruciais a raiz das transformações do cenário:

1. A quebra do sistema de categorias que sustentava a narrativa da universidade sobre si mesma e lhe conferia identidade e um lugar social definido. Que categorias são essas? *Estado, povo, verdade, reflexão, tecnologia, história, progresso*. Todas elas padecem hoje de falta de clareza e de uma grande suspeita, para a qual concorreu – atenção! – a própria incessante atividade crítica moderna. Quem pode falar em nome do *povo*, da *história*, do *progresso*? O que é *verdade*, afinal de contas? Vale a pena lutar por esses ideais, muitas vezes reduzidos a meros rótulos, se já não sabemos direito o que eles significam e a que interesses servem?
2. O desenvolvimento gigantesco do capitalismo, que terminou por absorver os tradicionais aparelhos ideológicos do Estado: sistema escolar, imprensa, televisão, rádio, partidos políticos, indústria cultural. O que se vê hoje é a perda total de autonomia dessas esferas, enredadas que estão na “heteronomia global do processo do capital” (THAYER, 2002, p. 9): em última análise, sem valores mais elevados pelos quais se bater, tudo tende a ser pautado pelas razões do lucro ou, pelo menos, pela lógica imediata da sustentabilidade financeira.
3. A telematização, isto é, a conjunção das telecomunicações com a informatização, que, de acordo com o que já dissera McLuhan, converteu “o globo terrestre numa única sala de aula” (THAYER, 2002, p. 9), abalando a posição social proeminente da universidade e dissolvendo progressiva e inexoravelmente muitas de suas tradicionais funções.

Nesse contexto global, em suma, vê-se que a intensa mercantilização reduziu a universidade a um nó entre outros da imensa rede comercial de circulação do saber, minando o que lhe restava de autonomia. Falar em universidade como difusora do saber “para a formação espiritual e moral da nação” (LYOTARD, 1998, p. 59), tal como pensava o Barão von Humboldt, célebre fundador da universidade de Berlim e um dos primeiros intelectuais modernos a refletir sobre o papel da instituição universitária, parece, hoje, coisa de outro planeta.

Bem, fosse este um texto a ser lido para uma aula inaugural na Escola de Engenharia, na Faculdade de Direito ou de Medicina, talvez a análise feita fosse já suficiente para consentir a passagem imediata ao exame da formação nessas ciências no quadro contemporâneo de dissolução da universidade moderna ou, o que dá no mesmo, de efetivação da universidade pós-moderna. Engenharia, Direito e Medicina, entre algumas outras, são áreas profissionais (isto é, exigem uma certificação, um reconhecimento público garantido) cuja história é tão intrinsecamente ligada à universidade (como ficou claro no episódio narrado no romance de Eco) que não é tão fundamental perguntar pelos problemas da relação que elas têm com a universidade e seu modo de conhecer e de investigar. Mas o que dizer quando o assunto é música? Ora, a relação entre música e universidade é muito mais eventual e secundária do que a que se dá com aquelas profissões. Porque é claro que a música é uma profissão! Mas é também muito mais do que isso. É claro que a música é uma disciplina ou um campo do conhecimento! Mas é igualmente evidente que ela não se reduz a isso. É claro que a música é um objeto para a ciência! Mas, tão claro quanto isso é o fato de que a ciência jamais poderá circunscrever totalmente a música.

E por que é possível afirmar isso com tanta certeza? Por um fato muito simples: a música, tal como a linguagem, é conatural ao ser humano. Significa: em todas as culturas humanas há alguma forma de expressão sonora que, em que pesem as diferenças culturais e as denominações que cada cultura dá ao fenômeno, podemos simplificadamente nomear como música. A música, nesse sentido amplo, é tão antiga quanto o homem e, portanto, bem anterior à universidade ou a qualquer outra instituição social. De tal forma que não é mero jogo de palavras dizer que tanto o homem faz música quanto a música faz o homem. Pelo contrário: mais uma vez, tal como a linguagem, a música também dá a medida da humanidade. Trata-se de uma verdade inescapável que, é claro, teve consequências conflituosas na relação da música, enquanto “arte”, com a universidade. Examinarei daqui a pouco o que significa isso na prática. Antes, é bom entender, na raiz, algumas práticas rotineiras do conhecimento científico universitário e por que ele é apenas parcialmente compatível com a música.

Sigo também aqui indicações de Willy Thayer. Diz o filósofo chileno, por exemplo, que em sua história a universidade ambicionou erigir-se como um sistema que deveria absorver, assimilar, hierarquizar, instituir, certificar as diferentes práticas e experiências sociais, pontos de vista, discursos, métodos, técnicas... distinguindo tudo isso como *saber* ou *não saber*. O poder da universidade moderna consistia justamente em “bater o martelo”, em dar o veredito sobre o saber: o que antes

de sua consideração era tido como bárbaro, solto, desordenado, entregue às suas próprias forças, passado o exame, entrava no rol dos conhecimentos possivelmente verdadeiros, testados, criticados, categorizados, hierarquizados numa mesma tradição de saber.

Por conseguinte, a universidade aprendeu a exigir certa praxe do conhecimento para a qual o “erro metódico”, que é aquele inerente a uma atividade criativa ou revolucionária, torna-se absolutamente intolerável. É que, no processo de criação, as regras não estão dadas e nem foram preestabelecidas pela tradição. A universidade, no entanto, “refratária à falta de regras aguarda que tudo esteja sob regra. Que a regra ou o conceito para o novo sejam iminentes” (THAYER, 2002, p. 23). Não é trivial conciliar tal postura com a criação musical, atividade que inevitavelmente abriga e solicita a liberdade e o risco. As regras para a música são, ainda mais do que em outras áreas, históricas, culturais, contingentes, e o caráter meta-histórico que às vezes o ensino escolar lhe dá a todo momento deixa cair sua máscara.

Não por outra razão, a má vontade com a criação e a experimentação foi objeto de crítica severa das vanguardas artísticas do século passado, que denunciavam o caráter conservador, passadista, reacionário das instituições de ensino, das academias. Evidentemente, o tempo e a própria presença das artes e de artistas nas universidades muito contribuíram para amenizar ou mesmo superar esse vício. Mas sempre dentro de limites; sempre o direito à ruptura, como todos os professores sabemos, tendo que pagar um pesado tributo ao estabelecido – na forma de projetos, relatórios, publicações, avaliações etc.

É verdade também que a universidade, até por força do exercício rotineiro da autocrítica, vem procurando flexibilizar o núcleo duro de seu amor pelo método, questionando a validade universal do olhar científico, abrindo-se a outras possibilidades de estar-no-mundo, procurando dar crédito a experiências e tradições diversas, aos saberes bárbaros de que falei pouco antes. Há o sério risco, todavia, de que, por mais sinceras que sejam – e sei que são – a atitude e as intenções de todos que se envolvem nas experiências multiculturais da chamada ecologia de saberes,<sup>2</sup> tudo não acabe por resultar numa espécie de grande mostruário de diferenças, destinado principalmente a acomodar pressões e paixões políticas que, por sua vez, também não são tão desinteressadas assim. Quero dizer o seguinte: no fim das contas, mesmo quando nos queremos abrir

---

2 Conceito desenvolvido, entre outros, pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos ao longo de sua obra.



a outros saberes, a outras formas de conhecimento, a outras cosmovisões, o que sempre somos compelidos a fazer, estando na universidade, é pesquisa científica. E pesquisa científica significa a avidez de reunir, arquivar, registrar, classificar, digitalizar, prever. A tal ponto vai essa avidez, potencializada pela esmagadora indústria científica que construímos, que estamos sempre na iminência de que tomemos todos esses procedimentos pela realidade. Antevendo esse cenário, Jean-François Lyotard, importante pensador da pós-modernidade, chegou a dizer: “Pode-se então prever de que tudo o que no saber constituído não é traduzível em quantidades de informação será abandonado” (LYOTARD, 1998, p. 4).

Assim, não compartilho tanto da crença na comunhão de saberes e certamente muito menos numa subversão de pressupostos da ciência pela abertura ao outro. Tampouco embarco na utopia de que a criatividade e os procedimentos revolucionários num dia de redenção darão as cartas na universidade. De certo modo, o trabalho universitário se pauta, gostemos ou não, pela conformação e domesticação das diferenças, por transformar e unificar em dígitos, em informação, “toda raridade ou enigma poético” (THAYER, 2002, p. 43) (lembrem-se desse enigma poético; voltarei a ele). É claro que há diálogo, há abertura, há absorção. Mas se as maravilhas da diferença sem dúvida encantam o pesquisador individual, é difícil acreditar que a sequência do seu trabalho industrial não colabore para alimentar a sanha uniformizadora da fantástica máquina científica que, a despeito de toda boa intenção, tende mesmo a colonizar a alteridade. Fazendo isso, admitamos, no fundo respondemos também àquele sentimento que nos envergonha... de tão humano: o medo diante do que é estranho. Por um lado, é certamente lamentável isso, mas, no mesmo instante em que deploro a situação, também me lembro do sábio haicai de Millôr Fernandes que nos desnuda a essência: “Não é segredo. Somos feitos de pó, vaidade e muito medo”.

Com Millôr, chego ao ponto central do meu argumento. Não pensem os apressados que eu esteja atacando a pesquisa científica universitária em defesa de uma noção idealizada qualquer do mundo, da arte ou da música, repisando uma velha dicotomia que já teve seu tempo e seu equívoco, e se tornou história. Não, nada seria mais falso. Tal como a expressão musical, a ciência também decorre de um nosso impulso básico e não é, em si mesmo, um ente maligno destinado a atrapalhar o homem e a empobrecer o mundo, decifrando seu encantamento e fascínio. Não, não falo em nome de nenhum impressionismo ingênuo, de nenhum apelo místico, e nunca em defesa de um suposto estado de graça da ignorância. Essa questão, como todas as grandes questões, não admite escolhas simples ou excludências; pelo contrário, exige que nos movamos no cenário

que ela, como questão fundamental, desvela: o campo movediço da tensão, do choque, da ambiguidade, ou seja, o campo da própria realidade. Assim, vejamos o nosso caso: é simplesmente fantástico todo o arcabouço de conhecimento que as incontáveis disciplinas que se debruçam sobre a música têm a nos oferecer. Não pensemos, nem por um segundo, em desprezar ou ignorar dados, informações, hipóteses, teorias, teses que nos são oferecidos, seja pelas disciplinas tradicional e especificamente musicais (Análise, Harmonia, Percepção Musical, História da Música etc.), seja por disciplinas de outros campos que tomam a música como objeto ou como companheira de investigação: tanto as humanísticas (Sociologia, Antropologia, Psicologia, Pedagogia, História, Estética) quanto as exatas e biológicas (Acústica, Psicofísica, Neurologia, Neurolinguística, Biologia em geral, Medicina em geral). E não é possível não ser atento e receptivo ao que as ciências dizem sobre a música, entre outras razões, porque já o que pensamos e dizemos e compreendemos acerca da música é fruto do lugar onde a ciência nos coloca – e parte dali. No seu exercício de criticar, interpretar, identificar, analisar, classificar etc., a ciência sem dúvida nos abre questionamentos e descortina horizontes, nos situa e nos possibilita comparações e referências indispensáveis e fundamentais. Falar contra a ciência, supostamente em prol de uma idealização em torno da música, é, portanto, uma simples besteira e não é esse o meu propósito.

A única coisa que desejo é lembrar que, se tudo o que a ciência afirma sobre a música *pode* ser verdade, nunca será, porém, *toda* a verdade. E é a porção que escapa, essa sombra que a luz da ciência não conseguirá iluminar nem transformar em dígitos, essa sobra, esse resto, esse rastro que o saber universitário relega ao esquecimento e ao não lugar acadêmico, exatamente isso é o que eu quero sublinhar como a diferença radical que marca a relação entre música e universidade. A “pergunta pela música” de que fala o título desta conversa se refere a essa diferença. O mundo, e com ele a música, não pode ser totalmente conformado pela ciência: eis a questão. E para conseguir apontar essa diferença com mais clareza e mais talento, vou pedir auxílio a um grande, a um enorme, a um imenso poeta, Fernando Pessoa, que em certa ocasião escreveu isto:

Pobre velha música!  
Não sei por que agrado,  
Enche-se de lágrimas  
Meu olhar parado.  
Recordo outro ouvir-te,  
Não sei se te ouvi  
Nessa minha infância

Que me lembra em ti.  
 Com que ânsia tão raiva  
 Quero aquele outrora!  
 E eu era feliz? Não sei:  
 Fui-o outrora agora.

O que sempre me chama muito a atenção nesse poema é a quebra de ordenações básicas que acreditamos ser inerentes e indispensáveis à vida: o tempo (organizado em passado, presente e futuro) e a identidade (o eu, ciente e responsável por sua história). Pois então, isso que damos por óbvio, que cotidianamente organiza nossa existência tão automaticamente que nem sequer nos apercebemos, esses pilares da racionalidade são aqui simplesmente solapados por uma força tão sutil quanto acachapante: a música. Pobre e velha música: frágil, diminuta, efêmera em meio ao vozerio, ao alarido, às atribuições diárias. Mas justamente ela, capaz do imprevisível: de nos arrebatar, de nos retirar subitamente o solo costumeiro. Por que diabos meu olhar se enche de lágrimas? Por que fica parado? Por que a única coisa que me é acessível é o nebuloso sentimento de uma felicidade tão intensa quanto perdida? Como é possível que eu perca a noção de mim e não saiba mais se aquela infância, cuja lembrança claríssima a música me traz, foi mesmo minha? Afinal, o que resta em mim daquele menino que ouvia essa tal música e de que agora tenho quase uma inveja por vagamente supor que tenha sido feliz? Não sei se ele era feliz; não sei se ele era eu; não sei se sou feliz agora. Tenho certeza apenas de que, de alguma forma, fui feliz. Mas quando? Outrora agora.

“Outrora agora” é o paradoxo que nomeia o inapreensível, um átimo fugaz, um clarão, um raio. “O raio governa todas as coisas” – diz o famoso fragmento 64 de Heráclito, pensador grego da aurora do Ocidente (BORNHEIM, 1997). Mas, diante do raio, nosso entendimento, nossa razão sempre chega tarde, bem tarde. É esse o mistério, o “enigma poético” do sentido musical: ele é um pirilampo na noite escura; nos atinge a visão, mas no átimo seguinte já não sabemos onde está.

Assim, ao estalo produzido pelo poema, seguir-se-ão todas as devidas e inúmeras análises, sempre dispostas a remediar o abalo, a resgatar a segurança anterior, a reordenar o mundo. Significa: rastrear os artifícios do poeta, indicar que recursos e técnicas lhe permitiram o bom efeito estético. Da mesma forma no caso da experiência representada no poema: supondo que fosse um músico (mas nem é tão necessário que o seja) o ser que foi à lona em razão daquela “pobre velha música”, é legítimo admitir que, refeito do golpe, ele irá atrás das razões intrínsecas

da obra e, talvez sobretudo, das várias camadas de significação que permearam a sua relação com aquela música no passado de sua infância ou no momento da nova escuta; ou que investigará as motivações psicológicas ou sociológicas daquela “fraqueza”. Algum problema nisso? Nenhum: é isso mesmo que cabe a músicos que precisam tentar entender o que fazem, a músicos que não deixam de ser também analistas, cientistas e pesquisadores. E é absolutamente fundamental e legítimo que nós, enquanto músicos críticos, assim procedamos. O importante, contudo, é assinalar outra coisa: tal qual o eu lírico do poema, posto ao chão por um instante de escuta musical, também nós, cumprido o dever crítico, não podemos esquecer que a força real da música está no instante, inapreensível por definição, que nos transporta, que nos desloca, que nos desfaz.

Lembro-me de uma passagem da minha vida de estudante de música. Um professor de violão dizia a um grupo de alunos, eu entre eles, que nos tornaríamos profissionais de verdade no dia em que deixássemos de nos emocionar com a música. Nunca esqueci a frase, certamente pela sensação de ver desabar o castelo de cartas do qual vinha cuidando com tanto carinho. A pensar bem, a sentença não está de todo errada. Como não achar que os compromissos e a rotina não acabem por fazer desaparecer, ou ao menos diminuir, a emoção com o objeto da profissão? É possível e até provável que aconteça mesmo. Talvez o único – mas fatal! – problema da frase é que a música, como fenômeno, é mesmo muito maior do que uma profissão e tem força, sim, para emocionar qualquer um, até aqueles profissionais treinadíssimos em manipular o seu material, e que o manipulam inclusive... para emocionar os outros. Qualquer um de nós, mesmo o mais tarimbado dos profissionais, pode viver uma situação como a do poema; pode estar à mercê da música. Ser músico, definitivamente, não pode ser – e não é! – se precaver contra a música.

É essa dimensão poética da música, que pode durar não mais do que um instante – ainda que, inocentes, possamos carregá-lo por anos –, a diferença de que falava: a sobra, o resto inapreensível e imune às luzes da ciência. Não é que devemos brigar com as luzes: é preciso apenas aprender também a captar, a cultivar, a habitar o instante.

No auge de meu vigor juvenil, com aquela característica pulsão utópica e revolucionária que acomete todos nós nessa fase maravilhosa da vida, eu me debatia com a seguinte dúvida: o que posso fazer com a música para transformar o mundo? Nenhuma das respostas possíveis chegou a me satisfazer plenamente, e acho mesmo que a música é capaz de muito pouco nesse tipo de empreitada-a

utilidade, a meu ver, não é o seu forte. Já há algum tempo percebi que o problema não eram as respostas, mas a pergunta. Ela tem que ser outra: não se trata de ter o que fazer com a música, mas conhecer o que a música é capaz de fazer conosco! Afinal, é preciso aprender também a se recolher no paradoxal abrigo do espaço-tempo musical como um lugar de abertura: ouvir para receber um mundo.

Se a curiosidade e o espanto que estão na raiz da pesquisa científica são tão naturais ao homem quanto é a música, é preciso entender também que a vontade de explicação é reflexo de um desejo de segurança, é uma proteção. Como disse Jacques Derrida, filósofo franco-argelino falecido há não muito tempo, “o fim da pesquisa não tem limite. Tudo opera dentro dela com o propósito de adquirir *segurança* técnica e instrumental” (BORNHEIM, 1997, p. 47). Pois bem: aprender a habitar o instante poético-musical é, enquanto durar aquele instante, renunciar à segurança. É viver a beleza e ser capaz de suportar a sua dor.

### Referências

BORNHEIM, Gerd (Org.). **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix, 1993.

ECO, Umberto. **Baudolino**. Bergamo: Bompiani, 2000.

FERNANDES, Millôr. **Millôr definitivo** - a bíblia do caos. Porto Alegre: L&PM, 2007.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

PESSOA, Fernando. **Cancioneiro**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000006.pdf>>. Acesso em: 4 jan. 2015.

THAYER, Willy. **A crise não moderna da universidade moderna**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.



# Ensino superior e investigação em Música

Mário Vieira de Carvalho

**E**m 2001 publiquei, na Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, um extenso artigo, intitulado “As ciências musicais na transição de paradigma”, no qual procedia a uma reflexão crítica retrospectiva sobre as ciências musicais e suas diferentes sistematizações. Retomo aqui apenas algumas ideias desse texto, como introdução às questões que pretendo agora colocar.<sup>1</sup>

A investigação em Música não se esgota na musicologia ou nas ciências musicais, mas parece-me incontornável começar por aludir ao momento fundador que está na origem da sua organização no ensino superior. Refiro-me à Universidade de Viena e à sistematização das Ciências Musicais por Guido Adler.

Em 1885, Adler partia da dicotomia clássica entre ciência histórica e ciência sistemática tomada a outras disciplinas (designadamente às ciências jurídicas, que lhe eram familiares). A musicologia como ciência histórica tinha por objeto a história *da* música, ao passo que, como ciência sistemática, visava ao

---

<sup>1</sup> Esta nova versão baseia-se, por sua vez, numa comunicação que apresentei ao **Encontro Nacional de Investigação em Música**. Porto: Casa da Música, 25-27 de novembro de 2011.

“estabelecimento das leis supremas que regem os ramos singulares da *arte dos sons* [*Tonkunst*]”.

A sistematização de Adler refletia, naturalmente, o paradigma da ciência moderna, o seu ponto de vista universalista e fundado numa epistemologia pretensamente imune ao senso comum. Mas hoje salta imediatamente à vista o seu carácter local.

A visão científica de Adler decorria do seu mundo musical: o mundo da música germânica e, especialmente vienense, desde finais do século XVIII. Importa enfatizar a distinção subtil que ele fazia entre, por um lado, a música, objeto da abordagem histórica, e, por outro, a *arte dos sons*, objeto da abordagem sistemática. Eis aqui uma hierarquia implícita, que já tinha sido antes acolhida por Hegel e Hanslick. Se a tivermos em conta, então percebemos melhor o “sistema” de Adler:

- o objeto da musicologia histórica era a narrativa diacrónica da transformação da música em “arte dos sons”;
- apurada a “arte dos sons” (*Tonkunst*), competia à musicologia sistemática enunciar as “leis supremas” que a regiam (leis, em rigor, atemporais e universais, não relativizadas ou relativizáveis contextualmente).

A *Tonkunst* (isto é, a arte musical germânica e vienense da modernidade vivida por Adler) aparecia, pois, aqui, como *telos* da *música* (RIETHMÜLLER, 1985). A história captava a progressão da música até o estádio de “arte dos sons”, isto é, o estádio em que era possível passar ao “enunciado das leis supremas do belo”, que era objeto da Estética como disciplina sistemática.

Esta narrativa diacrónica era completada pela narrativa sincrónica que permitia distinguir a “arte dos sons” de outros fenómenos ou práticas musicais europeus ou extraeuropeus que com ela coexistiam no presente. Tal era o objeto da disciplina sistemática a que Adler chamava *Musikologie*, que deu origem à *Vergleichende Musikwissenschaft* e depois à Etnomusicologia.

Finalmente, havia que transformar as “leis supremas do belo” nos enunciados *normativos* da pedagogia e da didática, também disciplinas sistemáticas, assegurando *ad aeternum* a reprodução “do belo musical”.



O sistema não podia ser mais coerente e perfeito. O problema é que, justamente na altura em que Adler o gizava, já o movimento da história o punha fortemente em causa. A relação entre “teoria” e sua “aplicação” prática começara a ser abalada pelo processo de dissolução do sistema tonal. Por volta de 1900 estabelecia-se, também na música, a “institucionalização da *anomia*”, com antecedentes na arte europeia desde meados do século XIX (BOURDIEU, 1989). A “transvaloração de todos os valores” (*Umwertung aller Werte*), na formulação de Nietzsche, atingia, aliás, a sociedade e as estratégias de vida no seu todo. Uma estética normativa tornara-se inviável.

Não admira, por isso, que outras sistematizações se tivessem seguido às de Adler e que a noção de historicidade na abordagem da música ganhasse terreno. Contudo, em 1971, Carl Dahlhaus ainda sentia a necessidade de propor a superação da fronteira rígida entre a perspetiva histórica e a sistemática. Para Dahlhaus (1974, p. 128), “a verdadeira contrapartida da história da música” era “representada por ciências como a Psicologia da Música, a Teoria da Música e a Sociologia da Música”. Estas seriam uma espécie de disciplinas intermédias, de charneira, cujo método nem era nomológico, nem ideográfico.

Ainda assim, num artigo publicado na *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, fundada em 1970 pelo musicólogo croata Ivo Supicic, o mesmo Dahlhaus contestava a possibilidade de “a obra de arte musical” poder ser objeto da Sociologia da Música. Ou seja: apesar de reconhecer a necessidade de superação da sistematização de Adler, o próprio Dahlhaus permanecia arreigado a um dos princípios que a tinham inspirado: a distinção de base entre o que *era arte* e o que *não era arte*, princípio que continuaria a marcar o ensino e a investigação musicológicas.

Superado o mito das “leis supremas do belo”, o interesse pela abordagem histórica da criação musical europeia passara a predominar em absoluto, como Karbusicky (1979) verificou no estudo comparativo que empreendeu sobre os *curricula* universitários na década de 1970. A “história da música” ou “musicologia histórica” tornara-se a ciência musical por excelência, empurrando as outras disciplinas para a marginalidade.

Entretanto, a distinção entre o estudo da “arte dos sons” europeia, reservado à musicologia histórica, e o estudo das culturas musicais tradicionais e/ou extraeuropeias, reservado à etnomusicologia, traduzia-se na separação dos respectivos *curricula* e institutos de ensino e investigação, em mundos académicos

isolados um do outro. Como já tenho referido noutras ocasiões, dir-se-ia que a etnomusicologia – e, portanto, a abordagem sociológica ou antropológica – era quase exclusivamente reservada ao estudo do “Outro inferior”: aquele que ainda não acedera supostamente nem ao conhecimento científico, nem à maturidade artística.

No meu texto de 2001, já mencionado, chamei também a atenção para a crítica pioneira de Charles Seeger (1939, 1951), uma das mais consequentes no diagnóstico das dificuldades legadas pelo sistema de Adler. A sua visão surpreende pelo engenho com que procura combinar três entrecruzamentos distintos no estudo da música:

1. entrecruzamento de dois pontos de vista: o ponto de vista musical propriamente dito e o ponto de vista geral (“não musical” ou “extramusical”);
2. entrecruzamento de duas orientações: a orientação sistemática e a orientação histórica;
3. entrecruzamento de dois métodos: o método científico e o método crítico.

Seeger (ao contrário de Adler) não estabelecia um elenco de disciplinas, mas postulava dir-se-ia o mais largo espectro de interdisciplinaridade possível a partir desses entrecruzamentos, “que devia servir de base para a descrição de qualquer música com o máximo de objetividade”.

No entanto, a preocupação de sistematizar era por ele tão longe levada, a sua visão sistemática totalizante era de tal modo ambiciosa que as operações previstas no seu *apparatus* acabavam por rigidificar paradoxalmente as fronteiras entre o “musical” e o “extramusical”, entre o “histórico” e o “sistemático”.

Numa aproximação ulterior ao problema, incluída na sua coletânea de ensaios publicada em 1977, Seeger (1977, p. 108) procurou aperfeiçoar a sua tentativa “de definição abrangente”, isto é “totalizante” da musicologia. Passou a falar então de seis universos:

1. A musicologia era um estudo discursivo [*a speech study*], ao mesmo tempo sistemático e histórico, crítico e científico;

2. O campo da musicologia era “*a música total* do ser humano, tanto em si mesma como nas suas relações com o que ela não era em si mesma”;
3. O exercício da musicologia cabia a *estudiosos individuais*, que podiam ver o campo dela ou como músicos ou como especialistas não musicais dentro de cujos campos alguns aspetos da música eram considerados como factos dados;
4. O objetivo da musicologia era a *compreensão do ser humano*, quer enquanto *cultura* humana [...]
5. [...] quer na relação do ser humano com o universo físico.

A esses cinco “universos”, cada um dos quais inter-relacionado com todos os outros, juntava-se um sexto:

6. O universo do valor [*value*], conceito estrutural que consistia em operações de avaliação recíproca entre os diferentes universos. As conexões entre estes não eram apenas factuais, decorriam também de estratégias de avaliação. O discurso era a instância de integração de “facto” e “valor” (SEEGGER, 1977, p. 118).

Mais importante do que a pretensão totalizante da sistematização de Seeger e, de certo modo, em contraciclo com ela, é, porém, uma nova dimensão que ele introduz: a de questionar a musicologia como “prática para si”. Ou seja, Seeger já parece partilhar de uma atitude de *hermenêutica crítica da epistemologia*, no sentido precisado por Boaventura de Sousa Santos (1989, p. 28): o de responder à crise do paradigma da ciência moderna com o princípio geral de que “o objectivo existencial da ciência está fora dela”: é o humano.

Contudo, mesmo na reformulação dos anos 1970, Seeger continua a não contemplar, por exemplo, a relevância *intramusical* do social como objeto da musicologia. A noção de “universo” inter-relacionável com outros “universos” não andava longe, porém, da tentativa de Kluge e Kaden, nos finais da década de 1970, de superar a oposição entre orientação histórica e orientação sistemática através duma abordagem sistémica aberta, que põe em evidência as conexões estruturais entre diferentes áreas do social e do humano (KLUGE, 1977; KADEN, 1984, 1987). *Sistema* é entendido aqui não como um conceito oposto ao de evolução ou desenrolar no tempo, mas sim como unidade de estrutura e processo, a qual

não é resultado da mera cooperação ideal entre dois tipos de abordagem, antes é qualidade ou propriedade material dos fenômenos abordados. De *process-based systems thinking* como desafio aos limites da noção de estrutura, válido para os mais diversos campos científicos, falam nomeadamente Edwards e Jaros num artigo de 1994. Capra sublinha, por sua vez, em 1996, a relevância crescente do conceito de *web of life* ou *networking* nas ciências da natureza, porventura o contributo mais influente e de maior alcance do legado de Darwin, que se tornou *mutatis, mutandis*, não menos relevante para as ciências sociais. *Web* e *networking* são realidades que não podemos ignorar num mundo globalizado, onde todos se encontram conectados uns com os outros também via internet. “O real é relacional” – já o diziam Hegel e Bourdieu.

Podia citar ainda no mesmo sentido Joseph Kerman (1985), quando fez um historial das aporias em que se têm enredado diferentes escolas e tendências, designadamente nas áreas da história e da análise musicais, precisamente por não reconhecerem, à partida, a interdependência de fatores e processos que a construção do objeto segundo esse modelo relacional poderia ajudar a surpreender e clarificar. Lembro, a propósito, que Kerman (1985, p. 73) compara a operação dos analistas que “removem a partitura, isolada, do seu contexto em ordem a examiná-la como um organismo autónomo” à operação que “remove um organismo da ecologia que o sustém”. Noutro passo, Kerman (1985, p. 164), em crítica à tradição da musicologia histórica, conclui que “a famosa definição de Merriam”, segundo a qual a etnomusicologia é “o estudo da música na cultura”, tem o mérito de esclarecer o que o estudo da música *não é*: “não é o estudo da música ou músicas como estruturas ou sistemas autónomos”. Nesse sentido, critica Nattiez e outros que buscam a significação na imanência do texto, em vez de a procurarem na sua relação com as práticas sociais – aí convergindo com a viragem pós-estruturalista, na esteira de Wittgenstein, que acentuava o contexto dos usos da língua na significação.<sup>2</sup>

O pressuposto de que Kerman já partia era o da superação da dicotomia entre música e sociedade, já que também os processos musicais são necessariamente processos sociais. Assim sendo, Adorno está mais perto de Merriam do que parece, na medida em que chama a atenção para a natureza social do material. Escalas, instrumentos, formas, técnicas de composição não são dados da natureza nem existem fora da sociedade. O material com que o músico trabalha é social e historicamente pré-formado. Por isso, para Adorno, a abordagem filosófica

---

2 Sobre essa viragem e as suas consequências para o estudo das artes em geral, merece ser lembrado aqui um artigo de Anthony Giddens (1987).

da obra é, simultaneamente, uma abordagem sociológica. Filosofia e Sociologia tornam-se indestrincháveis uma da outra. Eis o que se prende com o próprio conceito de teoria crítica.

A Sociologia da Música de Adorno incide tanto sobre a obra musical em si como sobre os contextos da criação, interpretação e recepção. Mas, em Adorno, a crítica da ideologia tem de ser uma crítica da linguagem. E a crítica da linguagem remete para a crítica da própria linguagem científica.

E eis como regressamos ao ponto de partida: o da crítica do cânone, o da necessidade de qualquer discurso científico se colocar a si próprio em questão, tal como é preconizado, em especial, para as ciências sociais por Immanuel Wallerstein, no relatório *Para abrir as ciências sociais* (1996) que lhe foi encomendado pela Fundação Gulbenkian.

Devo a essa obra de Wallerstein o impulso para a posição que defendi no ano seguinte, em 1997, na mesa-redonda sobre Musicologia e Sociologia realizada no âmbito do XVI Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia, em Londres, subordinado ao tema “A musicologia e as disciplinas irmãs” (as comunicações das mesas-redondas foram recolhidas e publicadas por David Greer na Oxford University Press em 2000). Apontei então como principal tarefa da Sociologia da Música a de se constituir como uma “musicologia autocrítica” (*Sociology of Music as Self-Critical Musicology*) (VIEIRA DE CARVALHO, 2000). Isto é, defendi e defendo que a Sociologia da Música – em diálogo aberto com diferentes correntes do pensamento contemporâneo – tem de começar por questionar criticamente o conhecimento musicológico, incluindo o dela própria como disciplina científica.

Problematizar o discurso científico é colocar em questão tanto a tradição da musicologia histórica como a da Etnomusicologia. Quanto à musicologia histórica, importa questionar a ideologia da objetividade que nela ainda está instalada e continua a servir de bandeira mesmo aos investigadores mais jovens – objetividade entendida como conhecimento da música em si, a partir de uma perspetiva em que o investigador é suposto ser imune a contextos de espaço e de tempo, à política e às ideologias (“o ato político de despolitizar a música”, e também o de a “disciplinar”, para citar Bohlman [1993]). Quanto à Etnomusicologia, o bloqueio tende (ou tendia) a ser para a reificação da metodologia – a crença num método que se crê adequado a qualquer situação ou processo musicais e que permitiria assegurar a posição neutral do investigador.

Ao problematizar a objetividade, como Wallerstein observa no seu relatório, não se trata de reduzir as ciências sociais “a uma miscelânea de perspectivas individuais”, mas sim de submeter a investigação “ao juízo intersubjectivo” – excluindo, portanto, que qualquer dos interlocutores se sirva da “máscara da objectividade para levar por diante a sua visão subjectiva”. “Empurrar” as ciências sociais “na direcção de um significativo grau de objectividade” consistiria, pois, segundo Wallerstein (1996), em levá-las a adoptar “uma postura de inclusão (no que respeita ao recrutamento dos seus praticantes, à abertura a uma multiplicidade de experiências culturais, ao leque dos tópicos de estudo julgados legítimos)” e a privilegiar uma posição autorreflexiva crítica. Ter consciência de que “o conhecimento é socialmente construído” é o primeiro passo para “produzir socialmente um conhecimento mais válido” (WALLERSTEIN, 1996, p. 129s.).

Relativamente à problematização do método, os *Elementos filosóficos de uma teoria da sociedade*, de Adorno, publicados postumamente em 2008, nada perderam da sua atualidade. Adorno denuncia aí a “fetichização do conhecimento”, que consiste em colocar o método no lugar da finalidade do conhecimento, isto é, levando a uma inversão dos meios e dos fins. Em alternativa à tendência para aperfeiçoar o método como se nada tivesse a ver com o objeto, propõe que se refinem os instrumentos científicos, agudizem os critérios, pondo à prova a validade das proposições científicas, na qual necessariamente intervém o próprio objeto estudado. Opõe ao pensamento dedutivo cartesiano, o pensamento indutivo de Bacon (*Novum Organum*, 1620), que já postulava a necessidade de questionar os *critérios* como “ídolos” enganadores que excluem como impossível aquilo que é ou pode ser parte do real. O problema epistemológico decisivo, para Adorno, está, portanto, na resistência da realidade à teoria. Daí a sua crítica à concentração no método, que impede a compreensão do objeto.

De resto, para Adorno, é nesse mesmo princípio que assenta o fundamento das nossas sociedades. Abstrai-se das qualidades e dos valores de uso específicos que as coisas em si tomam no seu relacionamento com as pessoas. Tudo é reduzido à forma de equivalência geral – ao valor de troca, um princípio de valor abstrato, separado do próprio objeto, princípio que, afirma ele, é replicado na Ciência e na Filosofia. Domina a razão instrumental ou a instrumentalização da razão.

Assim, em oposição ao mito da absoluta correção da metodologia, que fetichiza a ciência e esteriliza o conhecimento crítico, Adorno reconhece que é, não raro, mais produtiva a abordagem imediata do objeto, a recuperação da espontaneidade *naïve*. Trata-se de recuperar a capacidade de experiência não regulamentada e

cultivar o achado ou a inspiração (*Einfall*), a espontaneidade, tal como na arte. Cultivar o achado ou a inspiração não invalida, contudo, a necessidade de os pôr à prova e submeter ao controlo da adequação ao objeto. O método carece de autoproblematização crítica, requerida pela própria necessidade de compreender o objeto. É necessária a mediação recíproca entre o conceito e a diversidade da experiência sensível.

Mas é ainda Adorno que me leva à última questão, antes de retirar de tudo isso algumas conclusões eventualmente úteis. Essa última questão é a da arte em si, ou da música em si, ela própria como conhecimento, como via de conhecimento autónomo, diferente do conhecimento científico. À força de querermos estudar e compreender a música submetendo-a à abordagem de um leque pluridisciplinar muito variado, que vai desde a sua consideração como fenómeno físico-acústico à sua consideração como *praxis* social, passando por muitas outras dimensões (psicológicas, cognitivas, histórico-antropológicas, estéticas etc. etc.), corremos o risco de subestimar o que ela própria nos pode proporcionar como atividade de conhecimento, isto é:

- não se trata apenas de compreender a música através da História, mas também de compreender a história através da música;
- não se trata de pensar a música na perspetiva da Filosofia, mas também de abordar a música ela própria como Filosofia;
- não se trata de interpretar a música segundo um quadro teórico-metodológico das ciências sociais, mas também de ela nos interpretar a nós e à sociedade em que vivemos (captando o que na música poderá ser uma espécie de teoria social codificada em sons).

Em suma: é preciso que a Música não seja apenas objeto de conhecimento, mas também sujeito ativo de conhecimento. Eis o que se procura contemplar hoje em dia na chamada investigação artística (*artistic research*), que lida com problemáticas da cognição através das artes (das práticas artísticas), focando o seu objeto naquilo que só estas podem proporcionar como abordagem do humano e do real: formas de conhecimento que escapam à sua tradução abstrata em palavras ou pensamento discursivo.

Que poderíamos retirar daqui para a organização ou reorganização da investigação e da formação em Música no ensino superior no espaço luso-brasileiro? Eis os

pontos que ponho à discussão:

1. Abandonar de vez a ideia de um currículo de disciplinas fechado ou demasiado centrado num núcleo duro de disciplinas obrigatórias. Em cada estabelecimento de ensino superior, não se trata de *clonar* diplomados, mas sim de abrir as portas a perfis individuais de formação diferenciados.
2. Abandonar as grandes narrativas lineares que, na ânsia de preencherem todas as possíveis lacunas na transmissão de conhecimento, não fazem senão reduzi-lo a um conhecimento canónico, que exclui mais do que integra. Em cada área do saber o conhecimento totalizante é ilusório. Assumir a abordagem do fragmento, o estudo de caso, o problema ou o tópico específicos, a questão ou a pergunta a que pretendemos responder com um seminário – eis o que me parece mais produtivo para a formação dos estudantes, estimulando do mesmo passo a ligação entre ensino e investigação. Com os recursos hoje disponíveis via internet, menos ainda se justificam as grandes narrativas.
3. Em vez de predeterminar linhas de especialização mais ou menos compartimentadas, antes favorecer a sua emergência e diferenciação através da *ars combinatoria* de módulos ou unidades de formação. Não reduzir as Ciências Musicais (como ainda acontece hoje em dia) à pseudodicotomia entre Musicologia Histórica e Etnomusicologia – uma reprodução noutros termos da antiga dicotomia entre Musicologia Histórica e Sistemática –, quando estamos perante uma enorme diversidade de abordagens que estão longe de esgotar o objeto e que não são menos necessárias e atrativas na mobilização de docentes/ investigadores e estudantes. Refiro-me, entre outras, à Filosofia e à Estética Musicais, à Sociologia da Música, à Psicologia e à Psicopedagogia musicais, aos Estudos Cognitivos, aos Estudos de Música Popular, de Globalização e dos Mídia, aos Estudos Culturais, aos Estudos de Género, à Investigação Artística (envolvendo também as relações da música com a literatura e as outras artes), à Música e Política etc. etc.
4. Acabar com os compartimentos estanques entre a via de formação artística e a via da formação musicológica. Promover a possibilidade de interpenetração de ambas.



5. Não coartar drasticamente, como tem acontecido, as possibilidades de formação em áreas do conhecimento diferentes da música ou da Musicologia como áreas principais. Favorecer a dinâmica da relação entre formação maior e menor (*major/minor*), permitindo muito maior peso da formação que pode ser obtida fora da área principal. Se não queremos formar músicos ou musicólogos que sejam *clones* uns dos outros, também não queremos que eles, ainda por cima, corram o risco de virem a ser *Fachidioten* (como dizem os alemães: especialistas idiotas. Hoje há povos inteiros a sofrer na pele o erro de se formarem *Fachidioten* na economia!...). Mais interdisciplinaridade na formação não retira competências ao especialista na área principal. Pelo contrário, reforça-as. Um musicólogo que tenha uma forte componente em Sociologia, ou em Filosofia, ou em Economia, ou em Psicologia, ou em Direito, ou em Literatura, ou em Cinema, ou em Arquitetura, ou em Engenharia, ou em Biologia etc. etc., obtida à custa de disciplinas de Música/Musicologia que tivesse de frequentar num currículo maximalista, não perde competências musicais/musicológicas, antes pelo contrário: fecunda-as, alarga-as, reforça-as. O cruzamento interdisciplinar permite-lhe apreender e reformular os problemas da Música/Musicologia sob uma nova perspectiva. Está mais apto a produzir conhecimento novo, em vez de reproduzir mais do mesmo. Está mais alerta relativamente à inércia do saber, que Bourdieu exprimiu num dito corrente no Direito das Sucessões: “o morto agarra o vivo” que lhe aceita a herança (*le mort saisit le vif*).
  
6. Opções “científicas” quanto às disciplinas a considerar reconduzem-se, nesse sentido, não raro, a opções ideológicas. Uma perspectiva inclusiva torna tão legítimo um seminário de Música e Política quanto um seminário sobre música barroca. Começamos por não fazer da própria disciplina de cada um de nós, docentes/investigadores, a mais importante de todas, e pretender torná-la obrigatória. Temos de abandonar esse pensamento. Há que definir, sim, módulos de formação, cada qual com um número variável de seminários, dentro dos quais o estudante deverá obter unidades de crédito. E depois deixar que o estudante combine esses módulos de acordo com as suas motivações e interesses, ora tomando a Música/Musicologia como área principal (*major*), ora como área complementar (*minor*), e possa ir buscar as unidades de crédito restantes a módulos de outras áreas disciplinares. As próprias pós-graduações devem tender também a diversificar-se: refletindo o vasto

leque de facetas sob as quais a música ou as práticas musicais se nos apresentam na história e na atualidade e que nos colocam sempre novos desafios.

7. O conceito que melhor define essa proposta de organização do ensino superior é o conceito de *rede*: rede de possibilidades de formação. Os estudantes entram para uma escola, para um curso ou área de formação principal, mas devem ter à sua frente várias combinações em aberto, dentro e fora dessa escola, dentro e fora do país, explorando desde logo à partida, o espaço luso-brasileiro e da lusofonia, o espaço ibero-americano. E essa abertura não deve parar no primeiro grau. O segundo grau deve abrir ainda mais o leque das alternativas. O percurso curricular de cada estudante, em vez de pré-dado, tornar-se-á um processo emergente, a partir da rede de possibilidades de formação.
8. Os espaços luso-brasileiro, da CPLP, e ibero-americano oferecem um potencial imenso de inovação e criatividade em todos os domínios, incluindo o do ensino superior e da investigação em Música. Quanto maiores são as dificuldades sociais, económicas, ambientais e políticas a enfrentar, tanto maior é o esforço que nos cabe a todos envidar no sentido de consolidar e alargar a cooperação. Cabe-nos contrapor às lógicas hegemónicas de dominação uma estratégia contra-hegemónica que valorize e promova a diversidade das expressões culturais e artísticas – no nosso caso, musicais –, bem como o seu estudo e conhecimento crítico (no espírito da Convenção da Unesco de 2005 e da Carta Cultural da Organização dos Estados Ibero-Americanos de 2006). Para tanto, importa incentivar a formação de redes transnacionais de intercâmbio de experiências e de cooperação que, também no domínio da formação superior e da investigação em Música, contribuam para rasgar novos horizontes cognitivos, numa perspetiva de emancipação dos povos e das culturas, de solidariedade, de entreajuda, de desenvolvimento sustentado e de alternativa à clivagem entre “centro” e “periferia”.

## Referências

ADLER, Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. **Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft**, I, 1, p. 5-20, 1885.

ADORNO, Theodor W. **Philosophische Elemente einer Theorie der Gesellschaft**. Eds. Tobias ten Brink and Marc Phillip Nogueira. Frankfurt a.M.: Suhrkamp,

2008.

BOHLMAN, Philip V. Musicology as a Political Act. **The Journal of Musicology**, v. XI, n. 4, p. 411-436, 1993.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

CAPRA, Fritjof. **The Web of Life**. A New Scientific Understanding of Living Systems. New York: Anchor Books, 1996.

DAHLHAUS, Carl. Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**. V, p. 11-24, 1974.

EDWARDS, Lynn B.; GYORGY, G. Jaros. Process-Based Systems Thinking-Challenging the Boundaries of Structure. **Journal of Social and Evolutionary Systems**. v. 17, n. 3, p. 339-353, 1994.

GIDDENS, Anthony (1987). Structuralism, Post-Structuralism and the Production of Culture. In: \_\_\_\_\_. **Social Theory and Modern Sociology**. Londres, Blackwell, 1993. p. 73-108.

KADEN, Christian. **Musiksoziologie**. Berlin: Verlag Neue Musik, 1984.

\_\_\_\_\_. Systematische Musikwissenschaft. Entrada elaborada para uma nova edição remodelada do **Dicionário de Música**, de Tomás Borba e F. Lopes-Graça, segundo uma concepção depois abandonada com a demissão do coordenador do projecto, Mário Vieira de Carvalho, ms, 1987.

KARBUSICKY, Vladimir. **Systematische Musikwissenschaft**. Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken. Munique: Wilhelm Fink, 1979.

KERMAN, Joseph. **Contemplating Music**. Challenges to Musicology. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1985.

KLUGE, Reiner. Auf dem Weg zu einer Systematischen Musikwissenschaft. **Beiträge zur Musikwissenschaft**. v. XIX, n. 4, p. 3-16, 1977.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

RIETHMÜLLER, Albrecht. Stationen des Begriffs Musik. **Geschichte der Musiktheorie**, I (ed. Frieder Zaminer). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. Porto: Afrontamento, 1989.

SEEGER, Charles. Systematic and Historical Orientations in Musicology. **Acta Musicologica**, XI, p. 127-128, 1939.

\_\_\_\_\_. Systematic Musicology: Viewpoints, Orientations, and Methods. **Journal of the American Musicological Society**. v. IV, n. 3, p. 242-243, 1951.

\_\_\_\_\_. Toward a Unitary Field Theory for Musicology. In: \_\_\_\_\_. **Studies in Musicology (1935-1975)**. Berkeley: University of California Press, 1977. p. 102-138.

\_\_\_\_\_. Systematic (Synchronic) and Historical (Diachronic) Orientations in Musicology. In: \_\_\_\_\_. **Studies in Musicology (1935-1975)**. Berkeley: University of California Press, 1977. p. 1-15.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. Sociology of Music as Self-Critical Musicology. In: GREER, David (Ed.). **Musicology and Sister Disciplines**-Past, Present, Future. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 342-366.

\_\_\_\_\_. As ciências musicais na transição de paradigma. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**. n. 14, p. 211-233, 2001.

WALLERSTEIN, Immanuel et al. **Para abrir as ciências sociais**. Relatório da Comissão Gulbenkian sobre a reestruturação das ciências sociais. Lisboa: Europa-América, 1996.

# Apontamentos críticos sobre tendências atuais na Etnomusicologia brasileira

Ângelo Nonato Natale Cardoso

No decorrer de sua história, como ocorre em qualquer área, a etnomusicologia vem apresentando modificações significativas tanto no campo de atuação e na metodologia desenvolvida quanto nas concepções teóricas e até no próprio nome. Por vezes, uma mudança leva a outra, em decorrência da escolha de procedimentos metodológicos inovadores que, como se verá mais adiante, ocasiona alterações no delineamento da área e em sua definição. Em certa medida, novos direcionamentos são adotados pela etnomusicologia em função de convergências acadêmicas, de ponderações e procedimentos analíticos que, em épocas distintas, norteiam os estudiosos. No Brasil, atualmente, entre os etnomusicólogos e em trabalhos etnomusicológicos publicados, também se notam tendências importantes a serem consideradas. No presente ensaio, pretendo discutir questionamentos concernentes a essas tendências, procurando inferir suas prováveis origens e problemas delas consequentes.

Antes de adentrar tais questionamentos, porém, para melhor entendimento de minhas reflexões, faz-se necessário levantar apontamentos sobre duas questões:

as mencionadas convergências acadêmicas que se apresentam ao longo do tempo e que dão direcionamentos gerais aos estudiosos e a área de atuação da etnomusicologia.

Em áreas de conhecimento distintas – ciências humanas, exatas, biológicas, artísticas e outras –, ao se examinar a história dos respectivos pensamentos acadêmicos mediante estudo de concepções, campos de atuação e, até mesmo, conclusões, pode-se atestar que, periodicamente, de modo geral, há um direcionamento de opiniões e disposições dos estudiosos sobre como e o que analisar em pesquisas ou sobre como conduzi-las, bem como, ainda, sobre a melhor forma de se conceber, por exemplo, uma obra de arte e de analisá-la. São essas generalizações que permitem se associarem pensamentos que se coadunam e classificá-los em vertentes a partir de ideias centrais – evolucionistas, relativistas, difusionistas, clássicas, românticas e outras.

Tais direcionamentos, muitas vezes, não se restringem a uma área específica. De fato, após alcançar sucesso em determinado campo de estudo, é comum certo fazer ser incorporado por outros. A questão consiste em que a eficácia de uma nova teoria em uma ciência não se garante, obrigatoriamente, em outra. Com frequência, por se tratar de “mundos” com focos distintos, problemas diversos podem resultar dessa migração. A propósito, lembre-se que o pensamento evolucionista, ainda que exitoso na biologia, não demonstra a mesma efetividade ao ser empregado no âmbito do desenvolvimento cultural, bem como que as teorias estruturalistas, tão efetivas na área da linguística, podem se perder ao serem aplicadas a culturas musicais distintas. Nessa perspectiva, os exemplos se multiplicam.

Tais implicações, embora não invalidem conceitos e abordagens de vertentes acadêmicas distintas, demonstram que a efetividade de uma concepção pode estar restrita a determinado local ou época e que sua aplicação a objetos díspares tem de ser reavaliada, adaptada ou, em certos casos, totalmente descartada. Nesse migrar, também é frequente querer-se aproveitar apenas parte da teoria importada – geralmente aquela em que se tem interesse, que pode corroborar com suas conclusões e que não cria dilemas no novo habitat –, ignorando-se o restante dos demais princípios que ela compreende. Esse procedimento pode deturpar a tal ponto a teoria original que é possível se ter como resultante uma hipótese inspirada em uma teoria aplicada a outra área, porém respaldada no sucesso da original, a qual, como dito, pode ser diversa em função de desvios

ocorridos no processo de transferência.<sup>1</sup>

No que concerne à área de atuação, constata-se que a etnomusicologia, ainda sob o título de *Vergleichende Musikwissenschaft* [musicologia comparada], centra-se em estudos de culturas musicais não pertencentes a tradições europeias. Define-se, pois, por seu objeto de estudo – ou seja, é representada por determinado tipo de música. Posteriormente, a etnomusicologia acrescenta à sua base analítica a consideração do contexto cultural em que se insere a música. Por via de consequência, o etnomusicólogo passa a ser aquele que estuda a música a partir de uma abordagem.<sup>2</sup> Apesar de ampliar as diretrizes da área, apenas esse novo posicionamento implica o problema de não excluir outras ciências musicais – a musicologia histórica, a semiologia da música, a educação musical e a musicoterapia, por exemplo – visto que, em certa medida, estas também se utilizam do contexto em que a música se encontra para desenvolver seus estudos e reflexões acerca do *facto musical*.<sup>3</sup> Em vista disso, a melhor forma de se definir a etnomusicologia talvez ainda seja em função do objeto de estudo, que permanece sendo as culturas musicais excluídas da chamada tradição ocidental, o que se comprova pela observação dos trabalhos apresentados em congressos e por dissertações, teses e artigos que se caracterizam como etnomusicológicos. Neles, a abordagem de culturas musicais elenca as indígenas, afro-brasileiras, as de grupos descendentes de imigrantes e as intituladas de música popular. Não conheço trabalho algum que se defina como etnomusicológico e tenha como foco a música ou compositores da chamada tradição europeia. Em grande medida, o etnomusicólogo tem trabalhado com músicas elaboradas fora do denominado eixo da tradição ocidental, que, por sua vez, geralmente são oriundas de minorias sociais – grupos que, ao longo da história, foram submetidos a estigmatização, discriminação e exclusão social.

Por trabalharem com tais grupos, parece-me, muitos etnomusicólogos incorporaram um discurso que se tornou uma constante nos meios de comunicação e entre estudiosos das ciências sociais – discurso que, essencialmente, busca *defender, reparar, incluir* ou *ênfatizar* a relevância desses grupos e seus respectivos fazeres culturais. O problema reside no fato de que tais defesas, reparações, inclusões e ênfases, quando aplicadas à etnomusicologia,

1 No livro *Imposturas intelectuais*, de Alan Sokal e Jean Bricmont, encontram-se exemplos interessantes que ilustram bem essa questão.

2 Para mais informações sobre a história da etnomusicologia, ver MYERS, 1992, e PEGG e MYERS, 2001.

3 Com essa expressão, cunhada por Jean Molino (1975, p. 41) com base em Marcel Mauss, pretende-se fazer referência à música como objeto que se caracteriza como coexistente com o meio em que se desenvolve.

nem sempre são coerentes sob a ótica do necessário rigor acadêmico. Equívocos e deturpações são algumas das consequências observadas em pesquisas que têm esses objetivos como princípios.

### **“Vamos dar voz às comunidades”**

No meio etnomusicológico, é comum ouvir-se essa afirmativa e outras do mesmo teor. Considerando-se que as denominadas minorias se constituem foco de grande parte dos estudos etnomusicológicos, esse posicionamento parece refletir reação a um equívoco metodológico que se verifica quando do início das pesquisas de campo nesse contexto e, também, sugere a intenção de se promover uma possível reparação de injustiças cometidas contra tais minorias, uma vez que a interpretação êmica<sup>4</sup> teria sido, em grande parte, negligenciada em função da ótica do pesquisador.

Quando se iniciaram os estudos musicais de culturas não abrangidas pela tradição ocidental, as informações analisadas restringiam-se, essencialmente, ao aspecto sonoro, pois, em grande medida, quem recolhia o material em campo e quem realizava as análises eram pessoas distintas. Tal metodologia representava um problema, visto que, como consequência, o universo em que se inseria a música, bem como as concepções dos nativos, era, em grande parte, ignorado. A partir de trabalhos como os do antropólogo Bronislaw Malinowski, a inserção do estudioso no campo começou a ganhar importância. Essa mudança metodológica levou a etnomusicologia a dar relevância às relações sonoras com o contexto de sua realização e a enfatizar que, para se compreender a música das culturas em questão de forma mais holística, era preciso conhecer e entender, também, toda a rede de conceitos circunvizinhos.

A frase transcrita no subtítulo desta seção, como já disse, parece implicar reação à metodologia utilizada no início das pesquisas de campo da *Vergleichende Musikwissenschaft*, que negligenciava a visão êmica. E pode, ainda, ser interpretada de duas formas: de um lado, a fala do nativo deve constituir um recurso a mais para os estudos e interpretações do pesquisador; de outro, o trabalho do pesquisador deve ser “um reflexo do pensamento autóctone”, “um porta-voz da fala nativa”, já que “a palavra final deve ser dada pelo dono da terra”.<sup>5</sup> Equivocadamente, a segunda interpretação tem imperado no discurso de alguns etnomusicólogos.

4 Kenneth Pike desenvolveu, na área da linguística, uma abordagem, que denominou de tagmêmica, em que se aninham duas perspectivas: a ética e a êmica. A primeira diz respeito à visão do pesquisador, e a segunda refere-se ao pensamento autóctone. A proposição de Pike, estendida a outras áreas, chegou à etnomusicologia. Para mais informações sobre a abordagem tagmêmica, ver HEADLAND, 2000.

5 Falas comuns no meio etnomusicológico.



Entretanto, essa escolha não resiste a um escrutínio do ponto de vista crítico, o que se faz necessário em trabalhos acadêmicos, pois, se uma pesquisa é desenvolvida exclusivamente com base na perspectiva autóctone, o resultado final estará mais próximo de um documentário que de uma dissertação ou uma tese; da mesma forma, se o trabalho não for totalmente êmico, mas orientado por esta perspectiva, a resultante também poderá não ser satisfatória, dando origem a desvios e equívocos.

Em pesquisas de campo com grupos culturais distintos, as falas nativas já me forneceram diretrizes fundamentais para minhas conclusões, mas também já me levaram a equívocos ou me desviaram consideravelmente da realidade estudada. Ao longo de minha convivência com um sanfoneiro respeitado no meio do forró, por exemplo, questioneei-o, algumas vezes, sobre como se acompanhava o baião na sanfona. Em todas as oportunidades, ele me mostrou, tocando, como deveria ser tal acompanhamento. Contudo, em *performances*, sempre que acompanhava esse gênero, sua atuação era totalmente diferente da que ele dizia ser a ideal – ou seja, a fala do nativo era incoerente com sua prática. A pesquisadora Sônia Cristina de Assis, em conversa informal, relatou-me que, em trabalho de campo centrado na condução musical de uma folia de reis, a informação dos participantes, inclusive do mestre, era a de que tal função era dada pela sanfona e pelas caixas. Segundo as observações da pesquisadora, todavia, a condução não se restringia a esses dois instrumentos, já que, na realidade, gestos e alguns elementos do canto também eram utilizados para tanto. No caso, portanto, a informação êmica estava incompleta, tendo de ser complementada pela visão ética. Outro exemplo vem do candomblé, onde é comum os adeptos atribuírem ao *rum*<sup>6</sup> a função musical de improvisos. Coincidência ou não, essa mesma fala pode ser encontrada em etnomusicólogos que trabalharam com a música dessa religião. Em minhas pesquisas, porém, pude constatar que, nesse contexto, tal função não existe, pelo menos não no sentido que, habitualmente, se atribui ao improviso. Ao contrário, nesse caso específico, os músicos evitam esse recurso a tal ponto que, quando um deles começa a inserir informações musicais diferentes das tradicionalmente estabelecidas pela casa em questão, ele é logo substituído por outro.<sup>7</sup> As frases musicais, nesse tambor, são preestabelecidas pela tradição e rigidamente exigidas pelo *alabê*,<sup>8</sup> pois mudanças criadas mediante improvisos atrapalham a estreita relação existente entre dança e música nos rituais dessa religião. Se se pode fazer

---

6 Essencialmente, três atabaques e um agogô acompanham os rituais do candomblé. O atabaque mais grave é denominado de rum.

7 Em minha pesquisa de campo, presenciei essa ocorrência algumas vezes.

8 Nome dado ao músico principal no candomblé.

referência a um tipo de improviso na música instrumental do candomblé, esta diz respeito à ordem das frases musicais, que se apresenta conforme a interação com a dança.<sup>9</sup> Os exemplos podem se estender consideravelmente, mas esse não é propósito deste estudo.

Informações incoerentes, incompletas ou equivocadas passadas por autóctones não excluem o saber que lhes é inerente; apenas demonstram que suas competências estão restritas, como as de quaisquer outros, a certos contextos e fazeres. Tal fato não descarta a visão êmica como recurso de informação, mas evidencia que tais fontes devem ser questionadas e postas a prova mediante observação no contexto que lhes é próprio. A fala do pesquisado, por se tratar de importante fonte de informação, deve ter sua veracidade e aplicabilidade testadas. Não pode ser simplesmente aceita como dogma, verdade final e inquestionável. A palavra final da análise, coincidente ou não com a fala do pesquisado, cabe ao pesquisador, a quem compete, também, filtrar, verificar, questionar e, se necessário, descartar completamente as informações do nativo.

Para tanto, impõe-se que o pesquisador prime pela coerência e isenção em suas interpretações. Comumente, alguns etnomusicólogos alegam que isenção total não existe, o que é um fato. Quando, porém, seu trabalho já se inicia ou se deixa impregnar da “missão” de *defender, reparar, incluir e enfatizar* a relevância dos grupos em estudo e seus respectivos fazeres culturais a qualquer custo, o preço a pagar pode ser a falta de coerência, a omissão de informações ou, até mesmo, a inexistência de veracidade em sua pesquisa em relação à realidade do objeto estudado. Para se evitar que isso ocorra, é preciso utilizar com mais frequência um recurso pouco empregado em pesquisas etnomusicológicas: a abordagem quantitativa.

### **Interpretação, pesquisa quantitativa e transcrição musical**

Nas áreas de humanidades, em trabalhos centrados em pesquisa de campo e em fazeres culturais, a interpretação é uma ferramenta tão fundamental que Clifford Geertz considera o conceito de cultura essencialmente semiótico, cuja análise deve ser considerada uma ciência interpretativa (GEERTZ, 1989, p. 15). Sob essa ótica, que compartilho, pesquisas etnomusicológicas que buscam compreender certas culturas musicais precisam fundamentar-se principalmente na pesquisa qualitativa. Porém, no que se diz respeito a esse tipo de pesquisa, tal embasamento não dispensa a necessidade de se utilizar a pesquisa quantitativa. A interpretação dos fazeres culturais deve-se verificar por sua recorrência, para

---

<sup>9</sup> Para saber mais sobre música de candomblé, ver CARDOSO, 2006.

que generalizações possam ser inferidas coerentemente. Tenho me deparado com trabalhos que, por se declararem fundamentalmente qualitativos, fazem muito pouco ou nenhum uso de ferramentas disponibilizadas pela pesquisa quantitativa. Tal procedimento corre o risco de se tornar falho, pois a amostragem restrita de um fazer cultural pode implicar que exceções sejam tomadas como regra e vice-versa. Uma ação, uma fala ou um gesto podem não ser reflexos do grupo, mas algo casual ou uma idiossincrasia de um indivíduo. Durante alguns anos, por exemplo, pratiquei capoeira como esporte. O mestre do grupo que eu integrava era muito respeitado não só pelos demais membros, mas também por outros grupos da cidade e até de outros estados, cujos mestres viajavam para passar dias treinando com ele e, conseqüentemente, reciclando os próprios conhecimentos. Nas rodas de capoeira, pude presenciar uma junção de movimentos praticada por meus companheiros de grupo e, também, por capoeiristas de outros grupos. Apesar de meu mestre nunca ter ensinado tal junção, decidi, por achá-la interessante, realizá-la. Na primeira vez que o fiz, o mestre, cujo feitio não era o de dar explicações detalhadas nem aceitar questionamentos, repreendeu-me, dizendo que na capoeira não se preconizava tal associação de movimentos. Uma observação mais atenta do comportamento em questão, no entanto, já fornece indícios para o esclarecimento do conflito configurado entre a fala do mestre e uma prática comum entre capoeiristas de outros grupos, que utilizavam tal junção a qualquer momento. Os discípulos do meu grupo, porém, mais cautelosos e que a empregavam com menos frequência, explicaram-me, então, que se tratava de uma questão de escolha pessoal do mestre, porque não havia problema algum em utilizar tais movimentos. Comprova-se, aí, que a fala única, mesmo advinda da figura central do grupo, nem sempre reflete o pensamento geral. Tratava-se de uma escolha pessoal, não plenamente aceita pelo grupo. Pode-se concluir, portanto, que “colocar a filmadora na mão de um autóctone”<sup>10</sup> não é garantia de se obter a ótica nativa do que deve ser focado. Nesse caso, consegue-se opinião de um indivíduo, que pode ser generalizada, ou não, tendo-se em vista que a amostragem, sendo maior, pode envolver confluência ou divergência de opiniões.

Ainda a respeito de ferramentas da pesquisa quantitativa, agora levando-se em conta os aspectos sonoros de um fato musical, destaco a transcrição musical. A reprodução das características sonoras de um fazer musical por intermédio dos signos tradicionais tem gerado muitas críticas de etnomusicólogos. Alguns afirmam que utilizar os mesmos signos para representar eventos sonoros díspares constitui um equívoco; já os mais radicais consideram essa prática imposição de uma cultura dominadora, em que tais signos se originam, sobre outra, a

---

10 Fala muito comum entre os etnomusicólogos, a qual tem como objetivo valorizar a perspectiva êmica.

dominada.

Para mim, a transcrição sonora por meio de signos gráficos é um recurso fundamental para a análise e compreensão do objeto sonoro e enquadra-se como ferramenta da pesquisa quantitativa etnomusicológica. Quando se diz que a maioria dos membros de um grupo age de determinada maneira, estabelece-se uma margem muito grande de possibilidades. Para reduzir essa margem, após uma análise estatística, pode-se afirmar, por exemplo, que 93% apresentam tal atitude – em outras palavras, por essa via, a margem de alternativas diminui e torna a análise qualitativa mais coerente com o objeto de estudo. Assim sendo, a interpretação do pesquisador tem menos probabilidade de incorrer em equívocos ou desvios, bem como de ser utilizada como meio de manipulação pessoal. O mesmo ocorre com a transcrição sonora. Quando se informa que certo tambor realiza uma batida lenta e três rápidas, as possibilidades são inúmeras; quando, no entanto, se utilizam os signos gráficos tradicionais, estas diminuem consideravelmente, restringindo a margem de erros e desvios da análise do objeto sonoro em questão. O que se deve ter claro é que a transcrição é uma representação, e não o objeto. Como representação, ela evidencia características de interesse do transcritor, aquelas peculiaridades que ele acha pertinente destacar, deixando outras à parte, já que, no caso, se torna impossível ter o objeto completamente presente.

A grafia musical tradicional desenvolveu-se ao longo de séculos, tornando-se cada vez mais detalhada, com vistas a representar melhor o objeto sonoro. Seus signos abarcam todas as qualidades sonoras – duração, timbre, altura, intensidade – e muitas de suas variáveis, o que a torna uma ferramenta de representação bastante considerável. Porém, ainda, isso não impede que o etnomusicólogo, caso ache conveniente, acrescente novos signos aos já existentes, a fim de que essa forma de representação se adapte mais aos objetivos visados e possa conceber melhor o próprio objeto, como fazem, por exemplo, os compositores contemporâneos. Na minha opinião, não utilizar a escrita tradicional como recurso de uma pesquisa quantitativa do objeto sonoro implica deixar de usufruir de uma excelente ferramenta de análise para maior compreensão do que se denomina música. Não faz o menor sentido descartar esse recurso em função, simplesmente, da cultura de que ele se originou. A escolha de um recurso deve se dar, essencialmente, em virtude de sua efetividade, tendo em vista o conhecimento do objeto em pesquisa.

### **Os aspectos sonoros também fazem parte da música**

Como mencionado anteriormente, não é exclusividade de determinada área

de conhecimento entender a música como um processo humano e utilizá-la para compreendê-la. Etnomusicólogos e semiólogos, por exemplo, propõem abordagens ternárias para uma concepção mais abrangente do fato musical. Alan Merriam (1978, p. 35) sugere a abordagem do som, do comportamento e do conceito; John Blacking (1995, p. 31) remete-se à função, às estruturas e ao valor; Jean Molino (1975, p. 134-135) indica o objeto produzido, percebido e isolado; e Jean-Jacques Nattiez (1990, p. ix), inspirado em Molino, alude à gênese, à organização e à percepção.

Quando esses autores se propõem a observar para além do som, objetivando uma compreensão mais ampla da música, isso não implica a exclusão do fenômeno acústico da análise científica. De fato, o denominador comum entre tais autores é o entendimento sonoro concernente às expressões *estruturas*, *objeto isolado* ou *organização*. O que se tem visto, no entanto, em muitos trabalhos etnomusicológicos, são vários tipos de reflexão sobre aspectos que circundam o som e muito pouco sobre este. Enquanto cogitações e abordagens antropológicas, sociológicas, simbólicas e históricas, entre outras, permeiam e orientam tais trabalhos, as análises dos aspectos sonoros são, muitas vezes, superficiais, limitando-se a menções, pequenos comentários, meros ornamentos. As pesquisas que estudam as características sonoras superficialmente podem, na verdade, estar ignorando informações relevantes, pois, independentemente do objetivo que norteie a pesquisa do etnomusicólogo – entender a música por intermédio do homem, entender o homem por meio da música, compreender a música como cultura, compreender a música na cultura, abordar a música como processo e outras –, os fenômenos sonoros precisam ser considerados. Deixá-los à margem ou ignorá-los significa descartar uma fonte de informações que poderia aprimorar o entendimento do fato musical.

Não pretendo reduzir a importância dos estudos reflexivos de aspectos não sonoros em estudos etnomusicológicos, mas pergunto-me se uma pesquisa em que as reflexões sobre esse fenômeno se revelam muito superficiais ou se constituem meras menções deva ser considerada etnomusicológica, e não, a depender do foco, antropológica, sociológica, semiológica, entre outras. Alguns etnomusicólogos podem afirmar que a música não se restringe a peculiaridades sonoras, querendo dizer com isso que os aspectos que circundam esse fenômeno também o integram, e que, portanto, ao abordá-los, os pesquisadores estariam falando de música. Embora compartilhe essa opinião, destaco a necessidade de se salientar que, se um gesto, uma fala, uma história ou um aspecto simbólico podem fazer parte da música, as estruturas rítmicas, as melodias, as harmonias,

as formas, as texturas também são componentes indissociáveis dela e não devem ser deixadas em segundo plano, pois sua compreensão é tão importante para se entender o fato musical quanto qualquer outro elemento que venha a integrá-lo.

### **Considerações finais**

Considerar as características sonoras do fato musical como algo menos importante que os demais eventos que o compõem, como se pode inferir pela escassez de referências a elas em alguns trabalhos etnomusicológicos, talvez se constitua uma reação à ênfase atribuída a essas peculiaridades no início das pesquisas desenvolvidas nessa área. De fato, são frequentes, na fala e em trabalhos etnomusicológicos, interpretações que parecem encontrar seu fundamento na reação a negligências, equívocos, desvios e incoerências detectados no modo de se conduzir a etnomusicologia em décadas passadas. Contudo, apenas essa razão não se justifica, visto que, se os pesquisadores não se embasam em mecanismos científicos para o desenvolvimento de suas conjecturas, os resultados por eles obtidos, possivelmente, hão de conter novas negligências, novos equívocos, novos desvios e novas incoerências.

Tal consideração pode se comprovar em muitos discursos de etnomusicólogos elaborados em trabalhos escritos ou proferidos em conferências, palestras, congressos ou, mesmo, em conversas informais, que têm como respaldo a reparação e a valorização de culturas musicais das chamadas minorias. Em um congresso internacional de etnomusicologia, na mesa principal, presenciei um etnomusicólogo relacionar a *interlocking*<sup>11</sup> ao contexto da música africana. Segundo ele, essa característica é reflexo dessa cultura, cujos indivíduos se completam – ou seja, o que falta em um é devidamente complementado por outro. O conferencista foi ovacionado de pé, apesar de, a meu ver, sua argumentação objetivar somente a valorização da cultura africana, sem se constituir como constatação real fundamentada em descrição científica.

De modo geral, pauta-se na reparação a fala de etnomusicólogos que acusam pesquisadores de usarem seus trabalhos sobre determinado grupo cultural para construir a própria carreira, enquanto o grupo pesquisado não recebe o devido retorno. Trata-se de uma generalização reducionista, injusta, anacrônica e que pode desviar o foco do trabalho etnomusicológico. Reducionista, porque a vida acadêmica de qualquer pesquisador não pode ser restringida exclusivamente ao

---

11 Característica musical constituída de duas ou mais linhas musicais que se “complementam” como numa engrenagem, já que os eventos sonoros de ambas, em certa medida, não ocorrem simultaneamente. Assemelha-se ao *hoqueto*.

trabalho que ele desenvolve com um grupo e aos resultados por ele obtidos – sua formação vai muito além de apenas uma pesquisa localizada; injusta, por se referir a pesquisadores de forma generalizada, quando o que se vê é que a maioria deles se mostra engajada e preocupada com questões éticas que envolvem uma pesquisa de campo; anacrônica, pois a pesquisa de campo, bem como tudo que a envolve, inclusive a relação do pesquisador com o grupo pesquisado, vem mudando consideravelmente ao longo dos anos e pode desviar o foco do objetivo etnomusicológico, já que pode transformá-lo em trabalho social, o que vai além do escopo dessa ciência. Ainda considerando a reparação como argumento, ressalto a incoerência que se revela na reação dos que apontam os saberes de tradição europeia como imposição, mas se rejubilam com a criação da Lei nº 11.645, que torna obrigatório, no Brasil, o ensino das culturas afro-brasileira e indígena. Tal posicionamento representa um equívoco, porque conhecimento algum deve ser julgado em função da cultura que o gerou, mas, sim, em função de sua aplicabilidade ao contexto em que é utilizado. A reparação não deve constituir critério para determinação da efetividade de qualquer tipo de conhecimento.

Em resumo, não pretendo com o presente ensaio sugerir que se elimine a perspectivaêmica da pesquisa etnomusicológica, mas enfatizar a necessidade de se questionar e verificar qualquer informação, independentemente de sua fonte. Não proponho excluir a interpretação do pesquisador, mas ressaltar a importância de que ela seja devidamente fundamentada, para se tornar reflexo real do objeto estudado. Não me oponho a trabalhos sociais, mas destaco que eles não se constituem como etnomusicologia. E, por fim, não almejo excluir o contexto das reflexões etnomusicológicas, mas propugnar que a análise dos aspectos sonoros constitua parte dessas.

### Referências

BLACKING, John. The problem of musical description. In: BYRON, Reginald (Ed.). **Music, culture and experience**; selected papers of John Blacking. Chicago: University of Chicago Press, 1995. p. 54-72.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. 2006. 402f. Tese (Doutorado em Música)-Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.

HEADLAND, Thomas N. Introduction: a Dialogue between Kenneth Pike and Marvin Harris on Emics and Etics. In: HEADLAND, Thomas N. (Org.). **Emic and Etics: The Insider/Outsider Debate**. v. 7. London and New Delhi: Sage Publications, 2000.

MERRIAM, Alan. **The Anthropology of Music**. 7. ed. Evanston: Northwestern University, 1978.

MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da música. In: SEIXO, Maria Alzira (Org.). **Semiologia da música**. Lisboa: Veja, 1975. p. 109-164.

MYERS, Helen. Introduction. In: MYERS, Helen (Ed.). **Ethnomusicology: Historical and Regional Studies**. New York: W. W. Norton & Company, 1992. p. 3-15.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and Discourse: toward a Semiology of Music**. New Jersey: Princeton, 1990.

PEGG, Carole; MYERS, Helen. Ethnomusicology. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. London: Macmillan Publishers, 2001. v. 8. p. 367-370.

SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. **Imposturas intelectuais: o abuso da ciência pelos filósofos pós-modernos**. Rio de Janeiro: Record, 1999.



# Desafios da Musicologia chilena para um novo século

Juan Pablo González

**A**os 64 anos de seu início formal no Chile, a Musicologia tem se desenvolvido com certa folga institucional e conseguido romper o cerco metropolitano, expandindo a sua presença pelo país. Deste modo, tem canalizado um interesse crescente pela “especulação musical superior”, surgido em pleno estágio de modernização da institucionalidade musical chilena na década de 1930. Se bem que o desenvolvimento da pesquisa musical tem ficado dependente da existência de pessoas motivadas e dispostas, esse desenvolvimento tem exigido uma institucionalidade que acolha essa pesquisa, proporcione os meios para a sua concretização e contribua para a difusão dos seus resultados e conclusões a uma comunidade informada. As páginas seguintes apresentam um diagnóstico do estado atual da Musicologia no Chile à luz do seu desenvolvimento histórico e os desafios epistemológicos do presente.<sup>1</sup>

## Publicações

Sem dúvida, são as publicações especializadas que possibilitam realizar um diagnóstico informado do desenvolvimento e do estado da atividade das pesquisas numa certa área do conhecimento e de uma determinada região em

---

<sup>1</sup> Este capítulo, escrito no âmbito do projeto FONDECYT 1140989-Historia social de la música popular en Chile 1970-1990, corresponde a uma versão modificada do capítulo Perspectivas de la musicología en Chile (1952-2015), apresentado no I Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical, Yael Bitrán ed. México: CENIDIM/IBERMÚSICAS.

particular. Deste modo, as três revistas musicológicas editadas no Chile – *Revista Musical Chilena*, *Resonancias* e *Neuma*<sup>2</sup> – permitem sentir o pulso da Musicologia chilena contemporânea. Essas revistas publicaram mais de 90 artigos de pesquisa musical na última década que, com muito poucas exceções, têm enfoque na música composta, interpretada e/ou ouvida no país ao longo da história nas suas distintas esferas étnicas e sociais. O mesmo ocorre com a vintena de livros musicológicos publicados no Chile no mesmo período.<sup>3</sup> Tudo isso a cargo de 28 musicólogos profissionais, mais 12 estudantes de pós-graduação. Quarenta pessoas fazendo Musicologia numa nação de 16 milhões de habitantes parece uma cifra mais que razoável para mostrar a boa saúde da disciplina no país.

Como habitualmente acontece, as particularidades geográficas, históricas, demográficas e políticas no Chile têm determinado as práticas musicais desenvolvidas no seu solo que, por sua vez, têm direcionado a atividade musicológica no país e no próprio ensino da música. Os períodos colonial, republicano e contemporâneo constituem as áreas de especialidade histórica dos musicólogos chilenos, enquanto a música clássica ou erudita, étnica e popular, constituem as suas especialidades socioestéticas.

Com uma presença minoritária, mas significativa, dos povos indígenas – especialmente Mapuche, Aymara e Rapa Nui, que atingem perto de 8% da população –, a pesquisa musical etnográfica tem tido bastantes polos de ocupação, num processo que também contribuiu para valorizar e difundir o legado dos povos nativos<sup>4</sup>. Este trabalho, primeiro nas mãos dos missionários e etnógrafos, ficou depois a cargo de historiadores, compositores-pesquisadores e, mais tarde, de antropólogos e etnomusicólogos, reconhecidos institucionalmente desde os inícios da década de 1940, como veremos mais adiante. A música rural de raiz hispânica, por outro lado, tem sido principalmente abordada pelos estudos do folclore literário e musical, juntando-se o estudo da religiosidade popular chilena, de forte sincretismo mariano. Esta área de estudo teve os seus altos e baixos no Chile, com momentos de forte projeção e momentos de silêncio, embora atualmente se observe uma tendência leve, mas de crescente desenvolvimento. A importância que o Estado outorga atualmente ao fomento da cultura dos povos nativos é um sinal positivo que contribui para reativar a

---

2 Revista Musical Chilena (1945), da Faculdade de Artes da Universidade do Chile; Resonancias (1997) do Instituto de Música da Pontifícia Universidade Católica do Chile; e Neuma (2007), da Escola de Música da Universidade de Talca.

3 Os artigos de musicólogos chilenos ativos no país e publicados no estrangeiro desde 2005 constituem-se de dezessete artigos de Juan Pablo González, onze de Alejandro Vera e três de Víctor Rondón.

4 Disponível em: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Demograf%C3%ADa\\_de\\_Chile](https://es.wikipedia.org/wiki/Demograf%C3%ADa_de_Chile)>.

pesquisa etnomusicológica no país.<sup>5</sup>

As principais fontes de música colonial no Chile estão depositadas no arquivo da Catedral de Santiago, que conserva manuscritos desde os últimos trinta anos do século XVIII. Depois de ter sido tratado pelos historiadores, o dito arquivo tem sido pesquisado por diferentes musicólogos desde a década de 1960 até à atualidade, mas ainda contém aspectos a serem revelados. Em relação a períodos anteriores ao século XVIII, tem sido relevante o estudo da atividade missionária e educacional jesuíta, por exemplo, e também conventual, que são áreas de pesquisa em desenvolvimento recente no país. Ainda que a pesquisa em música colonial tenha dado um maior enfoque em Santiago, pouco a pouco surgem resultados de indagações na chamada “periferia colonial” chilena. Mesmo assim, tem-se buscado tanto a relação entre práticas musicais evangelizadoras e as músicas de tradição oral em vigor até a atualidade como as relações com o Vice-reinado do Peru, do qual depende uma parte importante da atividade musical no Chile.<sup>6</sup>

A vigência da atividade musical desenvolvida em conventos e seminários permitiu projetar os estudos sobre a música colonial para o século XIX e princípios do XX, estabelecendo um discurso musicológico que outorga certa continuidade às práticas musicais vinculadas ao mundo religioso no Chile, tanto institucionalizado como autônomo, e tanto urbano como rural.

A música republicana, ou do século XIX, tem sido constantemente abordada pela Musicologia chilena graças à abundância de partituras impressas – acessíveis nos arquivos públicos e universitários – e de informação da imprensa que a documenta, recebendo uma atenção crescente da Musicologia latina em geral nesta última década. Como referido, isso se deve ao prosseguimento dos estudos da música sacra colonial no século XIX, mas também ao surgimento de histórias locais que destacam e valorizam figuras e repertórios do século XIX, cujas histórias nacionais dominantes não deram relevo. Os esforços empreendidos pelo Estado por uma descentralização do país também se vinculam ao desenvolvimento dessas histórias que contribuem na construção de uma memória e identidade local, enriquecendo assim a nossa visão sobre a música chilena do séc. XIX. É com a música republicana que as três referidas revistas de música revelam níveis mais uniformes dos 16 artigos publicados entre 2005 e 2015.

---

5 Seis dos doze artigos de etnomusicologia publicados entre 2005 e 2015 encontram-se na Revista Musical Chilena, e os outros seis nas revistas Resonancias e Neuma.

6 Doze artigos sobre música colonial foram publicados entre 2005 e 2015 pela Revista Musical Chilena e pela Neuma, com igual quantidade, e com menor representação na revista Resonancias.

Os maiores índices de publicação da *Revista Musical Chilena*, em comparação a *Resonancias e Neuma*, ressaltam a música Chilena de concerto ou erudita do século XX como área de pesquisa predominante entre os musicólogos chilenos ativos na atualidade, como poderemos verificar mais adiante. Com um conservatório fundado em 1850 e reformado em 1928 para ser integrado no ano seguinte à Universidade do Chile, a música erudita chilena do séc. XX encontrou um forte impulso a partir da modernização do ensino instrumental e da composição na década de 1930 e da criação do Instituto de Extensión Musical, em 1943. Sob a alçada desse instituto, foi fundada a Orquestra Sinfônica do Chile e o Ballet Nacional, e foi impulsionada a divulgação da obra de compositores chilenos contemporâneos, onde a *Revista Musical Chilena* (RMCh), desempenhou um papel fundamental, com 13 dos 20 artigos sobre música do século XX publicados pelas três revistas musicais chilenas entre 2005 e 2015.

Como mencionado, essa predominância da música do século XX na Musicologia chilena está muito vinculada à política editorial da RMCh de promover a publicação sobre esses músicos e seus trabalhos.<sup>7</sup> Assim, juntamente com a constante publicação de monografias sobre músicos e música chilena do século XX, a RMCh dedica uma edição especial a cada Prêmio Nacional de Arte em música, desde a sua criação e da própria revista em 1945, gerando uma demanda por estudos biográficos dos músicos premiados, além de estudos críticos e analíticos e catálogos das obras dos compositores que tenham recebido esse prêmio. No entanto, essa forte tendência da RMCh não condiz com a reduzida presença da música do século XX nas atuais teses e dissertações de pós-graduação em Musicologia no Chile, o que nos deveria impulsionar para a busca de novas medidas, que evitem uma provável diminuição a médio prazo.

As particularidades da música popular urbana no país também influenciaram o desenvolvimento dos estudos em música popular no Chile. No entanto, a atenção dada predominantemente pela Musicologia chilena ao século XX – século de ouro da música popular no mundo – e as dimensões bastante limitadas do campo da música de tradição oral e colonial no país também podem ter influenciado na atenção precoce e sustentada atribuída pela Musicologia chilena a esta área de estudo. Na verdade, integrada na Musicologia anglo-saxônica desde a década de 1970, a música popular já começou a ser estudada pela Musicologia chilena em 1980, tendência esta que se mantém em crescimento até à atualidade.

---

7 A Revista Musical Chilena foi fundada em 1945, no contexto de um processo de institucionalização da atividade musical acadêmica no Chile liderado pela Universidade do Chile. Ver Guerra, 2015.

Os estudos em música popular têm vastamente atraído pesquisadores de diferentes disciplinas, com certa predominância da História, da Sociologia, da Antropologia, dos Estudos Culturais e do Jornalismo. Neste campo de estudo, os musicólogos e os etnomusicólogos são uma minoria. No entanto, essa tendência é revertida ao observarmos as teses dos três programas chilenos de pós-graduação em Musicologia, em que a música popular se encontra em franca primazia face às outras músicas.

Iniciada timidamente no início da década de 1990, a *Revista Musical Chilena* demonstra uma certa regularidade nas publicações sobre música popular a partir de 2006, regularidade esta coroada por um número monográfico no ano de 2009 – que continuou em 2010 – a cargo de um grupo de jovens investigadoras, que coincidentemente estudaram a música popular a partir da Musicologia e da História.<sup>8</sup> No entanto, foi a partir da chamada para o *dossiê* sobre música e corpo da revista *Resonancias* de 2013 (17/32) que se desencadeou um aumento significativo de artigos sobre música popular urbana publicados por revistas chilenas de Musicologia entre 2005 e 2015, num total de 26 trabalhos.<sup>9</sup> Em suma, no seu conjunto, a música chilena erudita representa 56% das publicações em periódicos de Musicologia no Chile durante a última década – 14% colonial, 19% republicana e 23% séc. XX –, seguida da música popular, com 30%, e da etnomúsica, com 14%.

Os livros sobre música chilena publicados no país nos últimos dez anos permitem-nos refinar ainda um pouco mais o diagnóstico sobre as tendências atuais da pesquisa musical no Chile. Com exceção das autoedições, artigos de imprensa, estudos literários e biográficos, estudos sobre folclore ou recompilações, antologias ou cancioneros, que facilmente triplicam as publicações essencialmente musicológicas, podemos identificar 20 livros de pesquisa em música publicados no Chile entre 2005 e 2015. Nessa vintena de livros existe um virtual empate entre aqueles dedicados à música erudita chilena do século XX (33%) e os dedicados à música popular chilena também do século XX (29%). Os livros sobre etnomúsica e o século XIX ocupam um honroso segundo lugar, com 24% e 14%, respectivamente, não constando a publicação de livros dedicados à música colonial nesta última década no Chile.

Se, por um lado, as publicações de editoras universitárias imperam – e

---

8 Ver Torres Alvarado, 2009.

9 Ver Spencer, 2013. Os números anterior e posterior da revista *Resonancias* também contribuíram para aumentar os artigos sobre música popular publicados no Chile.

frequentemente da mesma universidade onde trabalha o autor –, existe também uma forte abertura de editoras independentes na área da cultura, da história e da sociedade que têm incorporado títulos musicológicos nos seus catálogos. O interesse dessas editoras por história local e da atualidade, pelos estudos de gênero e pelos problemas interdisciplinares em geral favoreceu a publicação de textos musicológicos em sintonia com essa renovação das humanidades que atinge a Musicologia contemporânea. Entre 2005 e 2014, 47% dos livros musicológicos chilenos publicados no país são dedicados à música erudita e 53% a músicas populares – urbana e etnomúsica –, proporção esta mais próxima do que a correspondente no caso dos artigos verificados.

Devido à predominância das designadas *ciências duras* nos conselhos e fundos nacionais de pesquisa como CONICYT e FONDECYT,<sup>10</sup> é dada mais ênfase à publicação de artigos em revistas indexadas do que à publicação de livros – que normalmente, nas ciências, são de textos ou materiais de utilidade pedagógica. Assim, as humanidades, onde se inclui a Musicologia, têm visto subvalorizados os seus livros nos índices de impacto acadêmico, embora na sua maioria sejam de investigação e/ou de reflexão teórica. Não obstante, foi algo em que se avançou nestes últimos anos, estabelecendo uma espécie de indexação dos livros das humanidades e ciências sociais. Deste modo, são privilegiadas as publicações que tenham sido aprovadas por conselhos editoriais e que tenham pareceria cega, o que poderia excluir a maioria dos livros de pesquisa musical publicados no Chile entre 2005 e 2014. Aliás, tal como acontece em publicações que tiveram o apoio de fundos públicos, como os do Conselho Nacional de Cultura e das Artes, que não requerem à partida uma editora responsável pela curadoria, edição e comercialização. Essa política, ou falta dela, ocorre de igual modo nas produções discográficas com apoios públicos, o que favoreceu as autoedições, e que na sua maioria ficam em poder do autor, deixando sem resolver os mecanismos para a sua difusão e circulação na sociedade, como o seu registro no panteão acadêmico nacional.

A permanente presença de bancas especializadas para dar a conhecer os resultados da pesquisa em música no Chile e a conseqüente repercussão que essas publicações geraram numa comunidade de interesse constituem elementos de vital importância para o desenvolvimento da Musicologia chilena. No entanto, nada disso seria possível se não tivesse existido uma política sistemática de formação de musicólogos no país, que remonta aos inícios dos anos 50. É nesse

---

10 CONICYT – Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica; FONDECYT – Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico. Nota dos organizadores.

contexto que podemos encontrar as bases da Musicologia profissional no Chile.

### **Formação musicológica**

A renovação da institucionalidade musical chilena – produzida em finais da década de 1920 com a reforma do Conservatório e sua incorporação na Universidade do Chile – também trouxe consigo uma consequência de caráter musicológico, ao ser definido o interesse pelo “cultivar da especulação musical superior” (BUSTOS, 1988a). Este dito interesse proporcionou, desde os inícios dos anos 50, a implementação e melhoria dos sucessivos programas de graduação e pós-graduação em Musicologia nas universidades chilenas, como também a implementação de ramos musicológicos e etnomusicológicos em carreiras docentes de Pedagogia e Licenciatura em Música no país.<sup>11</sup>

O primeiro programa de Licenciatura com habilitação em Musicologia, implementado pela Universidade do Chile em 1952, estava formado por uma grade de nove cursos de nível médio de conservatório, além das três disciplinas designadas de extradisciplinares. Daí se licenciaram os primeiros musicólogos profissionais chilenos: María Ester Grebe, Raquel Bustos e Samuel Claro Valdés. Em 1964 entrou em vigência um novo plano de estudos, com 21 disciplinas. A sua grade curricular se ampliava para cursos superiores de conservatório, aumentando o número das disciplinas extracurriculares, e incluía vertentes especializadas em Musicologia Histórica e Etnomusicologia. Desse programa surgiu a segunda geração de musicólogos chilenos: Juana Corbella, Julia Inés Grandela, María Isabel Mena e Luis Merino.

O aperfeiçoamento da grade curricular prosseguiu com o terceiro plano de estudos, vigente entre 1978 e 1982, que oferecia Licenciaturas em Musicologia e Etnomusicologia com 26 e 31 disciplinas, respectivamente. Como assinala Raquel Bustos, com esse programa se alcançou o nível mais elevado da docência musicológica no Chile, graças à presença de um grupo acadêmico de especialistas de prestígio internacional (BUSTOS, 1988b). Nessa altura havia apenas licenciados em Musicologia, surgindo então os musicólogos Carmen Peña, Silvia Herrera, Rodrigo Torres e Juan Pablo González. Logo após o encerramento dessa Licenciatura em 1982, a docência musicológica ficou ligada à etapa da especialização de quatro semestres e de uma Licenciatura em Música de cinco anos, oferecida pela Universidade do Chile. Daí surgiram teses sobre música nas catedrais, organologia, jazz e educação musical.

---

11 Como, por exemplo, nas universidades de La Serena, Católica de Valparaíso, Alberto Hurtado de Santiago, de Talca, de Concepción e Austral de Valdivia.

O encerramento da Licenciatura em Musicologia, devido a critérios economicistas impostos à Universidade do Chile durante a ditadura militar, interrompeu por um período de 21 anos a possibilidade de oferecer uma formação musicológica completa no país em nível da graduação. Esse nível de ensino foi crucial na formação de musicólogos em países como Chile, Argentina, Uruguai, Cuba ou Espanha, por exemplo. Se, por um lado, para um musicólogo o campo laboral e os postos acadêmicos continuam a ser escassos nesses países, a docência musical na educação básica constitui um enorme campo profissional.

O Instituto de Música da Pontifícia Universidade Católica foi a que preencheu o vazio na formação musicológica anterior à graduação, bastando-lhe implementar uma área de Especialização em Musicologia dentro de sua Licenciatura em Música, onde se formam intérpretes e compositores. Essa nova área de especialização surgiu de quatro ações básicas: a orientação do núcleo central da Licenciatura em Música à Musicologia; a implementação de áreas específicas da disciplina;<sup>12</sup> o desenvolvimento de atividades transversais, especialmente em relação à música chilena e latino-americana; e a soma das áreas ensinadas por outras unidades acadêmicas no âmbito da historiografia e da estética.

A 64 anos da formulação do primeiro programa de Licenciatura em Musicologia no Chile, tanto a disciplina como o meio profissional do musicólogo vivenciaram importantes alterações. Não obstante, os problemas básicos continuam vigentes, um epistemológico e outro disciplinar: o desafio de articular esse particular ponto de encontro entre conhecimento musical, histórico, cultural e social; e a inserção da Musicologia num campo profissional e disciplinar mais amplo. Os três programas de Mestrado em Musicologia que se oferecem atualmente no país tentam avançar nesses aspectos.

Na década de 1990 começaram a se implementar vigorosamente os programas de graduação nas universidades chilenas, em sintonia com os modelos de formação interdisciplinar desenvolvidos nos Estados Unidos. Isso fez com que as licenciaturas fossem reduzidas de 5 para 4 anos, e muitas delas deixassem de exigir a realização de uma monografia, ou trabalho de conclusão de curso, como requisito para a obtenção da graduação. Seria justamente na pós-graduação onde se deveria realizar essa dissertação, que, além disso, reduziu das suas 400 páginas das anteriores licenciaturas a pouco mais de 100. A ideia era continuar

---

12 O ramos específicos foram sete: Introdução à Musicologia; Musicologia na América Latina; Organologia; Notação; Modelos Musicológicos I e II; Gêneros Musicológicos; e Metodologia Musicológica do I-IV, que culminava com uma monografia.



com o trabalho da dissertação no doutorado. No entanto, perante a ausência de doutoramentos específicos em Musicologia no Chile, os interessados optam pelos doutoramentos na História e em Artes na Universidade Católica, e em Estudos Latino-Americanos, Estética ou Teoria da Arte na Universidade do Chile, o que contribui para aumentar o perfil interdisciplinar da Musicologia praticada no país.

Os três programas de Mestrado em Musicologia oferecidos no Chile são: o Mestrado em Artes, com habilitação em Musicologia, na Faculdade de Artes da Universidade do Chile (1993); o Mestrado em Artes, com habilitação em Música, da Faculdade de Artes da Pontifícia Universidade Católica do Chile (2007); e o Mestrado em Musicologia Latino-Americana, da Universidade Alberto Hurtado (2014). Embora os três programas sejam oferecidos em Santiago, este último decorre nos dias de sexta-feira e sábado, o que permitiu a participação de estudantes e professores de outras cidades do país. Do mesmo modo, a proximidade de Santiago com a cidade de Mendoza e o desenvolvimento de vínculos internacionais da Universidade do Chile permitiram a chegada de estudantes argentinos ao mestrado da Universidade do Chile, tendo também aderido estudantes peruanos, colombianos e brasileiros, entre outros.

O Mestrado que a Universidade do Chile oferece encontra-se ativo desde 1993, com submissões a cada dois anos e uma média de 12 alunos por entrada. Juntamente com o contributo de restituir e renovar o ensino formal da Musicologia no Chile, interrompido desde o ano de 1982, como já mencionado, o Mestrado teve a possibilidade de integrar abordagens histórica e etnográfica da Musicologia, transformar as disciplinas *extracurriculares* dadas no antigo grau de licenciatura em interdisciplinas, vinculadas às humanidades e às ciências sociais, com a música em seminários a cargo de especialistas e de grupos docentes de distintas disciplinas. Esse Mestrado tem enfrentado os desafios que a formação interdisciplinar em Musicologia e a necessária partilha entre teoria e metodologia desencadeia na pesquisa em Música.

As teses que surgiram na última década do Mestrado em Musicologia da Universidade do Chile refletem, em diferente medida, o seu enfoque interdisciplinar, em especial na Sociologia e na Antropologia da Música, os estudos de gêneros literários e a estética. Nas teses surgidas desse programa, pode-se observar uma clara orientação para a música popular urbana (56%), seguida pela música do século XX (22%), com menores índices de teses sobre

música de tradição oral (11%), música colonial (5%) e do século XIX (6%).<sup>13</sup>

O Mestrado em Artes da Pontifícia Universidade Católica está direcionado a profissionais das artes visuais, da música, do teatro e outras áreas afins do conhecimento, que buscam a criação artística ou pesquisa teórica. A área musical, por sua vez, se divide em Composição, Interpretação, Musicologia e Tecnologia. Radicado numa Faculdade de Artes, esse Mestrado atribui especial importância à criação artística, desenvolvendo enfoques de mestrados orientados à produção de obra. Na sua modalidade teórica, os interessados em Musicologia enfrentam um vasto ambiente proporcionado por estudantes, professores e matérias das artes visuais e do teatro, buscando, além disso, desenvolver os eixos histórico e antropológico da sua disciplina. Nos seus oito anos de funcionamento, sete teses de Musicologia foram concluídas, referentes à música chilena: duas sobre música do século XIX, duas sobre música do século XX e três sobre música popular, prosseguindo a tendência dos outros programas.

A abertura do Mestrado em Musicologia Latino-Americana da Universidade Alberto Hurtado, na Faculdade de Filosofia e Humanidades enfatiza a relação da Musicologia com as humanidades da forma mais orgânica possível, tendência fundamental para o desenvolvimento da Musicologia atual. Na verdade, o programa é multidisciplinar e está orientado à formação de graduados provenientes da música, das humanidades e das ciências sociais, para que enfrentem a pesquisa de aspectos históricos, sociais, culturais e/ou artísticos das músicas, dos músicos, do público e das indústrias musicais no Chile ou na América Latina. Sem dúvida, o maior desafio desse Mestrado é colocar numa mesma sala estudantes com e sem formação musical formal, ainda que estes últimos correspondam somente a 20% dos matriculados desde 2014, que de qualquer forma estão ligados empiricamente com música.

Em 2015, 19 teses de Musicologia e Etnomusicologia encontravam-se em desenvolvimento nesse Mestrado, com orientações interdisciplinares de Antropologia e Sociologia da Música, de imprensa especializada, como a história, a estética e os estudos de gênero. De acordo com a tendência reinante entre os mestrados de Musicologia no Chile, uma grande maioria se direciona para a música popular (68%), seguida da etnomúsica (21%) e da música do século XX (11%).<sup>14</sup>

---

13 Existem também teses sobre música e músicos da Colômbia, Panamá, Brasil, Bolívia e Argentina, além de Didática da Música.

14 Em maio de 2016 já tinham sido concluídas três das referidas teses sobre música popular.

Devido ao fato de a Universidade Alberto Hurtado ser uma universidade recente e com um claustro de musicólogos ainda em formação, não foram realizadas teses sobre música colonial ou do século XIX, dado que não existem linhas de pesquisa nessas áreas no Instituto de Música, ofertadas pelo programa. De todo modo, essas áreas prosseguem minoritárias nos três mestrados em Musicologia em funcionamento no país, manifestando esse gênero de “vuelta de tortilla” que ocorreu na Musicologia do Chile – situação generalizada, que se estende a outros países latino-americanos – na década de 1990, quando a Musicologia Histórica dominante iniciou de forma crescente a partilha de terreno com os estudos de música popular.

### **Musicólogos**

Os anos 90 apresentaram novas transformações no cenário musicológico nacional, com o surgimento de musicólogos chilenos formados no exterior e a criação da Sociedade Chilena de Musicologia. Este foi o caso de Alfonso Padilla na Finlândia, Ruby Ried na Grã-Bretanha, Gina Cánepa na Alemanha, Jorge Martínez e Rosalía Martínez na França. Simultaneamente, regressavam ao país compositores-pesquisadores como Fernando García, Gustavo Becerra e Juan Orrego Salas, ainda que somente o primeiro deles tenha se radicado no Chile. Desta forma, restabeleceram-se vínculos interrompidos com o exílio iniciado após o Golpe de Estado de 1973 e criaram-se novas relações que fortaleceram e diversificaram a atividade musicológica no país. Assim, desde 1995, o número de pesquisadores chilenos ativos aumentou, e os polos de desenvolvimento da Musicologia diversificaram-se, tornando necessária e possível a criação de um espaço de encontro e interação entre os musicólogos chilenos. Então, em finais de 1996 surgiu, com ativa participação de estudantes e musicólogos de todas as universidades, o projeto da Sociedade Chilena de Musicologia (SchM), que sofreu distintas vicissitudes ao longo desses anos, mas que até 2015 conseguiu realizar oito congressos internacionais e cinco congressos de jovens pesquisadores em distintas universidades do país.<sup>15</sup>

Pelo menos 28 musicólogos e etnomusicólogos se encontravam exercendo docência especializada, investigando e/ou publicando no Chile em 2015. Desse número, somente seis eram mulheres, o correspondente a 21%. A maioria possui doutoramento em Musicologia, embora também em Estética e Teoria da Arte; História; e Estudos Latino-Americanos, enriquecendo o enfoque interdisciplinar

---

15 A primeira diretoria da Sociedade Chilena de Musicologia (SchM), eleita pela respectiva Assembleia em novembro de 1996, foi constituída por Juan Pablo González, presidente; Rodrigo Torres, vice-presidente; Cristian Guerra, secretário; Guillermo Marchant, tesoureiro; e Lina Barrientos, vogal.

da atividade musicológica na região. Quase todos formaram-se nos programas de graduação e/ou de pós-graduação oferecidos no Chile, mas os doutoramentos em Musicologia são basicamente obtidos na Espanha, Estados Unidos, Argentina e Finlândia. As suas linhas de especialização podem ser vistas de diferentes perspectivas. Às tendências musicais-século XVIII (9%), século XIX (11%), século XX (36%), etnomúsica (11%) e música popular (20%) – podem-se agregar os estudos de gênero, música religiosa, instrumentos e história local (13%).

Na seguinte tabela encontram-se identificados os 28 (etno)musicólogos em atividade no Chile no ano de 2015 – incluindo os estrangeiros residentes (ER) – a instituição vinculada, a cidade em que se encontram e as respectivas áreas de especialização:

Instituição	Cidade	Musicólogo	Especialização
Universidade do Chile	Santiago	Dr. Luis Merino	Séculos XIX-XX
Universidade do Chile	Santiago	Dr. Víctor Rondón	Séculos XVII-XVIII
Universidade do Chile	Santiago	Dr. Cristian Guerra	Século XIX/Música religiosa/MPU
Universidade do Chile	Santiago	Dr. Jorge Martínez	Século XX
Universidade do Chile	Santiago	Candidato a Dr. Rodrigo Torres	Século XX/MPU
Universidade do Chile	Santiago	Ms. Mauricio Valdebenito	Século XX/MPU
P. Universidade Católica	Santiago	Dr. Alejandro Vera	Séculos XVII-XVIII
P. Universidade Católica	Santiago	Dr. Daniel Party	Século XX/MPU
P. Universidade Católica	Santiago	Ms. Carmen Peña	Séculos XIX-XX
P. Universidade Católica/ Universidade Alberto Hurtado	Santiago	Ms. Malucha Subiabre	Século XVIII/MPU
Universidade Alberto Hurtado	Santiago	Dr. Juan Pablo González	Século XX/MPU
Universidade Alberto Hurtado	Santiago	Candidato a Dr. Juan Carlos Poveda	Século XX
Universidade Alberto Hurtado	Santiago	Candidata a Dr <sup>a</sup> . Lorena Valdebenito	Século XX/Gênero/MPU
Universidade Alberto Hurtado	Santiago	Dr. Jacob Rekedal (ER)	Etnomusicologia
U. Metropolitana de Ciências da Educação	Santiago	Dr. Christian Uribe	Séculos XIX-XX/Guitarra

Escola Moderna de Música	Santiago	Dr. Álvaro Menanteau	MPU/Jazz
Museu Chileno de Arte Precolombino	Santiago	Lic. Claudio Mercado	Etnomusicologia
Independente	Santiago	Dra. Raquel Bustos	Século XX/Gênero
P. Universidade Católica de Valparaíso	Valparaíso	Dra. Silvia Herrera	Século XX
P. Universidade Católica de Valparaíso	Valparaíso	Dr. Nelson Niño	Século XX
P. Universidade Católica de Valparaíso	Valparaíso	Dr. Rafael Díaz	Etnomusicologia/ Século XX
Conselho de Cultura	Valparaíso	Lic. Agustín Ruiz	Etnomusicologia
Universidade de Talca	Talca	Dr. Gonzalo Martínez	Século XX
Universidade de Talca	Talca	Candidato a Dr. José Miguel Ramos	Séculos XIX-XX
Universidade Austral	Valdivia	Dr. David A. Fernández (ER)	Séculos XVII-XVIII
Universidade Austral	Valdivia	Dr. Vladimir Barraza	História local
Universidade de La Serena	La Serena	Prof. Lina Barrientos	Etnomusicologia
Universidade de Concepción	Concepción	Ms. Nicolás Masquiarán	História local/MPU

Tabela 1 – Listagem dos (etno)musicólogos em atividade no Chile

Cerca de 66% dos musicólogos ativos em 2015 trabalharam em Santiago, onde ainda se concentra uma percentagem similar da população do país. As universidades do Chile, Católica e Alberto Hurtado são as que concentram um maior número de musicólogos, sendo as mesmas que oferecem os três programas de Mestrado em Musicologia vigentes no país. Os 34% restantes de musicólogos encontram-se principalmente nas universidades Católica de Valparaíso, de Talca, Austral, Concepción e La Serena.

A este grupo de 28 musicólogos vinculados a instituições universitárias – com algumas exceções – em 2015 foram somados uma dezena de estudantes de doutorado em universidades espanholas, inglesas, canadenses, francesas e chilenas, e Mestrado em Musicologia. Refiro-me especificamente a Constanza Alruiz, José Miguel Izquierdo, Laura Jordán, Christian Spencer, Waleska Cabrera,

Laura Fahrenkrog, Úrsula San Cristóbal, Franco Da Ponte, Eileen Karmy, Javier Farías e Fernanda Vera, entre outros. Além da dezena de profissionais com formação musicológica e etnomusicológica que trabalham em museus, arquivos, na docência secundária ou como investigadores independentes. Todos eles constituem uma quarta geração de musicólogos chilenos que dá sinais de continuidade e desenvolvimento da disciplina no país.

### **Pesquisa musical**

A institucionalização da pesquisa musical – requisito para fazer pesquisa – foi beneficiada com a criação do Instituto de Investigações do Folclore Musical da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile em 1944. Esse Instituto ajudou a consolidar os esforços individuais de pesquisa em música de tradição oral que vinha desenvolvendo um grupo de compositores, folcloristas e historiadores, que proporcionaram a coleta, estudo e projeção da música chilena de tradição oral, a criação de um arquivo sonoro e uma biblioteca especializada e a publicação de materiais educacionais. Inicialmente, o Instituto manteve um frutífero vínculo com a indústria musical, destacando-se a gravação com a RCA Victor, em 1944, do álbum *Aires tradicionales y folklóricos de Chile* e a radiodifusão de programas dedicados à música de tradição oral do Chile e do mundo.

Em 1946 esse Instituto ampliou-se para Instituto de Investigações Musicais, onde se radicou o primeiro núcleo profissional de musicólogos e etnomusicólogos chilenos. Sempre sob os auspícios da então designada Faculdade de Ciências e Artes Musicais da Universidade do Chile (PEREIRA SALAS, 1959), a formação musicológica que passou a integrar esta universidade desde 1952 não teria sido possível sem a existência do núcleo de investigadores estabelecido no Instituto. No entanto, com base na reforma universitária de 1968, foram dissolvidos os institutos da Universidade do Chile, e o Instituto de Investigação Musical integrou-se ao Departamento de Música da referida Faculdade.<sup>16</sup>

Embora o funcionamento do grupo de trabalho do Instituto tenha prosseguido durante os anos 70, começaram a surgir, nos inícios dos anos 80, as progressivas saídas de musicólogos da Faculdade de Ciências e Artes Musicais, que eram então pilares da Musicologia no país. Deixaram a Faculdade Samuel Claro e María Ester Grebe, em 1982, e Raquel Bustos, no ano seguinte, permanecendo Luis Merino, que tinha assumido a direção da *Revista Musical Chilena* em inícios de 1973 e chegaria a ser decano da Faculdade em 1985. Inicialmente, esses afastamentos

---

16 Segundo comunicação pessoal de Luis Merino de 15 de outubro de 2015, figuravam neste grupo Samuel Claro, Luis Merino, Raquel Barros, Honoria Arredondo e Manuel Dannemann, entre outros.

foram um impasse para o desenvolvimento da disciplina, especialmente da Etnomusicologia; no entanto, a médio prazo houve também consequências positivas, pois geraram a contratação de novos musicólogos, impulsionaram a criação de espaços para a Musicologia noutras instituições e motivaram o desenvolvimento da pesquisa musicológica fora do âmbito universitário.<sup>17</sup>

Junto ao arquivo sonoro implementado pelo Instituto de Pesquisa do Folclore Musical na década de 1940, que logo passou a ser o Arquivo Sonoro de Música Tradicional Chilena da Faculdade de Artes da Universidade do Chile, a Musicologia nacional contava com o Arquivo de Música da Catedral de Santiago, com mais de 400 obras conservadas desde 1770, e com o Arquivo de Música da Biblioteca Nacional, criado em 1970. A esses arquivos foram se agregando o Fundo Margot Loyola, da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso; o Centro de Documentação da Música Chilena da Faculdade de Artes da Universidade do Chile; o Arquivo do Teatro Municipal de Santiago; e o Arquivo de Música Popular Chilena do Instituto de Música da Pontifícia Universidade Católica do Chile. Recentemente foram disponibilizados mais três arquivos, o do Seminário Pontifício Mayor e da Recoleta Dominica, ambos de Santiago, e o Arquivo Central Andrés Bello, da Universidade do Chile, que conserva cerca de 700 partituras chilenas de salão impressas e manuscritas (FAHRENKROG; VERA, 2016). Por outro lado, o Arquivo de Música da Biblioteca Nacional conta com coleções de partituras editadas do século XIX e XX de compositores eruditos e populares do Chile e América Latina e fundos documentais de uma meia centena de compositores chilenos.<sup>18</sup> O sucesso do programa de estágio implementado pela atual direção permite que estudantes de Musicologia contribuam para organizar, salvaguardar e classificar esse material.

A dissolução do Núcleo de Investigação Musical ativo na Universidade do Chile entre os inícios dos anos 40 e os anos 80 foi em parte compensada por um novo modelo de apoio à pesquisa musical que se tinha aberto no Chile em finais dos anos 60. Refiro-me ao financiamento que começou a ser cedido pelo Conselho Nacional de Ciência e Tecnologia, CONICYT, a projetos de pesquisa musical apresentados por académicos de universidades chilenas. Samuel Claro-Valdés foi quem abriu o caminho para o maior projeto de Musicologia americanista conduzido a partir do Chile: a *Antología de la Música Colonial en América del*

17 Juan Pablo González ingressou em 1983 na Universidade do Chile, a fim de fortalecer o temporário e reduzido mapa de musicólogos da Faculdade de Artes.

18 Cada fundo documental contém partituras manuscritas, master de gravações, cadernos e documentos de distintos formatos ou suportes que tenham sido criados, interpretados, reunidos e/ou utilizados por um compositor, em particular no exercício da sua atividade musical.

*Sur*, publicada pela Universidade do Chile em 1974. Essa obra é fruto do resgate, transcrição e estudo de manuscritos dos séculos XVI ao XVIII depositados em oito arquivos sul-americanos. Apenas 40 anos após, o *Ensamble de Música Antigua* da Pontifícia Universidade Católica terminou a gravação das 32 obras que constituem esta antologia.

A CONICYT começou a canalizar o seu financiamento para projetos de pesquisa através do seu Fundo de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, FONDECYT em 1982. Começou por financiar uma centena de projetos anuais, chegando, no ano de 2015, a abarcar mais de 15 mil, sustentando uma parte importante da investigação científica que se realiza nas universidades e centros do país. Esse fundo do Estado tem contribuído para o desenvolvimento de programas nacionais de doutoramento e fortalecido linhas de pesquisa e redes internacionais de colaboração científica, além de apoiar a formação de novos pesquisadores. A partir da *Antología de la Música Colonial en América del Sur*, sucessivos projetos de longo prazo em pesquisa musicológica foram apoiados pelo FONDECYT, financiando montantes na ordem de cem mil dólares por projeto para execução em 36 meses para equipes de pesquisadores e assistentes da pós-graduação.

Cerca de vinte projetos musicológicos se beneficiaram desse fundo ao longo dos últimos 30 anos. Todas as músicas praticadas no Chile – de tradição oral, colonial, do século XIX, do século XX e popular – têm sido abarcadas nesses projetos e numa proporção bastante equilibrada. Contudo, apesar de ser uma minoria na quantidade de pesquisadores, publicações e teses, é nos projetos FONDECYT que se observa uma predominância da pesquisa da música colonial, provavelmente como resquício do primeiro projeto apoiado de Samuel Claro. Esses projetos participam de um fundo direcionado ao desenvolvimento das ciências e da tecnologia, cujos padrões de medida são bastante elevados, algo que beneficiou o desenvolvimento e os resultados da Musicologia no Chile. Na verdade, a formulação de um projeto FONDECYT é utilizada como meta de cursos de Metodologia da Investigação em programas de graduação e pós-graduação em Santiago.

Desde 2007, o Fundo Nacional de Fomento da Música, do Conselho Nacional da Cultura e das Artes, CNCA, incorporou a linha de pesquisa às candidaturas dos seus projetos anuais, direcionados principalmente à criação, interpretação e produção musical. Esta linha de pesquisa tem se mantido estável, com pequenas variações ao longo do tempo, apoiando com cerca de dez mil dólares por projeto para execução em doze meses. Em 2015 foram selecionados 16 projetos – com



20 em lista de espera. Ao comparar os projetos selecionados com as publicações e as teses em Musicologia desenvolvidas no Chile, verificam-se algumas semelhanças e diferenças. Uma semelhança é a predominância da música popular (42%) e da música do século XX (19%), ainda que este segundo lugar se encontre distanciado, em contraste ao que sucede com as linhas de pesquisa e publicação dos musicólogos em exercício, como referido anteriormente. Nesse sentido, os dados sobre a predominância da música popular são percentualmente semelhantes aos trabalhos acadêmicos em Musicologia que se escrevem no país. Esse aspecto pode dever-se ao fato de que essas teses e dissertações, como as candidaturas a este fundo, sejam propostas de jovens que iniciam o seu percurso na pesquisa através de uma maior proximidade com a música popular como objeto de estudo, de acordo com o perfil de fã-acadêmico que aparece ligado a esses estudos.

Uma diferença importante com as outras áreas de desenvolvimento musicológico no país é uma maior presença da etnomúsica (17%) nesses projetos, que alcançam uma proporção próxima à música do século XX. O motivo pode ser derivado da política de descentralização do CNCA de dividir em partes iguais os fundos destinados à Região Metropolitana e os destinados às outras regiões do país. Deste modo, se todas as teses e dissertações em Musicologia se escrevem a partir de Santiago e 66% dos musicólogos ativos vivem na Capital, a metade das candidaturas que chegam à linha de pesquisa do Fundo de Fomento da Música surge de regiões distintas à Metropolitana, onde as músicas de tradição oral demonstram estar mais vivas. Na música popular, finalmente, verifica-se uma maior variedade de aspectos a investigar em comparação às outras músicas, segundo a natureza interdisciplinar deste campo de estudos, onde também se encontram representadas histórias locais e a construção de memória.

### **Perspectivas futuras**

Embora num primeiro momento foi a Universidade do Chile a que quase exclusivamente sustentou o desenvolvimento da Musicologia no país, esse apoio tem prosseguido por meio de outras universidades chilenas, tanto na formação como na pesquisa musicológica. Sequencialmente, os arquivos musicais de instituições religiosas, bibliotecas e universidades foram as entidades que ofereceram aos musicólogos materiais de indagação para conservação e organização. Por fim, os fundos de pesquisa científica e de desenvolvimento artístico e cultural juntaram-se aos fundos de pesquisa oferecidos pelas universidades aos seus acadêmicos para apoiar projetos (etno)musicológicos de diversas dimensões e âmbitos. Paralelamente, às revistas e editoras universitárias,

que têm sido os principais motores de divulgação dos resultados de toda essa pesquisa, juntaram-se algumas editoras independentes, que passaram a adicionar títulos de pesquisa em música às suas coleções.

O âmbito da Musicologia aumentou consideravelmente nessas últimas décadas, diversificando a sua destreza investigativa, aumentando a sua capacidade interpretativa e enriquecendo a sua abordagem interdisciplinar. No entanto, o foco nacionalista que tem dominado a atividade musicológica na América Latina tem-nos impedido de empreender tarefas simples, que nos permitam enfrentar conjuntamente o passado e o destino comum da nossa região. A boa notícia é que essa tendência tem sido gradualmente rompida pelos programas de pós-graduação em Musicologia, que cada vez mais são instâncias de intercâmbio e diálogo para a nossa disciplina, e com agências como a Ibermúsica, que, no seu primeiro Colóquio Ibero-Americano de Pesquisa em Música (México, 10/2015), nos colocou em diálogo sobre temas que nos complementam e nos unem.

Outros exemplos de articulação musicológica e etnomusicológica na região são as parcerias internacionais de pesquisa – neste caso, o International Council for Traditional Music, ICTM, e a Associação Regional para a América Latina e Caribe da Sociedade Internacional de Musicologia, ARLAC/IMS.<sup>19</sup> O ICTM tem representação em doze países latino-americanos e no Caribe, ainda que nenhum dos seus grupos de estudos se debruce sobre as especificidades das nossas músicas. Por outro lado, a ARLAC/IMS, cujos dois primeiros congressos foram realizados em Havana (3/2014) e Santiago de Chile (1/2016), reúne 80 musicólogos e etnomusicólogos de dez países da região – Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Guatemala, México, Uruguai e Venezuela –, além de Espanha e Portugal.<sup>20</sup> A ARLAC/IMS conta com um primeiro grupo de estudo musicológico em nível mundial voltado para a música da América Latina: *Early Music and the New World/A Música Antiga e o Novo Mundo*.<sup>21</sup> Se juntarmos a cada país as redes oferecidas pelo ICTM, ARLAC/IMS e Ibermúsica, os musicólogos latino-americanos veremos potencializadas as oportunidades de integração, desde plataformas acadêmicas, artísticas, da indústria a políticas culturais sensíveis ao nosso trabalho.

---

19 As sociedades latino-americanas de compositores, educadores musicais e estudiosos de música popular também constituem exemplos de integração musicológica na região.

20 Ver o site da ARLAC/IMS, disponível em: <[www.arlac-ims.com](http://www.arlac-ims.com)>.

21 Este grupo de estudo foi criado durante o primeiro congresso em Havana (2014) e teve sucessivos encontros em Cartagena de Indias (2015) e Santiago do Chile (2016).

## Referências

ARLAC/IMS. Site da Associação Regional de IMS para América Latina e o Caribe. Disponível em: <[www.arlac-ims.com](http://www.arlac-ims.com)>. Acesso em 23 out. 2015.

BUSTOS, Raquel. Génesis de la Musicología en Chile. **Revista Musical de Venezuela**, v. 9, n. 25, p. 147-178, 1988a.

\_\_\_\_\_. La Musicología en Chile: la Presente Década. **Revista Musical Chilena**, v. 42, n. 169, p. 27-36, 1988b.

FAHRENKROG, Laura; VERA, Fernanda. Recently Catalogued Music Archives and Fonds in Santiago, Chile: a Contribution to the Dissemination of Written Musical Heritage of the Nineteenth and Twentieth Centuries. **Fontes Artis Musicae**, v. 63, n. 2, p. 100-119, abr./jun. 2016.

GUERRA, Cristian. La Revista Musical Chilena en el Siglo XXI. **Revista Musical Chilena**, v. 69, n. 223, p. 13-20, 2015.

PEREIRA SALAS, Eugenio. El Folklore Musical y el Instituto de Investigaciones Musicales. **RMCh**, v. 13, n. 68, p. 1-2, 1959.

SPENCER Christian. Cuerpos de Baile. Estudios sobre Cuerpo, Música y Cultura en el Chile Contemporáneo. **Resonancias**, v. 17, n. 32, p. 11-13, jun. 2013.

TORRES ALVARADO. Presentación. **Revista Musical Chilena**, v. 63, n. 212, p. 9-10, 2009.

WIKIPEDIA. Demografía de Chile. Disponível em: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Demograf%C3%ADa\\_de\\_Chile](https://es.wikipedia.org/wiki/Demograf%C3%ADa_de_Chile)>. Acesso em: 23 out. 2015.



# Em torno da Musicologia brasileira: ensaio sobre a relação com a análise musical

Diósnio Machado Neto

**E**nquanto o termo Musicologia nos remete, em tempos coevos, a uma concentração de estudos sobre a música numa perspectiva multidisciplinar, vinculada a aspectos críticos do discurso sobre obra (inclusive a noção da autoridade da obra), interpretação (inclusive a interpretação como expressão de um corpo social) e recepção (inclusive na projeção de um cânone de identidade que definiria o que é arte), no Brasil a área ainda se define num espaço restrito, mormente vinculado a um viés histórico forjado na tradição culta europeia. Outrossim, campos como Etnomusicologia e Teoria & Análise raramente são articulados em projetos de pesquisa sob a denominação de Musicologia e, conseqüentemente, pensados nas intersecções que potencializam a música como artefato cultural dotada de uma (ou qualquer) lógica que organiza parâmetros expressivos, a “linguagem musical”.

A afirmação acima é consciente de seu reducionismo, pois, ao não observar com minúcias uma atividade que, nas últimas duas décadas, cresceu vertiginosamente no Brasil, fica exposta a exemplares que a negam. Evidentemente, a Musicologia brasileira pode ser apresentada por projetos de pesquisa bastante cientes

dos problemas metodológicos coevos. No entanto, a minha atividade como musicólogo no cotidiano de congressos, pareceres e da vida acadêmica me dão a sensação de que a prática de investigação atenta aos desafios que o largo horizonte da pesquisa musical promove por si só é mais fruto de posições individuais do que de um movimento de formação escolar contínuo e progressivo.

É dessa vivência, também, que observo a lógica do movimento associativo, a começar pela Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Anppom). Esta se estrutura como um grande guarda-chuva que não só abriga grandes áreas, como Educação Musical, Composição e Interpretação Musical, como também, e tradicionalmente, promove uma separação da Musicologia, ordenando-as por um quadro amplo que separa a área por modalidades de pesquisa, que passo a chamar de *campos*.

No que diz respeito à Musicologia, observando a organização do congresso da Anppom 2016, vemos que persiste a separação entre Musicologia e Etnomusicologia (inclusive tirando da Etnomusicologia o campo da Música Popular), assim como considera a Estética Musical como uma área contígua, e até inaugura um espaço de ampla generalidade – *interfaces* –, que agrupa estudos de diversas espécies, da semiótica à musicoterapia. Em síntese, trata de controlar a área da Musicologia por cada subespécie de pesquisa que suscita alguma teoria mais específica e, quando os vínculos não são claros, estabelece um termo demiúrgico como *interfaces*. Faz isso em detrimento da Musicologia como área que tem como um dos principais paradigmas observar pela música as relações formantes dos discursos que se posicionam na relação do corpo social com os processos de subjetivação que atuam na formação de identidades ou processos de empoderamento, descolonizações etc. Enfim, uma área que se integra a uma plataforma humanista para entender e agir sobre como uma comunidade se relaciona e constrói sua visão de mundo para estabelecer padrões de convivência entre si e com os outros, inclusive pela Teoria Musical.

Como efeito colateral, me parece que é essa ideia de que a Musicologia significa muitas coisas, e abrange muitos campos, logo não haveria como não fragmentá-la, que está no fenômeno da constituição de associações organizadas a partir de uma certa ideia de heterogenia. A primeira a surgir foi a Abet (Associação Brasileira de Etnomusicologia), criada em 2001. Mais recentemente surgiu a TeMA (Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical), em 2014, e a ABMUS (Associação Brasileira de Musicologia), que somente em 2015 oficializou suas atividades.

O primeiro aspecto que podemos articular desse fenômeno é de ordem da identidade. Cada campo buscou melhor organizar seu vínculo teórico e metodológico para aprimorar os modelos de observação diante de uma dispersão causada pela generalidade inerente do que significa música, e da forma de organizar sua discussão, como propõe a Anppom. No entanto, ao focar o campo como plataforma em si, assumem que as discussões epistemológicas que hoje se orientam para inserir a música num amplo debate sobre sua condição numa perspectiva humana e social é subsidiária ao desenvolvimento do campo a partir de si mesmo. E, nesse jogo, acabam por criar zonas de influência e poder que “administram” discursos e técnicas que teoricamente deveriam ser vinculantes.

Assim, tais estruturas associativas se espalham em diversas partes além da atividade de pesquisa. É quando o meio se transforma em fim, pois acaba sendo útil mais para às investidas dos efeitos de poder e prestígio nas universidades, agências de fomentos e associações, como a Anppom, do que necessariamente para as exigências teóricas e/ou das reflexões críticas da pesquisa. Em outras palavras, aquilo que deveria ser uma estrutura dentro de um espaço articulador, e integrado pela própria natureza da música como produto da condição humana, aqui se torna um universo à parte, que discute, muitas vezes, estruturas de poder.

Esse cenário, no entanto, é ainda incompleto para mim, até porque tal visão só poderia se consubstanciar de forma a criar um discurso teórico através de uma série de dados que considerariam, inclusive, o impulso primordial dado pela cadeia do poder acadêmico e o movimento associativo no âmbito dos programas de ensino, inclusive de Musicologia. Não tendo isso, apenas evoquei o fato como efeito propulsor para pensar o que induz o termo Musicologia no nosso meio, tanto como efeito normalizador (objetos de estudos e métodos) quanto como pelos desejos e fantasias que marcam estatutos e inclusive delimitam uma geografia crítica dos estudos e seus autores.

Ademais, essa percepção do isolamento das áreas veio, também, de uma volúpia marcada por experiências próprias que se acumulam de participações em um número considerável de congressos, tanto organizando como dando pareceres e expondo trabalhos. É por essa visão da experiência pessoal que lanço o ponto de discussão para este texto: a dissociação da Musicologia com a discussão sobre a linguagem musical.

Primeiro, há que se dizer que os congressos de Musicologia cresceram em número e participantes em relação às duas últimas décadas do século passado,

porém deixaram clara uma tendência que se justifica no isolamento: a falta de um suporte da análise musical, sem exigir que sejam estudos específicos de Análise Musical. Isso enfraqueceu a Musicologia como estudo “da” música. E, mais que isso, consolidaram a Musicologia no Brasil pelo domínio de duas ações: (1) enquanto desenvolvimento de plataformas de pesquisa, como organização de acervos e catálogos, e esta como causa de trabalhos de divulgação, como editoração de partituras; (2) associada a estudos monográficos que se apresentam mais como História Social ou na tradição da memorialística histórica, inclusive no que diz respeito à apropriação acrítica das fontes documentais. E se houve progresso na área de intersecção com a Análise Musical, ele não nasceu da atividade musicológica, mas sim de grupos derivados de dois universos: da Composição e da Interpretação Musical.

Assim, se o efeito da história determina o estabelecimento dos vínculos para um reconhecimento da interpelação crítica ao lidar com nossas formas de representação do mundo, evidentemente que o porquê da desarticulação entre Musicologia e Análise Musical se deve buscar naquilo que define as questões e as escolhas ideológicas das formas de pensar e discursar sobre música no Brasil. Nesse sentido, acredito que devemos observar não só os moldes tradicionais do discurso musicológico (como os discursos forjados sobre a plataforma biossociológica do Modernismo), mas também os pontos centrais dos movimentos de renovação e como estes se projetam desde a razão das necessidades advindas dos problemas postos por uma determinada leitura da realidade, como, por exemplo, a sistematização de acervos históricos pelo crescimento do desejo e fantasia de exercer a música brasileira numa perspectiva do movimento de música antiga que se desenvolveu na Europa desde a década de 1960.

Ainda cabe dizer, a título de introdução, que, ao escolher o foco deste ensaio, não trato de fazer uma apologia à autonomia da obra de arte, e sim pensar sobre uma Musicologia em que a questão histórica e cultural parta da linguagem musical. Uma Musicologia capaz de, sem perder a compreensão dos múltiplos significados e contextos de sua condição sociocultural, discuta a condição intrínseca de estruturas de realização, inclusive considerando a condição histórica dos padrões de criação musical, desde processos de educação até a produção de eventos musicais; este, inclusive, como fator de representação das segmentações sociais. Sem essa condição da compreensão da linguagem, a análise cultural da experiência da música não se realiza em sua plenitude, rompendo, assim, o que considero que é importante como resultado final da Musicologia: a dimensão da música como processo comunicativo.



Por fim, este texto procura discutir o estatuto do pensamento musicológico brasileiro dentro do contexto da musicologia global, que, após o impacto da *New Musicology* liquidar as antigas fronteiras entre musicologia histórica e sistemática e potencializar uma visão que, sobretudo, dissolveu a autonomia da obra de arte articulando a própria questão da Teoria Musical que sustenta qualquer composição como uma estrutura de produção sociocultural específica, teve que voltar à questão das estruturas de substanciação da música, só que por outros enfoques. Em outras palavras, é uma Musicologia que reconfigura lados que, na tradição da área, eram separadas: estudos históricos e estudos sistemáticos, o que condicionou a uma reformulação dos próprios conhecimentos necessários para responder a questões que hoje tornam-se preponderantes: os processos de comunicação, de representação e empoderamento (étnico, de gênero, da própria condição de área acadêmica), enfim, das ações que a música promove como produto da condição humana.

Assim, a pergunta crucial deste ensaio parte da observação entre nós da condição divorciada da Análise Musical e da Musicologia que permitiria expandir os estudos da música de sua condição de uso para estruturas de pensamento em um enquadramento mais intrínseco, a linguagem musical. Essa condição seria uma estrutura ideológica ou apenas o reflexo de uma realidade prática? Logo, qual seria a razão estrutural que teria afetado o desenvolvimento de uma área mais analítica do pensamento musicológico brasileiro? E, por fim, como a Musicologia brasileira poderia se projetar, inclusive diante de áreas que ela tradicionalmente tangencia, como a Arquivologia, a História, Sociologia ou os Estudos Culturais, tendo sua individualidade?

### **O Modernismo e a incapacidade da Teoria Musical frente ao impulso da “metafísica brasileira”**

Larry Laudan, em *Progress and Its Problems: Towards a Theory of Scientific Growth* (1978), sustenta que a produção bibliográfica é sempre um diálogo que, a partir de uma tradição, passa por um número indeterminado de formulações e determina um conjunto de diretrizes cujos cânones articulam-se e fazem sentido. Dessa forma, acredito que o primeiro ponto deste ensaio é pensar o impacto da tradição do discurso musicológico brasileiro na formação do que hoje se exerce como Musicologia. E qual seria a outra questão que tenha tido tanto impacto quanto a da identidade nacional?

O primeiro aspecto a analisar é a própria natureza sociopolítica do Brasil, uma região nas “bordas” do mundo Ocidental civilizado e que assume certas

condições de nativismos a partir de sua posição socioeconômica dentro desse sistema. Sob esta perspectiva, a questão da identidade é um espaço que persegue os intelectuais brasileiros desde os primeiros passos da Independência até os discursos contemporâneos que se dedicam aos problemas dos processos pós-coloniais e dos descentramentos teóricos.

Para a Musicologia brasileira, a identidade foi o ponto de impulso para um pensamento mais sistemático sobre a música, desde Manuel de Araújo Porto Alegre, em 1836. No entanto, o momento em que os estudos se tornaram regulares e amparados em instituições de ensino foi após a Primeira Grande Guerra Mundial, quando todo o sistema ocidental passou a reagir em cadeia aos sucessos nos principais centros do mundo ocidental. Tratava-se quase de um reflexo espontâneo diante da percepção de uma geopolítica inerentemente colonizadora, como afirmei em 2011:

Diante de uma Europa que fortalecia suas estruturas de projeção sociopolítica (sistema econômico, científico e artístico), cuja natureza de dominância estava na sua própria tradição, crescia o sentimento de identidade como forma de contraponto ao sentimento de inferioridade cultural, temor colonialista, ou mesmo desejo e fantasia de formatar de um discurso próprio (original do gênio nativo) de consistência teórica que conferissem dignidade à inteligência nacional. (MACHADO NETO, 2011, p. 128)

Em outras palavras, a questão da identidade se intensificou na medida em que crescia a percepção de um sistema-mundo (diga-se eurocentrista) que exercia uma força monopolizadora das estruturas de pensamento, assim como reagia à expansão da influência cultural oriunda do processo de imigração na formação dos modelos socioculturais locais. Por outro lado, ao projetar as qualidades nativas como suporte para uma dignidade criativa, estética e ideológico-social da arte nacional, os autores tratavam de responder a um problema interno: a reação aos postulados especenristas de que teríamos uma incapacidade teórico-conceitual advinda principalmente do problema da raça mestiça.

Autores como Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Correa de Azevedo foram os responsáveis não só por teorizar esse processo como por consubstanciar praticamente esse discurso. A tese de maior impacto sobre a musicologia brasileira é a de Mário de Andrade. Retomando uma perspectiva de natureza teórico-analítica – científica —, Andrade se propunha estudar sistematicamente o Brasil, visando à “constituição de uma sociologia, uma antropologia e uma ciência do folclore brasileiro” (MORAES, 1978, p. 123). O

*Ensaio sobre a música brasileira* de 1928 é a consubstanciação dessa perspectiva de Mário de Andrade. O postulado é que o *ethos* musical seria a principal questão a ser compreendida, pois neste estaria o princípio nacionalizante e, por ele, a ação concretizar-se-ia mesmo quando transformada em grande arte, pois ativaria uma cadeia (gestos, estruturas harmônicas, ritmo) que induziria uma ação cognitiva ativada pela genética. Logo, não se tratava do uso direto nem harmonização erudita da melodia folclórica, e sim da compreensão do compositor engajado no projeto de educação pela consciência nacional dos elementos intrínsecos da manifestação ingênua.

Neste processo, a prática analítica subvertia a ordem pela qual a Musicologia coeva definia a Análise Musical, ou seja, os vínculos das obras com a cadeia das grandes obras. Em Mário de Andrade, a postura analítica era sobre os modelos pré-compositivos, ou seja, os parâmetros da música espontânea brasileira.

Já para Renato Almeida, essa perspectiva analítica como suporte para uma ação criativa não fazia nenhum sentido, já que as obras só teriam sentido quando fossem sensíveis a uma relação mimética da natureza local. Seu principal fundamento é de que “fora do meio as obras são precárias” (ALMEIDA, 1926, p. 15). Diante dessa perspectiva, questionava os parâmetros como a forma musical, sendo a liberdade formal o único padrão de mimese possível (por liberdade formal, entendia a forma rapsódica).

Assim, mais do que uma compreensão dos modos de substância da música e sua história (o que definia a musicologia para Guido Adler), Almeida definia a Musicologia na capacidade de sistematizar o padrão de imitação de uma obra de arte, o que seria mais um postulado metafísico do que científico. A ideia de obra de arte nacional de Almeida seria, ela própria, uma redenção da obra diante da análise:

A música não tem que contar, nem desenhar, nem modelar. Não é descritiva, nem plástica. A música é sugestão apenas e deve permitir um ambiente de interpretação, em que a alma humana, liberta e exaltada, sinta a vida, pelo mais intenso gozo estético. A essência da música é a música, pairando acima das coisas, dominando-as e elevando-as pelo prestígio do som, incompreensível e misterioso. (ALMEIDA, 1926, p. 145)

A postura de Almeida parece refletir um estado de espírito que se cristaliza no modernismo: não haveria por que desenvolver uma perspectiva germânica da Musicologia no Brasil, já que esta não se adaptaria aos princípios teóricos de

análise por ter seu fundamento numa sensibilidade do local mais do que num sistema cuja epistemologia é fundamentada na evolução de uma tradição.

Essa ideia se consubstancia, por exemplo, no texto de Lorenzo Fernandez publicado em 1946 no *VI Boletín Latinoamericano de Música*. Em *A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira*, Fernandez apresenta uma análise da música de Villa-Lobos partindo de um pressuposto geral: fundada num quadro de “grande estabilidade tonal”, usando processos de politonalidades e, por vezes, até atonalidades (FERNANDEZ, 1946). Mesmo analisando acordes e gestos harmônicos, Fernandez não define uma teoria analítica; mais que isso, atesta que, pela “harmonia tradicional”, o analista terá dificuldade de entender o processo de Villa-Lobos (FERNANDEZ, 1946, p. 289). Enfim, expõe o antiacademicismo típico do Modernismo para enaltecer a originalidade do compositor nacional. A falta do sistema seria, na tese de Fernandez, a expressão do gênio da terra.

Em síntese, o Modernismo e sua fixação pelo elemento nacional projetou-se de forma consistente, negando a possibilidade de desenvolvimento de um campo teórico-musical justificado no fato de que ele nada serviria diante dos desafios de uma arte cujos parâmetros deveriam ser fundados numa sensibilidade local, e não numa razão universal. Como consequência disso, a perspectiva teórica ficou atrelada, inclusive dentro do sistema educacional da música, apenas às necessidades práticas da composição musical, e não como um campo especulativo do pensamento musical.

### **O ceticismo teórico nos projetos de resistência do Modernismo: outro espaço de resistência ao pensamento teórico da música**

Se, dentro das plataformas de ação dos modernistas, a Musicologia estava atrelada à compreensão sistêmica das expressões das culturas espontâneas, partindo da articulação entre estabelecimento de pesquisas etnográficas, produção de um pensamento de justificativa histórica da sensibilidade nacional e, por fim, estabelecendo a representatividade social da música inclusive como política pública e sistema estético de uso do elemento expressivo dito nacional, o movimento que se apresentou como contrapeso, ou seja, fundado na perspectiva cosmopolita da música, igualmente não se empenhou no debate da perspectiva da Teoria da Música em si e, conseqüentemente, na prática da Análise Musical dentro dos padrões que eram exercidos nos principais centros de estudo da música.

Sem entrar em detalhes históricos, o movimento que se desenvolveu ao redor

de Hans-Joachim Koellreutter focou a contestação da capacidade do próprio sistema musical diante das forças da sociedade industrial, desde a nova paisagem sonora do mundo mecanizado até a inércia das massas diante do nivelamento da sensibilidade trazido pela ação da mercantilização da arte.

Para Koellreutter, a incapacidade do sistema era sobretudo potencializada pela projeção dos referenciais históricos que continuavam a redimir a sensibilidade artística:

Um novo tipo de sociedade condiciona um novo tipo de arte. Porque a função da arte varia de acordo com as exigências colocadas pela nova sociedade; porque uma nova sociedade é governada por um novo esquema de condições econômicas; e porque mudanças na organização social e, portanto, mudanças nas necessidades objetivas dessa sociedade, resultam em uma função diferente de arte. (KOELLREUTTER, 1977)

Assim posto, haveria uma aporia entre o mundo real e a expressão musical dentro da evolução do modelo de arte ocidental. O sistema reproduzido recobrava sentido como fator de seleção útil a uma sociedade onde “o músico era um representante do individualismo social e da ideologia de uma elite privilegiada” (KOELLREUTTER, 1977). Nesse sentido, qualquer referência sistêmica era fonte de interesses “espúrios”. Por outro lado, o mundo contemporâneo deveria pautar-se pela liberdade e libertação de qualquer processo protocolar de expressão:

A nova sociedade, que está começando a existir – podemos descrevê-la como uma sociedade de massa, tecnológica, industrializada- implica uma forma de arte integrada nessa sociedade, que – tendo-se libertado consideravelmente da sua dependência de fatores econômicos – se sobrepõe ao seu isolamento social. Porque uma sociedade de massa deve necessariamente ser democrática, incapaz de tolerar o monopólio da arte por determinados grupos sociais ou a sua comercialização para fins lucrativos. Porque a civilização tecnológica encara a arte como um meio de informação e de comunicação, incluindo-a entre os processos que tornam possível a existência dessa civilização. (KOELLREUTTER, 1977)

A dissolução das convenções era vinculada à possibilidade de convivência com a sociedade massificada. Era, concomitantemente, uma postura de resistência e modificação. Assim, a própria concepção de composição deveria ser revista:

Assuntos tradicionais de estudo, tais como harmonia e contraponto, disciplinas aplicáveis apenas à música ocidental entre o período da Renascença e a última fase do período romântico deveriam ser absorvidos na conexão destinada a despertar a compreensão do estranho, do inusitado e do novo, e a desenvolver o pensamento crítico

e analítico, pela teoria do texto musical, e deveriam, então, perder seu significado como especializações distintas ou independentes. Por outro lado, o treinamento auditivo, a estética da música e as ciências sociais receberiam nova proeminência. (KOELLREUTTER, 1977)

Em outras palavras, a Musicologia como área de discussão cultural a partir do entendimento dos sistemas musicais novamente se viu constrangida por uma plataforma de ação ideológica para a compreensão sociopolítica do uso da música.

Essa postura desenvolveu-se principalmente vinculada a artistas e intelectuais que, na década de 1960, se posicionaram contra a hegemonia do culturalismo, que sobrevivia do Modernismo nacionalista da primeira metade do século XX. Era um movimento coadunado, principalmente, ao redor de um festival de música contemporânea, o Festival de Música Nova de Santos. Tinha suas raízes no Partido Comunista Brasileiro (PCB), o que, na prática, determinava uma ideia fixa com a missão pedagógica baseada no princípio retroativo e edificante da arte para uma ação de transformação da sociedade burguesa.

Tendo sempre a convicção de que a arte é revolucionária, o ponto de articulação desse movimento era desenvolver uma arte de caráter cosmopolita, vinculado a uma linha contínua de evolução da linguagem musical e, sobretudo, fincado sobre “signo do novo” como reagente ácido que tratava de questionar a inércia da sociedade massificada.

Assim, numa síntese extremamente reduzida, pode-se definir esse movimento fundado numa atitude de ruptura em seu sentido irrestrito. O ato de deslocamento radical sem solução de continuidade teria, na ideologia do movimento, o potencial para renovar o senso comum. Assim, questionava o historicismo arraigado no senso comum pela perspectiva do avanço, do novo.

O princípio de discurso era sempre ressaltando antagonismos como novo-velho ou antigo-moderno, no entanto, sublinhando que antagonismos não seriam posições desejáveis para uma arte engajada na revolução de estruturas socioculturais consideradas espoliativas. Dessa forma, conceitos como “epigonais”, no sentido negativo, invadiram o dicionário dos projetos de renovação do discurso. Outro elemento importante era denunciar teorias que enunciavam o caráter relativista do conhecimento. Assim, também, justificavam-se as trincheiras estéticas que eram de uso comum e, naturalmente, legitimadas pela crença na visão messiânica do signo do novo. Em síntese, estimulava-se uma luta eterna, vivida sempre num

sentido apocalíptico, em que a própria ideia de composição não fazia sentido, em que nada seria suportável além do sentido de perpétua renovação.

Dessa forma, a discussão sobre o poder depurador do novo atingia os modelos composicionais e a própria negação do sentido de composição. A composição valeria por seu processo criativo e não mais pelas estruturas da lógica interna do discurso, o que, naturalmente, enfraquecia qualquer postulado teórico-analítico.

E, mesmo declarando a impossibilidade da composição na lógica da arte fechada em si mesma, o ideal de atuação da arte como elemento de engajamento encontrou um sólido ponto de apoio na ideia da criação musical. A aporia estava na questão de se legitimar no fluxo dos processos de linguagem musical, sem perpetuar o fetiche burguês da obra de arte. A solução foi coadunar o princípio de experimentação e engajamento. Por ele, parâmetros da tradição, como a Teoria Musical (desde a notação até os princípios harmônicos) e a História da Música, ou seja, os parâmetros históricos, deveriam ser desconsiderados como realidade imutável. Em seu lugar estariam as discussões sobre a linguagem, como a semiótica, ou a discussão dos processos filosóficos da linguagem, em muitos casos, da justificativa política da música em tempos de massificação. Era, enfim, uma forma de reação aos prejuízos e preconceitos do ser histórico-social, trocando o estudo da música na tradição pelo estudo da música como resistência diante da sociedade do consumo, o que afetava, inclusive, o estudo da teoria musical na tradição histórica-analítica.

Assim, para muitos, o signo a-histórico do discurso significava, nas décadas entre 1970 e 1990, oferecer a todos um sistema de equivalência, e mais, de libertação de sistemas ideológicos considerados totalitários que, paradoxalmente, eram vividos desde uma perspectiva sufocante. A criação pela ruptura constante, pela não adesão aos modelos, era entendida como metáfora de uma condição do pensável absolutamente fraturada entre o senso comum da vida e a capacidade humana de renovar o conhecimento. Em muitos momentos, a arte de vanguarda, como se percebe no grupo Música Nova, assumia uma postura irônica tanto em relação aos cânones da grande arte como em relação à própria sociedade. Surgiu, assim, um sentido de *happening* teórico como metáfora da impossibilidade do próprio conhecimento em se estabilizar. A metanarrativa foi outra solução de discurso, já que as modalidades individuais de arte seriam incapazes de, por si sós, lograr uma comunicação efetiva sem pontos de referências históricas.

O *happening* tornou-se um símbolo, inclusive nas propostas didáticas da música.

Um dos fenômenos interessantes foi estruturar o estudo da linguagem musical dentro de plataforma de ação ideológica, pois era necessário saber como renovar, sem perder o nexo exigido para uma arte “de impacto”. Assim, o estudo das estruturas musicais sobrepôs-se a qualquer ideia de compartilhar suas certezas nos contextos e métodos da História ou qualquer tipo de análise hermenêutica. Justificava-se a obra de um autor pela sua perspectiva de renovação, renovação no sentido de entendimento de quem usava a História. Em síntese, a História era criticada como processo canônico de grandes obras, que, sobretudo, induzia a uma lógica evolutiva que não se justificava diante da necessidade de recortes ideológicos úteis ao discurso da arte engajada. Tornou-se, ademais, um espaço que trazia preconceitos e prejuízos, induzindo sem apelos a uma alienação provocada por toda uma estrutura de dominação de interesses colonizadores. E a colonização era, nesse ideário, um artifício do poder aliado à máquina da exploração humana, e que deveria ser superada pelo artista para tornar a arte uma ação libertária e colocá-la na sua senda messiânica.

De qualquer ângulo que se olhasse, a Teoria Musical era uma amarra, pois a composição no sentido canônico não mais se justificava. A alteridade era vista, até mesmo, como uma relação do criador com sua obra! Por sua vez, a Análise Musical nada mais era do que uma ferramenta de redução da criação a um parâmetro que não fazia sentido: a estrutura interna. A lógica interna não era o fator de elogio para uma obra ser efetiva, e sim seu poder de posicionamento ideológico, inclusive de individualidade em relação ao processo de composição.

Porém a maior aporia foi encrustar essa postura dentro de projetos de ensino universitários, como, por exemplo, a Comissão de Música da Universidade de São Paulo (CMU-ECA) e da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (Emus-UFBA). A solução para criar uma ponte com a necessidade investigativa foi incumbir à Musicologia dar continuidade ao processo de investigação do patrimônio musical antigo, enviesar-se sobre os próprios paradigmas para a sua institucionalização, ou mesmo para uma justificativa diante da arte cuja lógica seria contrária à institucionalização. A ideia de uma Musicologia atrelada a uma plataforma em que a Teoria Musical e a Análise fossem fundamentais alinhava-se, assim, às forças que a balanceavam na definição do seu uso ideológico. No fundo, tornou-se um simulacro de pesquisa, já que a pesquisa musical nunca poderia se sobrepor ao principal ato da arte, o movimento pela criação.



### **No Brasil, uma Musicologia definida em processos de autoafirmação**

Até aqui, tratei de justificar minha visão da Musicologia brasileira afetada por uma distanciação da Teoria e Análise que se justificava diante de projetos ideológicos: primeiro, em busca de uma identidade nacional para efeitos de representatividade social da música; e depois, por considerar a teoria e análise como ferramentas representativas de estruturas dominantes que teriam como fundamento a continuidade de um processo de alienação da obra de arte.

Afirmei, também, que a razão estrutural seria a definição de nosso pensamento musical nas bordas do sistema ocidental. Essa geografia induzia a posturas que questionavam os paradigmas da arte desde seu vínculo com uma tradição que a definia até a necessidade de termos sistemas de observação e estabelecimento de modelos de projeção, como o ensino, onde a quebra de amarras com uma lógica evolutiva era fundamental até mesmo para a legitimação e estabilidade de um modelo de produção e reprodução que buscava uma identidade local.

É, sobretudo, um modelo de atuação herdeiro de processos de autoafirmação que, mesmo por motivos diferentes, parecem responder à mesma causa, a busca de uma perspectiva epistemológica não sobre a música, e sim sobre processos culturais sempre considerados como desestruturados em relação a um mundo organizado e desenvolvido. Nesse sentido, a Teoria e Análise passaram a ser vítimas de um discurso que as consideravam ora impróprias, por não serem capazes de aferir o gênio nacional, ora por serem mais uma ferramenta de colonização.

Por fim, e respondendo à questão final, me parece evidente que é necessário recolocar a Musicologia dentro de trilhos para que possamos diversificar os objetos de estudo na busca de uma compreensão dos múltiplos significados e contextos de sua condição social, inclusive por uma antropologia da escuta e consideração da música como uma linguagem que, em sua especificidade, igualmente possibilita a análise de processos simbólicos. Processos estes que não deveriam ser apenas por um viés histórico-social, mas, sobretudo, partindo de estruturas da linguagem musical, ou seja, da análise do fenômeno sonoro organizado como discurso.

Somente por essa perspectiva poderíamos intensificar uma perspectiva fundamental para a história da nossa música, que é construí-la pela condição do pensável, e este sempre como uma revelação do consciente/inconsciente do corpo social, o que nos daria espaço para a discussão sobre processos de colonização

e, inclusive, as ações de descolonização. Também seria por uma prática “a partir da” estrutura musical que poderíamos articular as condições das práticas culturais através das formas de produção e recepção, pulverizando as fronteiras entre o erudito, popular e folclórico. A partir da música, ver a performatividade e o extramusical como fundamento de um processo de significação da própria música como entidade sociocomunicacional, assim como definir as condições e discursos sobre e na diversidade da condição humana (mestiçagens, gêneros etc.). E, nesse processo, a linguagem musical seria um elemento a mais para discutir as ideologias subjacentes às estruturas de dominação e seus impactos na definição das imagens de mundo.

Em síntese, sem um alinhamento teórico-analítico, nossa Musicologia terá dificuldades de redefinir os discursos sobre o próprio uso da música como estrutura de intervenção social, como era o desejo e fantasia em um passado não muito distante. Inclusive será difícil integrar-se a um modelo de Musicologia para fins de integração num sistema-mundo.

### Referências

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguet & Comp., 1926.

FERNANDEZ, Lorenzo. A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira. **Boletín Latinoamericano de Música**, Rio de Janeiro, Tomo VI, p. 283-300, 1946.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. O ensino da música num mundo modificado. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COMPOSITORES. 1997, São Bernardo do Campo. **Anais...** São Bernardo do Campo: 4-10 out. 1977

LAUDAN, Larry. **Progress and Its Problems: Towards a Theory of Scientific Growth**. California: University of California Press, 1978.

MACHADO NETO, Diósnio. **Em vão guardam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período**. 2011. 323 fls. Tese (Livre Docência em Musicologia)-Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, FFCLRP, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2011.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

# Musicologia brasileira: corpo, problemas, perspectivas

Beatriz Magalhães Castro

**O** objeto que proponho abordar não é propriamente fato novo na bibliografia musical brasileira, mas quero crer que a perspectiva assumida seja menos frequente – mesmo que algo idealista, apesar de crítica – e mais bem predisposta a uma ontologia da Musicologia brasileira enquanto problema e de sua teleologia enquanto procedimento.

De início, devo referir-me aos processos inerentes à problematização de um campo do conhecimento, tarefa exigida para o avanço epistemológico de uma determinada área. Afinal, o que é Musicologia? Em que pesem os diferentes momentos históricos nos quais tais reflexões ocorrem/ocorreram, uma metafísica desse processo acompanha as diversas áreas na compreensão de sua própria organicidade, em convergências e interligações, aspecto observado por Platão desde meados do século IV a.C.:

Penso que, se o estudo de todas essas ciências que arrolamos for feito de tal modo que nos leve a entender seus pontos comuns e seu parentesco, percebendo-se as razões pelas quais estão intimamente interligadas, o seu desenvolvimento nos levará ao objetivo que nos propusemos e nosso trabalho não será em vão: caso contrário, teremos penado sem proveito. (République, 531 e – Livre Livro VII, p. 290)

Cabe destacar que essa passagem da *República* está inserida no contexto do debate sobre a dialética e a “ideia do Bem” como objeto supremo da ciência, onde Platão busca distinguir a ciência de outras formas de conhecimento recorrendo ao dito “símbolo da linha”, para demarcar os domínios do “sensível” (*doxa*) e do “inteligível ou suprassensível” (*episteme*), possibilitando que se formule a proposição de que a opinião (*doxa*) estaria para a ciência (*episteme*) como a imagem ou representação está para o objeto original (BACCOU, 1966, p. 37).

Nesse contexto, aborda uma propedêutica para a “verdadeira” ciência, inserindo a Música na educação superior, enquanto irmã da astronomia, por imitar no domínio dos sons a harmonia luminosa das esferas celestes. Portanto, “essas ciências” mencionadas na citação acima referem-se ao *Cursus Studiorum*, em que a Música foi inserida, mas para a qual Platão adverte veementemente não se tratar do conhecimento praticado entre “músicos corajosos que perseguem e torturam as cordas as torcendo sob as cravelhas” (*República VII*, 530e-531e, p. 290) e que

fazem a mesma coisa que os astrônomos: buscam os números dentro dos acordes percebidos pelo ouvido, mas não se elevam aos problemas, que consiste em se interrogar quais são os números harmônicos e quais não os são, e de onde advém entre eles esta diferença.

Esse “elevar-se aos problemas” é o que, nesta passagem, Sócrates, em seu diálogo com Glauco, determina mais adiante como uma “investigação sublime” e útil para se “descobrir o belo e o bem; do contrário, se perseguida com outros fins, torna-se inútil.”

Portanto, em termos platônicos, poderíamos inferir que o conhecimento noético da música seria o que se poderia relacionar como a perquisição da “ideia do bem”, para a qual estariam envidados os esforços hermenêuticos e heurísticos como objetos supremos da Musicologia em sua dialética própria.

Entretanto, e como se tal desafio já não bastasse, contextos pós-coloniais reunidos ainda sob perspectivas de epistemologias do sul, exigem ainda esforços de caráter polimodal, no qual as dimensões local, regional, nacional, continental, ou mesmo global<sup>1</sup> convergem (e divergem) entre si e em direções excepcionais, diacronicamente escalonadas em relação aos processos que as alimentam, de forma raramente sincrônica. Dependendo da sua localização, a produção e

---

<sup>1</sup> Milton Santos (1978), em sua análise de uma geografia da heurística do trabalho do geógrafo no Terceiro Mundo, demarca de forma exemplar a questão, discutindo as dimensões local, regional, universal. Também Francisco Iglesias aborda essa interligação em *Historiadores do Brasil* (2000, p. 19).

recepção de paradigmas são processados e naturalizados em tempos próprios, necessitando elaboração complexa na própria concepção de problemas e objetos de pesquisa, com impacto direto nas estratégias metodológicas e quadros teórico-conceituais adotados.

Não obstante, em resposta a uma necessidade imperiosa de construção do conhecimento em dado contexto, práticas e procedimentos são concretizados, significados e apropriados, constituindo-se em heurística e hermenêutica que possibilite, mesmo que transitoriamente, descrever, interpretar e criar narrativas, estabelecendo nesse processo microtradições que se convalidam internamente a partir das disposições e limitações internas de várias naturezas, não dialogando com discursos externos até dado ponto de ruptura, quando pressões advindas dos processos de globalização, por exemplo, como oferecidos hoje pelo acesso à informação por meios digitais, não permitem mais a sustentação dos pressupostos até então apresentados e (mesmo que transitoriamente) constituídos.

Desse modo, necessariamente passam a ser absorvidos e realinhados a partir de mudanças em contextos socioculturais mais amplos, fazendo com que não mais comportem afastamentos a processos epistemológicos mais abrangentes, sejam estes externos ou internos. Ultimam, em grande medida, as mudanças dos paradigmas teóricos e conceituais de um campo, área do conhecimento ou disciplina, a partir de brechas ou aberturas epistemológicas, reconstruindo-se, sem perda de identidade própria, apesar da ansiedade envolvida nessa mudança.

Assim sinaliza Edgar Morin (2009) quando afirma que “toda descoberta sobre uma limitação abre paradoxalmente uma nova via para o conhecimento” e que a “a demonstração da consistência do sistema pode ser eventualmente realizado recorrendo-se a um meta-sistema comportando procedimentos de demonstração exteriores ao sistema”<sup>2</sup> (MORIN, 2009, p. 6). Será então por meio dessa demonstração que poderemos atingir a abertura, um *l'au-delà* às contradições limitantes de processos vigentes, inserindo-as em um novo sistema, enriquecido por meio de variáveis de ordem superior, num contínuo dialético entre elucidação e reproblemática que culminará, segundo Morin, na ideia complexa de progresso do conhecimento.

No que tange à Musicologia, o próprio estabelecimento de suas origens como

---

2 “[...] toute découverte de limitation ouvre paradoxalement une voie nouvelle à la connaissance”; “que la démonstration de la consistance du système peut se faire éventuellement en recourant à un méta-système comportant des procédés de démonstration qui sont extérieurs au système.” (MORIN, 2009, p. 2)

campo científico foi já mais recentemente rediscutido por Gibson (2005),<sup>3</sup> retroagindo a Aristoxeno de Tarento (ca. 360 a.C. - ca. 300 a.C.), o autor da *Elementa Harmonica*, que, ao ignorar tanto a cosmologia como a ética e examinar a estrutura da altura dos sons como um sistema em si, permitiu a Gibson fixar “onde a Musicologia nasceu.”<sup>4</sup> Contrária assim tanto o paradigma tardio, atribuindo a Chrysander (1863)<sup>5</sup> a reivindicação do campo da Musicologia como ciência em seus próprios termos (DUCKLES; PALLER, s.v.v. *Musicology*, Grove’s, 2001), como também contradiz os métodos quantitativos do som como fenômeno físico da acústica pitagórica de Platão, um sistema matemático distante da sua percepção por “não percebermos o som musical como razões ou velocidades relativas” (GIBSON, 2005, p. 16).

Necessário é destacar que essas aquisições do conhecimento em Música (assim como a Matemática e a Geometria) “ocorrem em momento de grande importância na definição do pensamento ocidental e da filosofia em seu nascer: aquele da ‘descoberta’ de um ‘método científico’, entre o V e o IV século a.C.” (CORNELLI; COELHO, 2007). Momento este contemporâneo às indagações de Platão, consistindo assim em primeiro momento de consolidação da Musicologia enquanto campo científico.

Revisões crítico-conceituais acompanharão a construção da Musicologia na sua legitimação como ciência autônoma, como também sobre o seu escopo, variando este de acordo com os quadros conceituais vigentes. Essa trajetória epistemológica é construída como exercício iluminista desde principalmente as tabelas de Framéry (1770) e Forkel (1777), passando pelas *Histoires de la Musique* de Fétis (1869-76), Combarieu (1913-23) e Woollett (1909-24), até alcançarmos o paradigma estabelecido por Guido Adler (1855-1941), por fim “codificando a divisão entre os reinos históricos e sistemáticos do estudo da música e tabulando a sua substância e método”<sup>6</sup> (DUCKLES; PALLER, 2001), gerando o paradigma sobre o qual discutiremos a seguir.

---

3 Gibson (2005) faz o estudo mais detalhado encontrado sobre a obra de Aristoxeno, embora outros autores que trataram a questão tenham mencionado essa atribuição e incluem Kahn (2001), Zbikowski (2002), Dewhitt (2004), Huffman (2012), todos precedidos por Hawkins (1859) e Harry Partch (1949; rep. 1974).

4 “Aristoxenus in his Harmonics ignores both cosmology and ethics, and examines music – at least its pitch structure – as a system in itself. Here, says Gibson, musicology was born”. (STEINMAYER, 2005)

5 Essa data corresponde à publicação do *Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft* (1863-1867), como aponta Bruno Nettl em *Nettl’s Elephant: on the History of Ethnomusicology* (2010, p. 6).

6 “[...] codified the division between the historical and the systematic realms of music study and tabulated their substance and method.” (DUCKLES e PALLER, s.v.v. *Musicology*, Grove’s, 2001).

## Musicologia e *Universitas*: uma agenda para a Musicologia

A institucionalização da Musicologia no espaço da *universitas*<sup>7</sup> inicia-se quando um triunvirato Austro-alemão de historiadores da música, Friedrich Chrysander (1826-1901), Philipp Spitta (1841-1894) e Guido Adler (1855-1941), funda em 1885 a primeira revista de Musicologia, a mais nova incipiente entre as ciências, ou seja, o *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* [Revista Trimestral de Musicologia]<sup>8</sup>.<sup>8</sup> (MUGGLESTONE, 1981, p. 1)

Não sem entraves, pois a negociação dessa legitimação exigirá estratégias, a começar pela escolha do termo *Musikwissenschaft* agregado ao título deste que será o primeiro periódico da área. O termo *Musikwissenschaft*, embora em uso desde os anos 1830,<sup>9</sup> coexistia com *musikalische Wissenschaft* – Ciência Musical, vigente desde o século XVIII. Embora possa parecer uma simples contração entre os dois termos, Ciência da Música articula significado intrínseco do objeto (da Música) e não da simples qualidade (Musical) do termo Ciência.<sup>10</sup> Outra estratégia que não terá sido ao acaso usada por Adler, segundo Mugglestone (1981, p. 2), foi ter “consistentemente relacionado a ciência da música à ciência da arte em geral”, já que, em relação às outras artes, “no contexto das universidades austro-germânicas, a história da música demorou a estabelecer-se como uma entidade independente da historiografia em geral”, evidenciando o grau de tensão criado no processo de ajuste entre diferentes áreas.

Essa institucionalização se aprofunda a partir de 1889, quando Adler assume a cadeira de professor de História da Música na Universidade de Viena, sucedendo

7 O termo *Universitas*, para designar uma corporação de estudantes e mestres, foi utilizado pela primeira vez pela *Università di Bologna*, a mais antiga instituição universitária, criada em 1088 a.D.

8 “[...] a triumvirate of Austro-German music historians, Friedrich Chrysander, Philipp Spitta, and Guido Adler, founded the first journal of musicology, the newest fledgling amongst the sciences, namely, the *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* [Musicology Quarterly].”

9 *Musikwissenschaft* aparece pela primeira vez em 1827 no título da obra *System der Musikwissenschaft* (dedicada ao ensino musical em grupo) do compositor, educador, inventor e editor alemão Johann Bernard Logier (1777-1846), residente em Dublin pela maior parte da sua vida. O termo se estabelece por volta de 1860, quando é utilizado no título do periódico *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1855). *Musikforschung* (pesquisa em música) é, por sua vez, utilizado como nome da *Gesellschaft für Musikforschung* (Sociedade para a Pesquisa em Música), instituída por Commer e Eitner em 1868. A frase *musikalische Wissenschaft* esteve em uso desde o século 18, enquanto *Tonwissenschaft* (ciência dos sons) viveu desde a segunda metade do mesmo século. O termo *Musikologie* usado por Adler na sua tabela referia-se, na Alemanha, a uma subdivisão da *Musikwissenschaft* como equivalente ao que veio a ser denominado como *etnomusicologia*, enquanto na França, *Musicologie* era sinônimo do *Musikwissenschaft* alemão (DUCKLES, 1980 e outras fontes).

10 Questão retomada quando da adoção em países de raiz latina, nomeadamente Portugal e em um caso no Brasil, da nomenclatura alternativa de Ciência Musical (vs. Musicologia), onde o espaço “científico” é disputado de forma explícita na denominação escolhida.

a Hanslick (1870).<sup>11</sup>

Segundo o filósofo e lógico finlandês Jaakko Hintikka<sup>12</sup> (2011), Adler, em seu discurso inaugural intitulado *Musik und Musikwissenschaft*,<sup>13</sup> “define pela primeira vez uma agenda para a pesquisa musicológica em universidades de língua alemã para os anos vindouros, estabelecendo uma arqueologia com a qual reconstruir a história da música a partir dos seus inícios.”<sup>14</sup> Nesse contexto, destaca ainda Hintikka, o interesse pelas origens da música cresce também na Inglaterra, tendo Charles Darwin e Herbert Spencer igualmente oferecido teorias evolucionistas da música. Estas, por sua vez, influenciaram o trabalho de Carl Stumpf (1848-1936) – o psicólogo e musicólogo comparado, em cuja publicação seminal *Die Anfänge der Musik* (1911) expressa sua crítica a Darwin e Spencer, expandindo os estudos comparados sobre a Psicologia da Música em temáticas sobre a percepção de alturas, que nortearão ainda estudos sobre a organização intervalo-escalar de culturas musicais externas ao espaço europeu, como também claramente delimitando dois campos que serão, a partir de agora, apostos, como estabelecidos por Adler, ancorados respectivamente no domínio histórico versus sistemático.

Adler ocupa assim posição de destaque no contexto acadêmico germânico-austriaco do século XIX, que então liderava os estudos especializados da música no espaço Europeu. Nesse contexto, funda, no mesmo ano de 1889, na Universidade de Viena, o Departamento de Musicologia [*Lehrstuhl für Musikwissenschaft*] e o Instituto de História da Música [*Musikwissenschaftliches Institut*], um centro de investigação musicológica que servirá como modelo para institutos musicológicos em outras universidades, aí permanecendo até a sua aposentadoria, em 1927.

---

11 O estabelecimento de uma cadeira de História e Estética da Música na Universidade de Viena data de 1870, ocupada por Eduard Hanslick, podendo ser considerado como o primeiro musicólogo institucionalmente reconhecido como tal. Ver o *Chronik des Instituts für Musikwissenschaft* (1856-2015) – Universidade de Viena, para um histórico mais completo que se inicia a partir da diplomação de Eduard Hanslick (1856). Disponível em: <<https://musikwissenschaft.univie.ac.at/institut/chronik-des-instituts/>>.

12 Jaakko Hintikka (1929-2015), filósofo e lógico Finlandês. Seus trabalhos versam sobre a lógica do diálogo (ou semântica dos jogos), a lógica epistemológica, a semântica e a filosofia de Wittgenstein. Participou, com Saul Kripke e Stig Kanger, na elaboração da semântica dos mundos possíveis utilizada na lógica modal. Áreas de interesse incluem: filosofia da linguagem, lógica matemática e filosófica, epistemologia, filosofia da ciência (inclusive ciência cognitiva), filosofia da matemática, história da matemática (Aristóteles, Descartes, Kant, Peirce, Wittgenstein). Fonte: Wikipedia.

13 Guido Adler, “Musik und Musikwissenschaft”, *Jahrbuch er Musikbibliothek Peters*, 5, 1898, p. 29.

14 “[...] establishing an archeology with which to reconstruct music history form its very beginnings” (HINTIKKA, 2011).



Nessa posição, promove as principais gestões para consolidação do conhecimento musicológico por meio de organização de eventos (centenários de Haydn e Beethoven); compra pública de arquivos e obras (1892 – Códices de Trento); publicação de edições monumentais (1898-1927 – *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (DTÖ), em 83 v.), concebida inicialmente como *Monumenta Historiae Musices*, com abrangência internacional sobre a música ocidental; organização, desde 1909, de congressos científicos, originando a fundação da *International Musicological Society* (IMS – 1927), sediada em Basel, da qual foi presidente honorário até sua morte; publicações didáticas como *Der Stil in der Musik, I. Buch: Prinzipien und Arten des Musikalischen Stils* (1911); publicações anuais como suplementos do DTÖ sob a série de *Studien zur Musikwissenschaft* (1913-1938); manuais como o *Handbuch der Musikgeschichte* (1924), produzidos com diversos colegas autores; e reflexões metodológicas, como o *Methode der Musikgeschichte*, de 1919, no qual apresenta seu “método”, que influenciará o desenvolvimento da Musicologia Histórica nos anos vindouros.

Portanto, o processo de institucionalização da Musicologia como campo do conhecimento inserido/instalado em estrutura acadêmica e física na universidade parte de ações e concepções axiológicas (“uma agenda para a pesquisa musicológica”), desde uma plataforma que confere poder simbólico (contexto acadêmico alemão e austríaco do século XIX), que valida e permite a Adler exercitar o seu capital científico e desenvolver um dado programa. Um paradigma musicológico é assim construído, provando-se “influência formadora poderosa no estabelecimento e desenvolvimento da disciplina acadêmica da Musicologia, na Europa e fora dela, notavelmente nos Estados Unidos da América, uma influência que é sentida até hoje” como evidenciado no verbete *Musicology*, de Vincent Duckles *et alli.*, no *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, no qual “a sua importância é tornada evidente no que ela é resumida como o modelo ainda existente da musicologia”<sup>15</sup> (MUGGLESTONE, 1981).

Desde a publicação original do artigo de Adler, em 1885,<sup>16</sup> que veio a estabelecer os eixos conceituais da incipiente ciência, não se havia ainda presenciado mudanças tão profundas como aquelas que a disciplina iria sofrer nos exatos 100 anos que separam a publicação da *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1885) do *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (1985), obra paradigmática de Joseph Kerman, que veio a constituir um “momento definidor da área”, segundo

15 “[...] is made evident in that it is summarised as the still extant model of musicology.”

16 Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* [The Scope, Method, and Aim of Musicology], *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1885.

Philip Brett. Neste sentido valerá a pena reproduzir o texto de Brett de forma a melhor dimensionar o aporte de Kerman:

A publicação de *Musicology* (intitulado *Contemplating Music: Challenges to Musicology* em sua edição nos EUA) foi um momento decisivo no campo. Nenhum livro deste tipo manteve o seu status por tanto tempo desde aqueles dos pais fundadores, de forma que qualquer declaração sobre a disciplina, conservadora ou radical, ainda presta atenção considerável aos seus argumentos. A visão de Kerman de uma Musicologia crítica foi ampla o suficiente para criar o espaço dentro do qual os vários interesses abarcados pela chamada “nova Musicologia” (por exemplo, feminismo, hermenêutica, estudos queer) pudessem começar a prosperar na década de 90.<sup>17</sup> (BRETT, s.v.v. Joseph Kerman, Grove Music Online).

O que já não terá sido a reação de Vincent Duckles, o autor do verbete *Musicology* publicado em ambas as edições de 1980 (*Grove VI*) e na atual versão do *Grove Music Online* (*Grove VIII*).<sup>18</sup> Mesmo que mantenha a mesma estrutura tripartite (I. *Nature of Musicology*; II. *Disciplines of Musicology*; III. *National Traditions of Musicology*), e que reconheça em ambas uma mudança no método (da música como produto para a música como processo),<sup>19</sup> a segunda versão incorpora mudanças quase inócuas, mas bem na supressão de declarações afirmativas como: “O aparato tradicional da investigação histórica **não** é projetado para lidar com os novos elementos que entram em jogo quando a música se mescla num continuum de atividades”<sup>20</sup> ou, “este tipo de inquerito, que está associado

---

17 “The publication of *Musicology* (entitled *Contemplating Music: Challenges to Musicology* in its US edition) was a defining moment in the field. No book of its kind has maintained its status for so long since those of the founding fathers, so that any statement about the discipline, conservative or radical, still pays considerable attention to its arguments. Kerman’s vision of a critical musicology was broad enough to create the space within which the various interests embraced by the so-called ‘new musicology’ (e.g. feminism, hermeneutics, queer studies) could begin to thrive in the nineties.”

18 O *Grove’s Dictionary* foi publicado desde 1878, em cinco edições (*Grove I*, 1878; *Grove II*, 1904-10; *Grove III*, 1927; *Grove IV*, 1940; e *Grove V*, 1954), e surge como o *New Grove* em sua primeira edição de 1980 (*Grove VI*), e uma segunda edição em 2001 (*Grove VII*), quando passou a ser também oferecido online, mas criticado pelos inúmeros erros que continha. A atual versão online (*Grove VIII*) incorpora não só os 29 volumes da segunda edição revisada, mas também os verbetes do *New Grove Dictionary of Opera* (ed. Stanley Sadie, 1992), os três volumes do *New Grove Dictionary of Jazz*, 2ª edição (ed. Barry Kernfeld, 2002), o *The Grove Dictionary of American Music* e o *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, com mais de 50.000 verbetes.

19 Nota-se ainda que na segunda versão (*Grove VII* e *VIII*) há uma melhor qualificação do que entende como produto e processo: na primeira versão (*Grove VI*), a composição é incluída como produto (“que tende a insinuar fixidez, ‘composição’); na segunda (*Grove VII* e *VIII*), deixa esta observação de lado e inclui apenas os agentes (“compositor, executante e consumidor (i.e. ouvintes)”), não mais necessitando especificar a composição como produto (“fixo”).

20 “This shift from music from music to Man, from product (which tends to imply fixity, ‘composition’) to producer or participant, carries with it a shift of method. The traditional apparatus of historical inquiry is not designed to cope with the new elements that come into play as music merges into a continuum of

à etnomusicologia, é particularmente apropriado onde pouca ou nenhuma informação histórica está disponível e nenhum corpo de teoria musical existe.” Na segunda versão, onde se esperaria notar o “momento definidor da área” kermaniano, o texto é adaptado para:

Esta mudança [...] envolveu novos métodos, alguns deles emprestados das ciências sociais, particularmente antropologia, etnologia, linguística, sociologia e mais recentemente política, estudos de gênero e teoria cultural. Este tipo de investigação está também associado à etnomusicologia.

Conclui com a conhecida citação de Frank Harrison, que desde 1963 já polemizava sobre a fusão ou o desaparecimento das fronteiras disciplinares entre Musicologia e Etnomusicologia: “Harrison (1963) e outros etnomusicólogos sugeriram que ‘É a função de toda Musicologia ser, de fato, etnomusicologia; ou seja, incluir na sua gama de pesquisa material que é denominado ‘sociológico’ (*ver também* Etnomusicologia).”<sup>21</sup> Contudo, não deixa claro o estado da arte e nem explora as implicações desse conceito, hoje já amplamente arrazoado (COOK, 2008 e outros), apenas remetendo sumariamente ao verbete “Etnomusicologia” para a compreensão do tratamento metodológico a ser dado às dimensões sincrônicas do fenômeno musical.

Portanto Duckles, na sua segunda versão, mesmo aparentando alguma abertura expressa numa linguagem neutra, informativa e supostamente conectada ao seu tempo histórico, expressa visão que mais bem evidencia a permanência do modelo fragmentado de Adler, entre os domínios histórico e sistemático, e a dificuldade em se realizar o salto crítico-conceitual exigido na mudança dos paradigmas da Musicologia dos últimos anos, problema que pode ser claramente caracterizado por alguns elementos-chave, aqui expressos:

1. a divisão entre domínio histórico e sistemático do estudo musicológico;

---

activities [...] all governed by social forces: [...] which place the study within the discipline of the social sciences”; “this type of inquiry, which is associated with ethnomusicology, is particularly appropriate where little or no historical information is available and no body of music theory exists.”

21 “This shift from music as a product (which tends to imply fixity) to music as a process involving composer, performer and consumer (i.e. listeners) has involved new methods, some of them borrowed from the social sciences, particularly anthropology, ethnology, linguistics, sociology and more recently politics, gender studies and cultural theory. This type of inquiry is also associated with ethnomusicology. Harrison (1963) and other ethnomusicologists have suggested that ‘It is the function of all musicology to be in fact ethnomusicology; that is, to take its range of research to include material that is termed ‘sociological’ (see also Ethnomusicology).”

2. o apoio sobre a dimensão histórica (diacrônica) como elemento problematizador distanciado do elemento social;
3. a consignação à Etnomusicologia das dimensões sociais (sincrônicas), desde que sem aporte histórico e ausência de elementos teóricos;
4. a dicotomia entre tradição oral e tradição escrita;
5. o aprofundamento do quiasma entre teoria e prática, onde prática oral exclui a teoria, e reflexão escrita exclui a prática;
6. o foco da música como produto; e,
7. o método aplicado é o analítico formal.

As dimensões restritas do modelo adleriano, baseadas no escopo histórico-evolucionista e funcionalista do positivismo comtiano, servirão como ponto de articulação explorado por Kerman (1985) na sua argumentação contra os modelos vigentes nos últimos cerca de 100 anos de prática musicológica. Além disso, fortemente influenciado pelo etnocentrismo do darwinismo social, em que a sociedade europeia da época, considerada como o apogeu de um processo evolutivo, ao remeter como exemplares “mais primitivos” as sociedades de espaços exógenos ao europeu, o modelo adleriano eleva apenas a música ocidental europeia como “arte”, tornando-a objeto de um tratamento “histórico” e arqueológico; desta forma, as “outras músicas” são remetidas a uma pequena subdivisão do campo sistemático da *Musikwissenschaft*, constricto no termo *Musikologie*, na realidade abarcando o que veio a ser denominado como o campo da Etnomusicologia. Destaca-se que tal entendimento sobre o escopo da Musicologia era localizado no contexto germano-austriaco, já que, por exemplo, na França, *Musicologie* já era entendida como sinônimo do conceito mais amplo do *Musikwissenschaft* alemão.

### **Musicologia e mudança: estratégias e heurísticas**

A Musicologia, contudo, na sua emancipação ao positivismo, teve a sua mais decisiva revisão crítico-conceitual de forma muito mais recente se comparada a outras áreas do conhecimento, já que, por exemplo, se uma “nova” história se organiza a partir de 1929 nos *Annales*, uma “nova” Musicologia só passará a existir no mapa conceitual de forma concreta a partir de 1985, com a publicação de *Contemplating Music*, de Joseph Kerman. E da mesma forma que a História, a

Sociologia se reconfigura por meio da teoria crítica de Horkheimer (1937) e do trabalho realizado no âmbito do Institut für Sozialforschung (1923) – Escola de Frankfurt; a Antropologia, ao redefinir-se a partir da Sociologia de Durkheim, superando o etnocentrismo e abarcando a Antropologia de Mauss,<sup>22</sup> somando-se ainda à teorização metodológica da observação participante de Malinowski (1922) e à posterior Antropologia Estrutural de Claude Lévi-Strauss (1940); entre outros exemplos de agendas específicas, demarcando conquistas ajustadas a horizontes epistemológicos, e em resposta a pressões por mudanças estimuladas por contextos socioculturais mais amplos (como na correlação entre Revolução Industrial e o positivismo; no abalo do *fin de siècle* ao projeto civilizacional europeu do séc. XIX etc.).

No caso da Musicologia, apesar da sua revisão teórico-crítica ocorrida em finais do século XX de forma tardia em relação às demais áreas, as disposições fragmentadas do campo (e.g., Musicologia Comparada, Musicologia Cultural, Etnomusicologia, Musicologia Histórica), herdados do modelo adleriano, se desenvolveram paralelamente em processo com pouca ou nenhuma interlocução, fracassando na articulação de questões transversais, gerando práticas divorciadas e disputando campo disciplinar sem propensão a convergir em pontos rumo a uma agenda mínima comum.

Apoiada sobre a *Musikwissenschaft* de Adler, a Musicologia Comparada permaneceu ancorada sobre o quadro conceitual da já então relativamente antiga Antropologia Evolucionista, cujo método concentrava-se numa incansável comparação de dados, e pela Antropologia Difusionista, entendendo o empréstimo cultural como mecanismo fundamental de evolução cultural.

Divorciada dos componentes sociais e antropológicos, pela “codificação da divisão entre os reinos históricos e sistemáticos do estudo da música” concebida por Adler, o termo *Musicologia* passou a ser entendido como fundamentalmente histórico, e as dimensões socioantropológicas remetidas ao campo referido como o “novo” campo da Etno-musicologia, assim denominada a partir do uso feito pelo holandês Jaap Kunst, em 1950, como subtítulo da sua monografia *Musicologica: a Study of the Nature of Ethno-musicology, Its Problems, Methods and Representative Personalities* (Amsterdam, 1950). Mais uma vez, esta não se distanciaria substancialmente da *Musikologie* de Adler ao reforçar a permanência

---

22 Marcel Mauss, em conjunto com Lucien Lévy-Bruhl e Paul Rivet, consolidam a criação do Institut d’Ethnologie de l’Université de Paris (1925), outro ponto fundamental na consolidação da Antropologia na França.

da “divisão dos reinos históricos e sistemáticos do estudo da música”, como também ao remeter ao termo “etno-” (hifenizado) para referir-se a culturas musicais tradicionais ou exógenas ao espaço europeu.

Contudo, a partir dos anos 60, a fusão do campo será debatida e praticamente ultimada, por manifestações de Harrison (1963), como também de Charles Seeger (1966), como quando afirma que,

Em comparação com as mais admiradas disciplinas acadêmicas do mundo ocidental do século XX, a Musicologia só tardiamente formou conceitos do seu campo total, ou universo, e do seu menor denominador comum. E esses conceitos, tais como o são, ainda não fizeram uma mossa sobre o “historicismo excessivo” ainda entrincheirado nas fortalezas acadêmicas. Enquanto isso, as ciências naturais e sociais avançaram na formação de posições apoiadas centralmente sobre técnicas analíticas até a sínteses audaciosas de proporções universais, enquanto na Musicologia, até a menção de síntese não é bem respeitável.<sup>23</sup> (SEEGER, 1966)

Já Gilbert Chase acreditava que o grande avanço para estudos musicais americanos só ocorreria através da fusão entre as duas disciplinas – Musicologia Histórica e Etnomusicologia –, sob o impacto mais impelente das Ciências Sociais, para que necessariamente procuremos um entendimento das forças que mesmo agora estão mudando a forma de sociedade na era pós-industrial. (CHASE, 1972, p. 212)<sup>24</sup>

Portanto, a revisão kermaniana não terá sido tarefa simples e muito menos pouco sagaz em suas estratégias, pois, ao estruturar seu volume nas áreas da *Musicologia e positivismo* (capítulo 2), *Análise, teoria e música nova* (capítulo 3), *Musicologia e crítica* (capítulo 4), *Etnomusicologia e Musicologia cultural* (capítulo 5), e *O movimento de performance histórica* (capítulo 6), não só reproduziu um fiel retrato da fragmentação dos estudos da música de então, como também ceifou pela raiz os argumentos e consigo as demarcações de poder que as sustentavam.

---

23 “In comparison with the most admired scholarly disciplines of the twentieth century Western World, musicology has only tardily formed concepts of its total field, or universe, and of its lowest common denominator. And these concepts, such as they are, have not yet made a dent upon the “excessive historicism” still entrenched in academic fortresses. Meanwhile, the natural and social sciences have advanced to form positions of main reliance upon analytical techniques to bold syntheses of universal proportions, while in musicology, even mention of synthesis is not quite respectable.” (SEEGER, 1966)

24 “the major breakthrough for American musical studies would only occur “through the fusion of the two disciplines-historical musicology and ethnomusicology-under the more impelling impact of the social sciences, to which we must necessarily look for an understanding of the forces that are even now changing the shape of society in the postindustrial era.” (CHASE, 1972, p. 212)

Ele próprio já haveria iniciado a sua revolução conceitual com o fundamental artigo *How We Go into Analysis, and How to Get Out* (1980), em que a abordagem analítica da música até então contemporânea, voltada para exegeses endógenas criadas a partir dos processos internos dos próprios compositores, os quais, em muitos dos casos, eram os diretos responsáveis pela elaboração de teorias analíticas sob a égide de uma “Teoria Musical/da Música”, contudo sem que se reportasse a elementos abstratos e filosóficos mais abrangentes a não ser aqueles contidos na genética da obra – portanto, autorreferenciados e insulares.

O positivismo no sentido da crítica kermaniana será articulado com conceituação específica, que poderia ser identificada de forma sucinta nos seguintes conceitos e procedimentos: 1) não reconhecer a partitura como objeto/produto autônomo, o que não só impugna a análise musical como fim em si, como também do produto “partitura” como obra de arte absoluta, que encerraria todos os conceitos necessários à sua compreensão de forma insulada aos contextos da sua criação; 2) por constatar que a área que até então se denominava Musicologia (entendida como Histórica), estava na realidade constricta a provas documentais sobre um passado a ser determinado em função da obra, privilegiando apenas uma filologia autorreferida e alienada das diversas possibilidades hermenêuticas contidas no processo; 3) se, nesses processos, a música como objeto poderia recorrer a distintos métodos de análise, porque permaneceria alienada das correntes filosóficas e críticas das demais áreas como a Semiótica, Hermenêutica, Fenomenologia, além do Pós-Estruturalismo, Desconstrutivismo e Feminismo, para nomear alguns; 4) porque está ainda a alienar e fragmentar os aspectos sincrônicos e diacrônicos, apesar da crescente dissolução do “outro” na diversidade cultural promovida pelos estudos pós-coloniais e os processos de globalização prementes; 5) por que prosseguir em grande equívoco no entabulamento da separação de ditas especialidades, se devemos promover, ao contrário, a sua fusão, “num tipo de musicologia orientada à crítica, uma espécie de crítica orientada à história”? (KERMAN, 1985, p. 19).

Como decorrência da sua “análise feita por um músico sobre as ideias e ideologias modernas sobre a música”, da forma como as “apreendeu nos Estados Unidos e Grã-Bretanha nos anos seguintes à 2ª Guerra Mundial”,<sup>25</sup> o abalo às epistema musicológicas da época, mesmo que no campo relativamente restrito da música,

---

25 Mesmo que o referido abalo tenha sido antecipado e discutido na literatura como no *Perspectives in Musicology* de 1972, organizado por Brook, Downes e Van Solkema, demarcando a inauguração do ‘novo’ programa de Doutorado na City University of New York (CUNY), aqui me propus apenas a mapear discussões gerais em revisões crítico-conceituais do campo.

é testemunhado pela abrangência e recorrente elaboração revisional, percorrendo e rediscutindo campos, eixos teórico-conceituais e seus paradigmas, mesmo que recentes, num processo de “re-pensar” a Musicologia, como em *Rethinking Music*, organizado por Nicholas Cook e Mark Everist em 1999, publicado 14 anos após o cataclismo original e contendo 24 capítulos de diferentes autores, cada um discutindo e aprofundando uma diversidade de temáticas e possibilidades teórico-conceituais que se abriram desde então.

Hoje, já há mais de 30 anos após a publicação de Kerman, é possível encontrar mais de 60 obras dedicadas ao tema, seja em recortes específicos, seja em revisões gerais, desde *Contemplating Music* (1985) aos trabalhos de Susan McClary & Richard Leppert (1987), Leo Treitler (1989, 2011), Lawrence Kramer (1990, 1995, 1997, 2002, 2003, 2007), Susan McClary (1991, 2000), Rose Subotnik (1991, 1995), Lydia Goehr (1992, 2008), Marcia Citron (1993), Ruth Solie (1993), Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary Thomas (1994), Karol Berger (1995), Lydia Goehr (2008); aos emblemáticos *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, de Bergeron & Bohlman (1992), *Rethinking Music*, de Cook e Everist (1999), *The Origins of Music*, de Wallin, Merker e Brown (2000) e *Empirical Musicology*, de Eric Clarke e Nicholas Cook (2004), que discute os diversos campos e estratégias metodológicas em nove capítulos versando sobre documentação do evento musical, ferramentas de análise, estudos da Performance, Musicologia Computacional, análise do som, entre outros; continuando por Alistair Williams (2001), Kevin Korsyn (2003), David Beard e Kenneth Gloag (2005), na sua exploração do novo léxico musicológico, a monumental História da Música de Taruskin (2005); as coletâneas publicadas na série *Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series*, de autores como Lawrence Kramer (2006), Gary Tomlinson (2007), Simon Frith (2007), Nicholas Cook (2007), Richard Leppert (2007), Susan McClary (2007), Richard Hepposki (2009), Richard Middleton (2009), Derek Scott (2010), Tia DeNora (2011), Thomas Christensen (2014) e Robert Morgan (2015), denotando o amadurecimento do campo pela publicação de compilações do conjunto da obra, demonstrando a pujança e o vigor da área nos seus discursos internos e externos.

Apesar de não ter como objetivo oferecer uma bibliografia anotada, faço uso dessa listagem para demonstrar ainda o cariz de heurísticas musicológicas em exercício como epistemologia do campo, demarcando práxis em ferramentas bibliográficas e materializando o caminho que veio a construir o advento e consolidação desta “nova” Musicologia, possibilitando uma **agenda para a Musicologia enquanto área**, da mesma forma que Adler terá possibilitado a sua



inserção no corpus científico das áreas humanas e sociais no devir do século XX.

### Musicologia brasileira: qual agenda propões-me tu?

Je n'oublierai jamais le mot du célèbre M. de Fontenelle, qui se trouvant à un concert, excédé de cette symphonie éternelle, s'écria tout haut dans un transport d'impatience, sonate, que me veux-tu?" Rousseau, s.v.v. Sonate, Encyclopédie (1765).

“*Sonate, que me veux-tu?*” (Sonata, o que você quer de mim?), citada por Jean-Jacques Rousseau (1728-78) ao final do seu verbete *Sonate* (1765) da *Encyclopédie*, é uma frase proferida por Bernard de Fontenelle (1657-1757) num concerto em que se executou apenas música instrumental, ficando exasperado pela falta de texto que o deixou, segundo Walls (2004), “desprovido de pistas semióticas” para a sua compreensão.

E quais pistas a “nossa” Musicologia nos tem a oferecer? Tal esforço crítico é imprescindível pelas consequentes implicações de longa duração, como aquelas pautadas por González (2005).

A história, como disciplina, tem tarefas precisas para cumprir com a sociedade que a encobre, entregando-lhe memória e rasgos de identidade; tentando explicar como teremos chegado ao que somos, e oferecendo pistas sobre nossas formas de ser e comportamentos presentes.<sup>26</sup>

De certa forma, o mesmo espaço vacante nos parece ocorrer com a Musicologia no espaço brasileiro, nomeadamente enquanto agenda institucional e não exclusivamente como exercício intelectual acadêmico, não nos parecendo que o “relativo isolamento da musicologia brasileira” e o seu distanciamento na “integração ao conjunto das reflexões da história e crítica cultural e suas contribuições”, por exemplo, sejam os obstáculos reais que permitiriam “transcender a sua própria província” (VOLPE, 2004, p. 2-3). Primeiramente, porque seu relativo isolamento e baixo impacto social não nos parece atribuir-se a uma simples “desatualização metodológica” (VOLPE, 2004), uma vez que, justamente a partir da consolidação da pós-graduação em Música no país iniciada nos anos 1980 e das ações indutivas de formação desenvolvidas pelas agências de fomento brasileiras (Capes e CNPq), permitiram a absorção na academia de uma ampla gama de egressos formados nas mais variadas instituições de ensino e pesquisa de todo o mundo. Segundo, e em consequência de tais fatos, criaram

26 “La historia, como disciplina, tiene precisas tareas que cumplir para con la sociedad que la cobija, entregándole memoria y rasgos de identidad; intentando explicar cómo hemos llegado a ser lo que somos, y ofreciendo pistas acerca de nuestras formas de ser y comportamientos presentes.” (GONZÁLEZ, 2005)

inclusive um outro problema – uma hibridação de concepções e vivências, nas quais a predominância de tal ou qual linha de trabalho, seja europeia, seja norteamericana, ou destas derivadas, ao contrário, dificultaram internamente esse processo por um autorreferenciamento impositivo, muitas vezes seguidos pela reprodutibilidade cultural de tradições aprendidas ao invés de reflexão original na problematização de problemas brasileiros.

Portanto, não seria o foco sobre tradições aprendidas, mas sobre a **problematização de problemas brasileiros** que tornaria uma Musicologia brasileira significativa, já que as referidas tradições terão sido assimiladas nos mais variados contextos, provando-se inclusive ser mais bem enriquecedor do que limitante.

Se insisto na crítica a este texto é por parecer-me desprovido de uma visão panorâmica e sistêmica, em especial quando se volta para a Musicologia brasileira afirmando que “As soluções encontradas pela *New Musicology* americana não são necessariamente a panaceia para a Musicologia brasileira” – que, se é premissa geral plausível, contradiz-se na sua demonstração quando declara que

Trata-se de musicólogos/as engajados/as em causas das “minorias” da sociedade americana – por exemplo, os homossexuais definidos como gays e lesbians (curiosamente, a moral americana não advoga outras formas de sexualidade na sua agenda política,<sup>27</sup> pelo menos não ostensivamente). Aliás, não apenas engajados, mas que fazem parte efetiva dessas minorias e têm adotado como estratégia um discurso demolidor, agressivo, polêmico. (VOLPE, 2004, p. 7)

Ou ainda, que “**não ousaria afirmar que as causas que têm chamado mais atenção para a *New Musicology* americana – ou seja, *gay & lesbian studies* – estariam entre os problemas que mais afligem a sociedade brasileira no momento**”, entendendo que,

nossas “minorias” – que na verdade são maiorias do ponto de vista estatístico pois perfazem mais de 70% da população – são étnicas. Aliás, adotar tal nomenclatura, “minorias”, denota colonialismo cultural, pois tal termo, além de não definir com propriedade a realidade brasileira, pode ser substituído por expressões já consagradas pelo dito político-popular brasileiro, como os “sem-teto”, os “sem-terra”, os “sem-camisa”, os “meninos de rua”, enfim, os desprivilegiados, os marginalizados da sociedade, ou para ser mais atual e abrangente, os “excluídos”. (VOLPE, 2004, p. 7-8, grifo nosso)

Parece-nos equivocada tal problematização, pois o fato de serem “maioria”

---

<sup>27</sup> Perguntamo-nos: quais? Talvez os outros “50 tons de cinza”?

populacional não implica que não sejam “minoría” do ponto de vista da sua representação social, que é o conceito que dever-se-ia empregar, sem qualquer laivo de pseudocolonialismo cultural, ao contrário, com propriedade sociológica.

Tais equívocos nos remetem à questão de quão “nova” e quão sociológica e problematizadora seria essa Musicologia, chamando atenção para o texto do adorniano Stephen Miles, *Critical Musicology and the Problem of Mediation* (1997), que, ao constatar que, se “o contingente social da música autônoma não é mais seriamente questionado”, argui sobre “como esta contingência [social] deve ser interrogada”,<sup>28</sup> já que abordagens da Musicologia crítica “apoiadas sobre a metáfora sempre deixam esses estudiosos [Subotnik, Kramer e McClary] vulneráveis à acusação de substituírem um programa narrativo pelo da análise substantiva”, e ao “reconhecerem que os seus resultados são [politicamente, ideologicamente] ‘posicionados’, são acusados de fracassaram em demonstrar a veracidade das suas alegações e de, assim, deliberadamente impor uma interpretação social da música autônoma.”<sup>29</sup> (MILES, 1997, p. 722)

Desenvolvido no escopo do legado adorniano – “primeiro, por meio da sua ênfase sobre a crítica social da obra musical, e segundo, por meio do seu assalto sobre os pressupostos metodológicos da sociologia empírica da música,”<sup>30</sup> – e da teoria do campo de Pierre Bourdieu, ao localizar o campo da produção artística nos campos de poder e classe, a argumentação principal de Miles demonstrará que, “ironicamente, se os musicólogos críticos são acusados de serem demasiados sociológicos”, Miles dirá que não terão sido “sociológicos o suficiente” (MILES, 1997, p. 723), ultimando-os a demonstrar empiricamente as conexões precisas entre o texto musical e a sociedade. Em suma, se a influência de Adorno permanece sobre esses estudiosos, tal se deve ao fato de apontar diretamente a questão que ainda os ocupa: “Como entender o significado social da música autônoma, especialmente aquela desprovida de texto, como a música

---

28 “Whether or not one agrees with scholars such as Rose Subotnik, Lawrence Kramer, and Susan McClary, the social contingency of autonomous music is no longer seriously questioned; rather, the debate has shifted to how this social contingency is to be interrogated.” (MILES, 1997, p. 722)

29 E mais adiante: “The reliance upon metaphor always leaves these scholars vulnerable to the charge of substituting a narrative programme for substantive analysis, and because critical musicology acknowledge that their scholarship is ‘positioned’, they have been accused of failing to demonstrate the veracity of their claims and of thus willfully imposing a social interpretation on autonomous music.” (MILES, 1997, p. 722)

30 “I will begin by discussing the legacy of Theodor W. Adorno, whose seminal influence on critical musicology continues to be felt in two important ways: first, through his emphasis on social critique of the musical work, and second, through his assault on the methodological assumptions of empirical sociology of music.” (MILES, 1997, p. 723)

instrumental?”<sup>31</sup>

Portanto, na problematização de temas brasileiros – e incluiria latinos – e ibero-americanos, passa uma compreensão profunda de seus aspectos sociológicos como também de estruturas do pensamento filosófico cujas epistemas careceriam ser minimamente percebidas, sobretudo em suas atualizações e relevância para o contexto social nos quais as respectivas práticas musicais encontram-se inseridas, especialmente na articulação de significados em processos específicos, como na construção de identidades e subjetivação.

Também não podemos considerar que, ao ultimar “senhores editores, membros de conselhos científicos em periódicos musicais, representantes da área em agências de fomento à pesquisa, orientadores de pós-graduação”, no que, aliás, “somos todos responsáveis por isso”, para suprir uma “dívida [...] diante de uma literatura suficientemente madura, competente e instigante, que nos informa, orienta e incentiva”, onde “precisamos ainda progredir no exercício do nosso ‘juízo crítico’ em nossa produção analítica” (NOGUEIRA, 2012, p. 28-29), quando os mesmos autores ocuparam tais posições e não conseguiram alavancar tais “suprimentos” em suposta “dívida” que hoje nos é intelectualmente credora (!?), tenham alcance maior do que chamamentos mais inócuos frente aos desafios propostos. Justamente, tais atores e agentes, atuantes dentro do sistema musicológico brasileiro, carecem de propostas comuns, socialmente construídas e institucionalmente deliberadas, que venham a claramente delinear uma agenda mínima, seja para a Musicologia brasileira, seja para a pesquisa em música de forma geral, recaindo em compreensões fragmentadas desde as ditas subáreas, esquecendo-se que todos(as) constituem um campo do conhecimento.

O próprio volume<sup>32</sup> no qual o ensaio de Nogueira está inserido – ensaio no qual discute com propriedade uma reinserção da análise musical no escopo da literatura pós-estruturalista da “nova” (hoje já relativamente “velha”) Musicologia – é paradigmático do “estado da arte” da área no Brasil, pois, se aparenta vestir-se de “atualidade” no campo crítico, 76% (ou cerca de 16 itens) dos seus 21 textos (capítulos) estão inseridos no campo da dita “análise e teoria musical” imanente de processos composicionais, sobre os quais Kerman tanto se debruçou, sem que

---

31 “If Adorno may be viewed as a seminal influence on today’s critical musicologists, it is because he addressed directly the question that continues to occupy these scholars: How to fathom the social significance of autonomous music, especially textless, instrumental music?” (MILES, 1997, p. 724)

32 VOLPE, Maria Alice (Org.). Teoria, crítica e música na atualidade. Rio de Janeiro: Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012. 284p. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ.

haja propriamente um esforço “crítico”. Constitui-se em exemplo também de esforço louvável na sua intenção, já que obras dessa natureza são extremamente raras na bibliografia musical brasileira, cuja importância reside justamente em refletir um dado “estado da arte”. Onde residiria aqui a crítica musicológica a não ser aquela da análise formalista<sup>33</sup> e prescritiva?

Julgamos que seja necessário um projeto mais amplo, mais abrangente e estruturante, para atingir tais metas, buscando as referidas “pistas” e sustentações, referências e paradigmas na sua construção, e no desenvolvimento, como diria Hintikka, de “uma agenda para a pesquisa musicológica [...] para os anos vindouros, estabelecendo uma arqueologia com a qual reconstruir a história da música a partir dos seus inícios.”<sup>34</sup>

### **Então...?: Espaços e práxis**

Neste ponto, podemos inferir que uma área não surge espontaneamente, mas é resultado de ação e intenção humanas e, no caso da Musicologia, se podemos traçar o seu desenvolvimento através do tempo e em países diversos, ao voltarmos para o espaço brasileiro poderíamos questionar qual terá sido essa trajetória e programa, avaliando como terá contribuído para a construção de um campo científico voltado para a discussão dos problemas postulados pela música produzida no Brasil nas suas várias manifestações.

Tampouco vamos aqui desenvolver raciocínio análogo ao proposto por Agawu, na sua resenha de *Music and the Historical Imagination*, de Leo Treitler (1989), na qual afirma que os musicólogos norte-americanos poderiam ser divididos em dois grupos: os *talkers* (aqueles que falam, tagarelam) e os *doers* (aqueles que fazem), explicando que os “tagarelas confiantemente asseveram a maneira apropriada como se deve fazer musicologia sem que necessariamente forneçam demonstrações completas e comparadas das suas posições”; já os “fazedores se satisfazem em laborar sobre tarefas específicas, geralmente evitando debates públicos sobre o que se deve ou não fazer – o que não implica que não pensem sobre estas questões.” Exultam assim os esforços de Treitler na sua capacidade de “não falar de forma abstrata” dum “tipo de musicologia que existe somente na imaginação” (AGAWU, 1991, p. 84).

Poderíamos ser tentados a fazer uma revisão crítica sobre a Musicologia brasileira sob essa perspectiva, mas preferimos entendê-la por meio de uma

33 Vide discussão de Patrick McCreless, *Formalism, Fair and Foul* (2012, p. 31-45) no mesmo volume.

34 “[...] establishing an archaeology with which to reconstruct music history from its very beginnings.”

análise de suas heurísticas no escopo de um legado intelectual, deixando ao leitor elaborar as suas próprias conclusões. E como já terei ultrapassado o que me foi recomendado pelos editores, faço aqui um breve resumo em caráter conclusivo, mas demonstrativo da posição que venho assumindo enquanto postura e análise do legado musicológico brasileiro e de suas estruturas.

Esta análise tem sido instigada por uma dita “nova” geração de musicólogos, especialmente aqueles nascidos por volta dos anos 60, em estudos e levantamentos históricos, expressando preocupação sobre a importância de uma revisão crítica sistemática dos paradigmas musicológicos desenvolvidos no país. Essa geração demarca-se de forma proeminente a partir dos Simpósios Latino-Americanos de Musicologia,<sup>35</sup> realizados em Curitiba desde 1998, e em especial em sua terceira edição (21-24 janeiro 1999), quando é formulado o documento *Conclusões do III Simpósio...* – na realidade, um manifesto redigido e subscrito por 19 musicólogos (brasileiros, argentinos, venezuelanos, chilenos, cubanos e estadunidenses),<sup>36</sup> gerando um debate acirrado e uma reflexão sobre as formas da práxis musicológica de então, questionando-a em suas “descobertas”, apropriações e territorialidades.

Os 14 princípios expostos determinam, de forma incisiva, a inclusão no escopo da ação musicológica do direito ao acesso à informação e da consolidação de uma ética na pesquisa musicológica, cooptadas por meio da gestão da informação musical (desde procedimentos de catalogação, indexação e organização como de tratamento e interoperabilidade), seguidas de ações públicas de sensibilização e formadoras de opinião, assim como de descentralização de arquivos e centros de documentação valorizando a regionalização dessas iniciativas.

Tais posturas tiveram sua origem em 1997, a partir de uma acusação de plágio por Régis Duprat (1930-) a Paulo Castagna (1959-), demarcando um quiasmo geracional sem precedentes na Musicologia brasileira. A partir das

---

35 Em cinco edições (1997-2001), sob a coordenação de Elizabeth Seraphim Prosser, Paulo Castagna e Lutero Rodrigues.

36 Alberto Dantas Filho (UFMA), Álvaro Carlini (FSM), André Guerra Cotta (Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade – Itabira, Brasil), Aurélio Tello (CENIDIM – México), Elisabeth Seraphim Prosser (Embap), Fernando Lewis de Mattos (UFRGS), Lenita Nogueira (CDMC – Campinas, Brasil), Leonardo Waisman (CONICET, Córdoba / Universidad Complutense de Madrid), Luciane Cardassi (UFRGS), Maria Elisa Pasqualini (Discoteca Oneyda Alvarenga), Miguel Angel Baquedano (Universidad Nacional de La Plata), Miriam Escudero (Oficina del Historiador – Havana, Cuba), Mónica Vermes (Faculdade Mozarteum), Paulo Castagna (Unesp), Vanda Freire (UFRJ), Víctor Rondón (Universidad de Chile), Waldemar Axél-Roldán (INM Carlos Vega – Argentina), Walter Guido (Fundación CEDIAM / Universidad Central de Venezuela) e William Summers (Dartmouth College – USA).

subsequentes trocas, análises e qualificações mútuas entre os autores, Guerra Cotta (1999), em sua abordagem sob a perspectiva da análise do plágio enquanto fenômeno informacional, demarca claramente fronteiras da práxis musicológica extremamente elucidativas enquanto ideologias e métodos de pesquisa. O que se depreende são os diferentes modos do fazer musicológico, contrapondo uma descrição crítica e informacional do objeto música de forma mais sistemática, a um resgate do objeto enquanto ícone de um passado musical adjetivado e impregnado de semântica preocupada com o anúncio de “descobertas”, demarcando territorialidades (ou “princípio de não invasão de domínios”, segundo Guerra-Cotta, 1999), ou simplesmente reveladora do atropelo provocado pelo trabalho de um (então) jovem e expedito musicólogo. Embora tenha causado, e ainda cause, certo constrangimento na comunidade musicológica, temos que considerar questão hoje ultrapassada, em que pese que o seu maior e melhor legado tenha sido justamente o de oferecer reflexão profunda sobre essa práxis.

Portanto, a partir de necessidades prementes identificadas em avaliações internas, e dando impulso à sua emancipação por meio de uma melhor gestão informacional, acabou por promover solução orgânica na aproximação a um “metassistema” externo, qual seja, o da práxis musicológica internacional, de forma a garantir uma saída para o impasse do tratamento e acesso às fontes primárias, que até então geriam-se de forma não sistematizada.

Esforços envidados por geração anterior, especialmente pela tríade carioca formada por Luiz Heitor Correa de Azevedo (1905-1992), Cleofe Person de Mattos (1913-2002) e Mercedes Reis Pequeno (1921-2015), registram ações precursoras articuladas com a práxis musicológica internacional, derivadas da atuação internacional de Azevedo, em período em que tais estruturas de pesquisa encontravam-se em formação. Sua atuação como bibliotecário do então Instituto Nacional de Música, aliada à sua presença no Conselho Internacional da Música (IMC) da Unesco a partir de 1949, permitiu-lhe acompanhar o processo de criação da Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação em Música (IAML), como também o estabelecimento do Repertório Internacional de Fontes Musicais (RISM). A paradigmática *Bibliografia musical brasileira* (1820–1950), de 1952, produzida pela referida tríade, assim como o exemplar Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia, de 1970, por Cleofe Person de Mattos, um dos raros exemplares de catálogo temático produzidos no Brasil que possui características musicológicas suficientes para receber tal designação, assim como o trabalho de Mercedes Reis Pequeno, desenvolvendo na Divisão de Música da Biblioteca

Nacionais iniciativas de registro RISM e mapeamento de fontes iconográficas no que será o RiDIM, exemplificam e consolidam tal legado. Contudo, insuficientemente institucionalizadas, seja no âmbito acadêmico, seja no âmbito biblioteconômico, tais ações permaneceram obscurecidas, tendo somente a *Bibliografia musical brasileira* sobrevivido no âmbito da Academia Brasileira de Música, com uma atualização publicada em 1999 por Mercedes Reis Pequeno.

Não obstante, a partir das *Conclusões do III Simpósio...* de 1998, um novo impulso é assumido, aderindo-se, de forma institucionalizada e ativa, às estruturas e normativas vinculadas às práticas dos grupos de Repertórios Internacionais (RISM, RILM, RiDIM e RIPM), geridas pela International Musicological Society (IMS) e pela International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML). Portanto, a partir de 2005, e como resultado das ações e compromissos assumidos por uma nova geração de musicólogos, consolidam-se representações nacionais efetivas dos repertórios internacionais (grupos R-Brasil), assim como associações análogas às estruturas externas, como a IAML-Brasil (2009) e a ABMUS – Associação Brasileira de Musicologia (2012), em substituição à já não operante Sociedade Brasileira de Musicologia.

Tais ações vêm permitindo o desenvolvimento de bases nacionais atualizadas, fazendo uso de software aberto e com tecnologias em Open Access, permitindo o cruzamento de dados e recuperação eficiente da informação, além de instalar modo de trabalho cooperativo, documentando a localização de fontes sem a necessidade de acessos “privilegiados” por meio de iniciativas subjetivas.

Rompe-se assim com um paradigma, tal como ironicamente assinalado em 1936 por Lucien Febvre, cujas palavras lembram inusitadamente realidades já referidas:

Pode-se invocar a tradição. Quando nasci para a história, no tempo quando nascia o próprio século XX – a moda, na firma Clio, não era certamente o trabalho coletivo. Passavam-se ainda as histórias assustadoras de velhos arquivistas, escondendo dossiês por eles “descobertos” e fazendo-os desaparecer durante anos, para reservarem a si o seu uso eventual. De vez em quando estourava uma história, perfeitamente ridícula, “de prioridade”; ou bem assistia-se, ligeiramente comovido, à luta de velocidade entre dois historiadores que trabalhavam sobre um mesmo fundo e que, lançados a todo vapor (metáfora de um tempo que ignorava o carro), procuravam adiantar-se um ao outro triunfantemente. Individualismo pueril. O que importava não era a história, uma ciência a promover. Era o historiador, um livro



a autografar. Vaidades de autor.<sup>37</sup>

Constitui assim passo fundamental para o estabelecimento de uma crítica musicológica, não só na neutralização de “vaidades”, mas sobretudo na criação de estruturas de mapeamento e acesso a fontes musicais, permitindo a necessária ampliação hermenêutica na construção qualificada e sistemática do conhecimento.

Neste plano, há uma ampliação de trabalhos que têm se voltado à história intelectual, principalmente à crítica historiográfica sobre a música brasileira, na qual destacam-se trabalhos sobre historiografia musical brasileira – desde Guilherme de Melo (1908) a José Geraldo Vinci de Moraes (2010), como também de uma historiografia da Musicologia brasileira, com ênfase nos aportes de Mário de Andrade, Renato Almeida e Curt Lange.

O exame de tais aportes tem evidenciado, sob os planos epistemológico, teórico e ideológico, as limitações e os construtos muitas vezes herdados, sem pleno exame crítico, e disseminados sob diversas formas. Contudo, devemos reconhecer o vigor da agenda nacional modernista, em especial a formulada por Mário de Andrade, no aprofundamento de nossa “brasilidade”, partindo de processo de “nacionalização” e critérios para a Música Brasileira, atribuindo valores “humanos” e, por conseguinte, (menos) “humanos” à sua transgressão.

Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser **eficiente com valor humano**. O que fizer arte internacional ou estrangeira, si não for gênio, é um **inútil, um nulo**. E é uma **reverendíssima besta**. (MARIO DE ANDRADE, 1928, grifo nosso)

Tais afirmações prescritivas, características de uma agenda sociorrealista na sua consignação prévia de valores e de processos artísticos, se possuíam sentido nos idos do Modernismo, hoje já não podem corresponder a uma realidade globalizada e “líquida”, na qual as fronteiras do conhecimento e dos processos criativos musicais são realizados em contextos interativos, sobre os quais fronteiras geopolíticas não exercem qualquer papel e significados são assumidos

---

37 “On peut invoquer la tradition. Quand je suis né à l’histoire, au temps où naissait lui-même le XXe siècle — la mode, dans la firme Clio, n’était certes pas au travail collectif. On se passait encore des histoires effarantes de vieux archivistes, cachant des dossiers par eux « découverts » et qu’ils faisaient disparaître pendant des années, pour s’en réserver l’usage éventuel. De temps à autre éclatait une histoire, parfaitement ridicule, de « priorité » ; ou bien l’on assistait, un peu ému, à la lutte de vitesse de deux historiens travaillant sur le même fonds et qui, lancés à toute vapeur (métaphore d’un temps qui ignorait l’auto), cherchaient à se devancer l’un l’autre triomphalement. Individualisme puéril. Ce qui importait, ce n’était pas l’histoire, une science à promouvoir. C’était l’historien, un livre à signer. Des vanités d’auteur.”

no *locus* cultural de forma irrestrita. Contudo, permanecem naturalizadas em programas de ensino e pesquisa, criando espaços vazios entre propostas e realidades sociais (os ditos “problemas brasileiros”), apartando identidades do contexto objetivo.

Nesse sentido, os esforços de Renato Almeida e Francisco Curt Lange, que, ao enfrentar embate entre uma perspectiva documental voltada ao folclore brasileiro (necessária à brasilidade modernista) e uma proposta de americanismo musical evidenciado por uma música colonial crioula derivada de um legado europeizante, culminam em acusações de caráter criminal de Almeida contra Lange.

Desta forma, se agenda houve, esta foi desenvolvida de forma articulada aos pressupostos do movimento modernista brasileiro, reativo ao gosto musical das elites brasileiras apreciadoras da música clássica europeia em voga, mas hostis às suas vanguardas. Portanto, não haveria aqui espaço para um “vanguardismo” modernista calcado sobre linguagens experimentais, mas um acomodamento de novos elementos temáticos a técnicas consagradas na justaposição de parâmetros musicais (polimodalidade, politonalidade, polirritmia).

Ou, como aborda Alfredo Bosi (2010, p. 268),

[...] aquela busca ansiosa e recorrente de autoimagem que os intelectuais brasileiros e não só brasileiros, realizaram no afã de responder à interrogação ‘quem somos nós enquanto nacionalidade?’ não pode ser satisfeita nem pela sociologia, nem pela antropologia, nem pela psicologia, mas só por um ‘saber’ sob suspeita, entre o emotivo e dogmático, que se chama ideologia.

Portanto, abordar tal tema requereria mais do que um capítulo, e talvez mais do que um livro provavelmente atingindo os mais de 60 títulos que a “nova” Musicologia já terá produzido nos últimos 30 e tantos anos. Contudo, esta reflexão retoma pontos relevantes na compreensão de uma Musicologia no/do Brasil, inclusive antes mesmo de poder afirmar como ou de que forma esta seria efetivamente “brasileira”. Desenvolvê-la significa ainda desenvolver instrumentos e materiais de referência suficientemente sistematizados, que permitam a compreensão de problemas brasileiros suficientemente articulados nas dimensões sociológicas, de forma que uma crítica postulada por novas musicologias emergja de forma qualificada, em melhor sustentação às demandas musicológicas do país.

## Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. 5. ed. ver. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. S.v.v. Metafísica, Metacrítica. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. 5. ed. ver. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ANDRADE, Mário de. **O ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Ed., 1962. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>>.

BEARD, David e Kenneth Gloag. **Musicology: the Key Concepts**. Routledge Key Guides. London and New York: Routledge Press, 2005.

BERGER, Karol. Contemplating Music Archaeology. **Journal of Musicology**, v. 13, n. 3, p. 404-423, 1995.

BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip V. (Ed.). **Disciplining Music: Musicology and Its Canons**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

BOLZANI FILHO, Roberto. Glauco, guardião do logos. **Dois Pontos**, v. 10, n. 2, p. 11-32, out. 2013.

BRETT, Philip. s.v.v. Joseph Kerman. **Grove Music Online. Oxford Music Online**. Oxford University Press, accessed May 31, 2016. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14914>>.

BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary (Ed.). **Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology**. New York: Routledge Press, 1994.

BROOK, Barry. On the Definitions, History, Functions, Historiography, and Future of the Thematic Catalogue. In: **Thematic Catalogues in Music: an Annotated Bibliography**. New York: Pendragon Press, 1997. p. ix-xix.

CASTAGNA, Paulo. Descoberta e restauração: problemas atuais na relação entre pesquisadores e arquivos musicais no Brasil. In: 1º ENCONTRO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1998. Curitiba. **Anais...** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p. 97-109.

\_\_\_\_\_. Ética e democracia na musicologia brasileira: uma resposta a Régis Duprat. São Paulo, 1997, 29p. Texto solicitado pela Sociedade Brasileira de Musicologia, com vistas a publicação, não publicado (circulação restrita).

\_\_\_\_\_. O “roubo da aura” e a pesquisa musical no Brasil. X ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, Goiânia. **Anais...** Goiânia, UFG/ANPPOM, jul. 1997, p. 35-39.

CHRISTENSEN, Thomas. **The Work of Music Theory**. Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series. New York: Routledge, 2014.

CITRON, Marcia. **Gender and the Musical Canon**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1999, Curitiba. Conclusões. **Anais...** Curitiba, 21-24 jan. 1999. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000, p. 11-18. Disponível em: <<https://ia800200.us.archive.org/23/items/ConclusoesDoIiiSimposioLatino-americanoDeMusicologia/1999-ConclusesDoIiiSlam.pdf>>. Versão bilíngue no site da Universidad de Chile em: <http://musicologia.uchile.cl/documentos/simposio.html>>.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. v. I, ano I, n. 1, out./ nov./ dez. 2004.

COOK, Nicholas. **Music, Performance, Meaning**. Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series. New York: Routledge, 2007.

COOK, Nicholas; CLARKE, Eric (Ed.). **Empirical Musicology: Aims, Methods and Prospects**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.). **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

CORNELLI, Gabriele; COELHO, Maria Cecília de Miranda N. Quem não é geômetra não entre! Geometria, filosofia e platonismo. **Kriterion** [online], v. 48, n.116, p. 417-435, 2007. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2007000200009&lng=en&nrm=iso.ISSN 0100-512X](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2007000200009&lng=en&nrm=iso.ISSN 0100-512X)>.

COTTA, André Guerra. Novas considerações sobre o acesso ao Patrimônio Musical no Brasil. **Liinc em Revista**, v. 7, p. 466-484, 2011.

\_\_\_\_\_. O palimpsesto de Aristarco: considerações sobre plágio, originalidade e informação na musicologia histórica brasileira. **Ictus**, Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, Salvador - BA, v. 2, p. 7-36, 2000.

DeNORA, Tia. **Music-in-Action**. Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series. New York: Routledge, 2011.

DeWHITT, Mitzi. **Aristoxenus's Ghost: an Ancient Metaphysical Mystery Solved**. Xlibris Corporation: 2004.

DUCKLES, Vicent H. **Music Reference and Research Materials: an Annotated Bibliography**. 4. ed. rev. New York: Schirmer Books, 1996.

FORNERO, Giovani. s.vv. Epistemologia, epistemologia genética, epistemologia pós-positivista, epistemologia-ruptura, epistemologia-obstáculo. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. 5.ed. rev. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRITH, Simon. **Taking Popular Music Seriously**. Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series. New York: Routledge, 2007.

GIBSON, Sophie. **Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology**. Studies in Classics, v. 9. New York and London: Routledge, 2005. p. ix, 264.

GOEHR, Lydia. **Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory**. Columbia University Press, 2008; pbk 2011. Several parts translated.

\_\_\_\_\_. **The Quest for Voice: Music, Politics, and the Limits of Philosophy**. Clarendon Press, Oxford UK and U. of California Press, 1998. pbk 2002. Translation French [2015]; Chinese [2015].

\_\_\_\_\_. **The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. Clarendon Press, Oxford, 1992. pbk 1994; translations into Greek [2005], Chinese [2009], Japanese (partial) [2013], Portuguese [2016], French [2014], Italian [2014/15]. 2007, second edition with new introduction His Master's Choice by Lydia Goehr and preface by Richard Taruskin.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. **Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950**. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.

HARRISON, Frank Llewellyn; HOOD, Mantle; PALISCA, Claude Victor. **Musicology**. Englewood Cliffs, NJ, 1963. [incl. F. Harrison: American Musicology and the European Tradition, p. 3-85; M. Hood: Music, the Unknown, p. 217-326; C. V. Palisca: The Scope of American Musicology, p. 89-213].

HEPOPOSKI, Richard. **Music, Structure, Thought**: Selected Essays. Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series. New York: Routledge, 2009.

HINTIKKA, Jaakko. The Crash of the Philosophy of the Tractatus: the Testimony of Wittgenstein's Notebooks in October 1929. In: DE PELLEGRIN, Enzo (Ed.). **Interactive Wittgenstein**: Essays in Memory of Georg Henrik von Wright. Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer 2011. xi + 208 pages.

HUFFMAN, Carl A. (Ed.). **Aristoxenus of Tarentum**: Discussion. Rutgers University Studies in Classical Humanity. v. 17. New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2012.

KAHN, Charles H. **Pythagoras and the Pythagoreans**: a Brief History. Illustrated. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Co. Inc.: 2001.

KERMAN, Joseph. **Contemplating Music: Challenges to Musicology**. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1985.

\_\_\_\_\_. How We Go into Analysis, and How to Get Out. **Critical Inquiry**, v. 7, n. 2, p. 311-331, 1980.

KORSYN, Kevin. **Decentering Music**: a Critique of Contemporary Musical Research. Oxford: Oxford University Press, 2003.

KRAMER, Lawrence. **Why Classical Music Still Matters**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2007.

\_\_\_\_\_. **Critical Musicology and the Responsibility of Response**: Selected Essays. Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series. New York: Routledge, 2006.

\_\_\_\_\_. **Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song.** Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. **Musical Meaning: toward a Critical History.** Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002.

\_\_\_\_\_. **After the Lovedeath: Sexual Violence and the Making of Culture.** Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.

\_\_\_\_\_. **Classical Music and Post-Modern Thought.** Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1995.

\_\_\_\_\_. The Musicology of the Future. **Repercussions**, n. 1, p. 5-18, 1992.

\_\_\_\_\_. **Music as Cultural Practice: 1800/1900.** Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1990.

LEPPERT, Richard. **Sound Judgment.** Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series. New York: Routledge, 2007.

LUCAS, Maria Elizabeth. Rio de Janeiro 1670-1720: Musicologia de fragmentos a partir de fontes inquisitoriais. A música no Brasil Colonial. I COLÓQUIO INTERNACIONAL, 2000. **Anais...** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 35-71.

LUCAS, Maria Elizabeth; NERY, Rui Vieira (Org.). **As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012. 721, [2] p. Coleção Estudos Musicológicos 35, Fundação Calouste Gulbenkian.

MACHADO NETO, Diósnio. Entre Macunaíma e Maiakóvski: as utopias do modernismo nos projetos de ensino e pesquisa da música no Brasil. **Música em Contexto**, v. VI, n. 1, p. 9-38, 2013.

\_\_\_\_\_. Discursos críticos da musicologia contemporânea: modelos analíticos sobre a música do Brasil colonial. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). **Teoria, crítica e música na atualidade.** Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Rio de Janeiro: Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012.

\_\_\_\_\_. **Em vão guardam os sentinelas:** cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial. 2011. Tese (Livre docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Acesso restrito.

\_\_\_\_\_. Unita Multiplex: por uma musicologia integrada. In: VII SEMINÁRIO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (SEMPEM), 2011, Goiânia. **Anais...** Goiânia, Universidade Federal de Goiás, 2011.

\_\_\_\_\_. Curt Lange e Régis Duprat: os modelos críticos sobre a música no período colonial brasileiro. **Revista Brasileira de Música**, v. 23, n. 2, p. 73-94, 2010.

MAGALHÃES, Justino. A construção de um objecto do conhecimento histórico. Do arquivo ao texto – a investigação em história das instituições educativas. **Educação Unisinos**, v. 11, n. 2, p. 69-74, 2007.

McCLARY, Susan. **Reading Music.** Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series. New York: Routledge, 2007.

\_\_\_\_\_. **Conventional Wisdom:** the Content of Musical Form. Berkeley: University of California Press, 2000.

\_\_\_\_\_. **Feminine Endings:** Music, Gender, and Sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

McCLARY, Susan e Richard Leppert. **Music and Society:** The Politics of Composition, Performance and Reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

McCRELESS, Patrick. Formalism, Fair and Foul. In: VOLPE, Maria Alice. (Org.). **Teoria, crítica e música na atualidade.** Rio de Janeiro: Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ.

\_\_\_\_\_. Contemporary Music Theory and the New Musicology: an Introduction. **Music Theory Online; The Online Journal of the Society for Music Theory.** v. 2, n. 2, 1996. Disponível em: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.96.2.2/mto.96.2.2.mccreless.html>>.



MENESCAL, Alice Miranda. **A ideia de justiça e a formação da cidade ideal na República de Platão**. 102 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará – Uece, Fortaleza, 2011.

MEŠTROVIĆ, Stjepan G. **The Coming Fin de Siècle: an Application of Durkheim's Sociology to Modernity and Postmodernism**. Oxon, England, UK; New York, New York, USA: Routledge, 1992 [1991]: 2.

MIDDLETON, Richard. **Musical Belongings**. Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series. New York: Routledge, 2009.

MILES, Stephen. Critical Musicology and the Problem of Mediation. **Notes**, 2<sup>nd</sup> series. v. 53, n. 3, p. 720-750, 1997.

MORGAN, Robert P. **Music Theory, Analysis, and Society**. Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series. New York: Routledge, 2015.

MORIN, Edgar. Logique et Contradiction. In: **Actes – Ateliers sur la Contradiction Nouvelle Force de Développement en Science et Société**. Ecole n. s. des mines Saint-Etienne 19-21 Mar. 2008. Disponível em: <<http://www.emse.fr/aslc2009/pdf/textes%20pour%20les%20actes%202.pdf>>.

MUGGLESTONE, Erica; ADLER, Guido. Guido Adler's "The scope, method, and aim of Musicology" (1885): an English translation with a historico-analytical commentary. In: **Yearbook for Traditional Music**, International Council for Traditional Music. v. 13, p. 1-21, 1981. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/768355>>.

NOGUEIRA, Ilza. Análise e crítica musical: entre ideologias e utopias. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). **Teoria, crítica e música na atualidade**. Rio de Janeiro: Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ.

PLATON. **La République**. Introduction, traduction et notes par Robert Baccou. Paris: Garnier Flammarion, 1966.

ROSAND, Ellen. The Musicology of the Present. **AMS Newsletter**, v. 25, n. 1, 1995. Disponível em: <<http://www.ams-net.org/newsletter/AMSNewsletter-1995->

2.pdf>.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Sonate. In: DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Rond. (Ed.). **Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres**. Paris, v. 15, n. 348.

\_\_\_\_\_. 1768. **Dictionnaire de Musique**. Amsterdam: M. M. Rey, 1997.

\_\_\_\_\_. ca. 1775. **A Dictionary of Music**. William Waring, trans. London.

SACCHETTO, Mauro. s.vv. Epistemologia evolucionista, epistemologia naturalizada. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. 5.ed. rev. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SANTOS, Milton. **O trabalho do geógrafo no terceiro mundo**. São Paulo: Hucitec, 1978.

SEEGER, Charles. Factorial Analysis of the Song as an Approach to the Formation of a Unitary Field Theory for Musicology. **Journal of the International Folk Music Council**, v. XX, p. 36-39, 1966.

SCOTT, Derek. **Musical Style and Social Meaning**. Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series. New York: Routledge, 2010.

SOLIE, Ruth (Ed.). **Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship**. Berkeley: University of California Press, 1993.

SOTUYO BLANCO, Pablo. Por uma musicologia antropofágica e mestiça: historiografias, cânones e outras heranças malditas. Palestra de encerramento do VI SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA: MUSICOLOGIA E DIVERSIDADE. Goiânia: Emac-UFG, 2016. No prelo.

\_\_\_\_\_. Por uma musicologia ética, moral, profissional e brasileira integrada. In: 9º SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA (SEMPM), 2009, Goiânia. **Anais...** Goiânia: PPGMUS-UFG, 2009. v. 1, p. 255-265.

\_\_\_\_\_. Musical Iconography Research in Latin America and the Brazilian RiDIM Initiative. **RiDIM Newsletter**, v. 3, p. 15-18, 2008.

\_\_\_\_\_. Diagnóstico, estratégias e caminhos para a musicologia histórica brasileira. **Música Hodie**. Goiânia – GO: Emac-UFG, v. 4, n. 2, p. 93-102, 2004.

STEINMAYER, Otto. Resenha de Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology. **Studies in Classics**, v. 9. New York and London: Routledge, 2005. p. ix, 264. <Disponível em: <http://bmcr.brynmawr.edu/2005/2005-10-20.html>>.

SUBOTNIK, Rose Rosengard. **Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society**. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1995.

\_\_\_\_\_. **Developing Variations: Style and Ideology in Western Music**. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1991.

TARUSKIN, Richard. **Oxford History of Western Music**. 5 v. set. Oxford: Oxford University Press, 2005.

TOKUMARU, Yosihiko. The History of Ethnomusicology, from My Retrospective View. **Ethnomusicology**, v. 50, n. 2, p. 337-344, Spring/Summer 2006. 50th Anniversary Commemorative Issue. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20174457>>.

TOMLINSON, Gary. **Music and Historical Critique**. Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series. New York: Routledge, 2007.

TREITLER, Leo. **Reflections on Musical Meaning and Its Representations**. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2011.

\_\_\_\_\_. **Music and the Historical Imagination**. Harvard: Harvard University Press, 1989.

\_\_\_\_\_. **Music and the Historical Imagination**. Resenha de: AGAWU, Kofi. **Music & Letters**. Oxford University Press, v. 72, n. 1, p. 84-86, 1991. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/736499>.

VOLPE, Maria Alice. Uma nova musicologia para uma nova sociedade. In: II ENCONTRO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ: AS PERSPECTIVAS DA MÚSICA PARA O SÉCULO XXI, 2004, Maringá. **Anais...** Maringá: Massoni, 2004. p. 99-110.

\_\_\_\_\_. Por uma nova musicologia. **Música em Contexto**, ano 1, n. 1, p. 107-122, jul. 2007.

\_\_\_\_\_. A teoria da obnubilação brasilica na história da música brasileira: Renato Almeida e a “Sinfonia da Terra”. **Música em Perspectiva**, v. 1, n. 1, p. 58-71, 2008.

VOLPE, Maria Alice (Org.). **Teoria, crítica e música na atualidade**. Rio de Janeiro: Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ.

WALLS, Peter. “Sonade, que me veux tu?”: Reconstructing French Identity in the Wake of Corelli’s op. 5. **Early Music**, n. 32, p. 27-47, 2004.

WILLIAMS, Alistair. **Constructing Musicology**. Burlington: Ashgate Co., 2001.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. **Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis**. AMS Studies in Music: Oxford University Press, 2002.

## Música e Musicologia, nota crítica em direção a uma heterotopia

Márcio Páscoa

**E**mbora a Musicologia tenha se afirmado como disciplina científica ainda no século XIX, foi bem tarde no mundo lusófono que ela viria a aparecer, ao menos de modo autorizado, no ambiente acadêmico. Isso se deu nos idos dos anos 1980 em Portugal, na iniciativa de criação dos cursos de Ciências Musicais, como o da Universidade Nova de Lisboa e ainda no reconhecimento pela concessão dos graus de mestrado e doutoramento, também na Universidade de Coimbra, onde a música, sob viés teórico, já possuía uma cadeira professoral desde 1537. No Brasil, ela adentrou pelas linhas de pesquisa dos programas de mestrado ainda no século passado, também a partir das últimas duas décadas, e no grau de doutoramento, muito mais tarde, sendo necessária a chegada do presente século para que massa crítica deste nível, formada em instituições brasileiras, pudesse aparecer.

Até então, algumas iniciativas isoladas preencheram a ocupação de musicólogo ao longo do século XX, buscando sempre a vertente histórica da Musicologia, fazendo o melhor serviço possível num ambiente pouco propício do ponto de vista material e intelectual. Os exemplos nesse sentido mostram quase sempre uma atividade que isolava o musicólogo no seu empreendimento de pesquisa.

Ainda hoje, talvez por causa dessa situação de permeabilidade complicada que a disciplina viveu no século XX nas instituições de ensino e pesquisa, temos a forte configuração conservatorial dos cursos de Música vigendo no país. O modelo do conservatório de música ocidental do século XIX previa que os professores de orquestra, instrumentistas com vínculo com agrupamentos profissionais locais, se encarregassem do ensino técnico do instrumento. No mesmo ambiente, separados por um nicho específico, estavam os compositores, encarregados da teoria musical no nível de um estudo tradicional de harmonia e contraponto. Um terceiro viés, tratado ainda mais obscuramente que o segundo, era o que contemplava a história da Música. A matéria resumia-se quase sempre ao binômio vida e obra dos compositores canônicos, ou seja, cuja obra estava homologada pela tradição e pelo sistema de afirmação de valores, composto de instituições dedicadas ao ensino, ao espetáculo, à crítica e ao comércio de música.

A reforma napoleônica abriu espaço ao ensino tecnicista como estratégia emancipatória de um número maior de indivíduos, e os conservatórios, desde então, aprofundaram-se no ensino técnico do instrumento musical como objetivo maior de existência da instituição e do próprio sistema de ensino, como se veria mais adiante. Esse ensino técnico musical voltava-se sobretudo para formar mão de obra para as filas de orquestra e banda, além de diversos outros agrupamentos possíveis no mercado de trabalho da música ao vivo, como única opção que era até a chegada do registro fonográfico. Isso significava que ao estudante de música se ensinavam os trechos considerados mais difíceis do repertório canônico dessas orquestras e outras formações, de modo a objetivar o curso e direcionar a clientela; afinal, a emancipação pretendida durante toda a Era Moderna terminava por ser a obtenção de um posto de trabalho.

O modelo perdurou por praticamente todo o século XX, um tanto refratário às mudanças estéticas que iam se operando mundo afora. Afinal, o conservatório ficou sendo, como bem define o nome, a instituição guardiã de um modelo de ensino, mais do que uma instituição que desenvolvia o indivíduo através de uma expressão artística.

Tristemente se vê que o modelo predominante no século XXI ainda é o mesmo, não apenas no Brasil. Isto não só porque algumas regiões periféricas – assim consideradas perante um centro enunciador de tais conteúdos – refletem de volta ao cânone o valor da tradição, mas porque seguem os passos para o sucesso da afirmação perante sua força hegemônica. O centro enunciador tende então a servir de modelo e sustentar posição, posto que tanto serve a ser imitado passivamente

quanto serve de referencial para os que imaginam se emancipar com discurso alheio.

O caso do Brasil é interessante, pois, na medida em que surgiram estudos superiores de Música, se viu um desaparecimento dos conservatórios ou escolas de ensino fundamental e médio dedicadas à música. É fato que algumas delas foram transformadas da condição mais baixa para a mais alta na hierarquia acadêmica, mas deve-se registrar as reformas do canto orfeônico, a partir dos anos de 1930, e do ensino das artes (1971) como fatores que também pesaram. O ensino de música através do canto orfeônico eliminou gradativamente o ensino da teoria musical, enquanto a reforma dos anos 1970 eliminou a própria autonomia do ensino de Música por juntar as expressões artísticas no que passou a se chamar de Educação Artística, matéria que deveria promover tudo ao mesmo tempo. Como a mentalidade tecnicista prevê empregabilidade social como objetivo maior, as instituições de ensino se voltaram para a formação e absorção desse profissional que atuaria mais ou menos como um clínico geral das Artes. O modelo desgastou-se como proposta, pela impossibilidade de se obter, ao longo do curso de quatro anos, uma classe inteira após a outra, em todas as instituições, indivíduos que dominassem minimamente bem todas as expressões artísticas a um só tempo. Isso acarretou ainda o considerável prejuízo de redução de espaço, tempo e conseqüentemente importância das Artes, em consideração individual ou em bloco, no rol das disciplinas que o sistema de ensino ofertava. Mesmo com uma nova mudança, operada pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996), com a inserção no texto da obrigatoriedade dos conteúdos de música, dança, teatro e artes visuais, a condição não se alterou até a presente data. Embora a norma e sua regulamentação posterior tenham defendido os conteúdos das expressões artísticas individualmente, eles na prática ainda são tratados como o ensino polivalente de antes. Para piorar, a carga horária foi reduzida à volta de metade do que era semanalmente trabalhado, duas ou três décadas antes.

O retorno do *status* de ensino de música, quer por conservatórios que resistiram – e alguns até cresceram pela ausência de concorrentes –, quer pelos nascentes cursos superiores de Música em universidades brasileiras, que se multiplicariam desde então, aconteceu num panorama ainda mais complexo que o do Ocidente tardo-moderno que abrigou esse tipo de instituição em seu auge. Se, naquele instante, na virada do século XIX para o XX, ela servia de resistência dos modelos tradicionais de pensamento e costumes num ambiente com perspectivas de ruptura promovida por uma nova visão de mundo que se impunha, agora, na

virada do século XX para o XXI, aparece em descompasso considerável com a nova condição imposta pela pós-modernidade.

O velho modelo em que se insiste não responde mais a quase nenhuma questão atual. O microuniverso compartimentado dos nichos conservatoriais não se justificam, seja pelo brutal alargamento repertorial que enriqueceu a literatura musical nas últimas décadas, com incrível acesso potencializado fortemente pela internet, seja ainda pela simultaneidade de técnicas disponíveis de abordagem pedagógica instrumental, ou ainda porque novas subáreas se ergueram robustamente no espaço institucional do ensino de Música, como a própria Educação Musical, ou aquelas que sofreram mudança paradigmática de entendimento e se constituíram em um novo mundo de conhecimentos e abordagens, como a História da Música. Matérias de caráter interdisciplinar surgiram de modo consistente nesse meio tempo, causando desconforto no velho modelo e pleiteando lugar no rol dos assuntos a se ensinar, como a Linguagem e Estruturação Musical, que permite interfaces de linguística, educação, morfologia, harmonia e contraponto etc.

Essas tensões poderiam ser resolvidas, caso os espaços de ensino e prática de música fossem permeáveis à influências de mentalidades diversas. Não é o que se vê, tanto na formação repertorial dos programas dos principais agrupamentos brasileiros fixos, mormente orquestras ligadas a teatros públicos, quanto na proposta de pauta desses espaços. O repertório orquestral brasileiro, em que pese ter havido uma crescente, mas ainda pouco convincente demanda por obras de compositores nacionais, serve-se maciçamente de literatura musical romântica – ou à moda do Romantismo, em que excertos clássicos, barrocos e contemporâneos são escolhidos como parte de uma visão que contempla a ideia de uma espinha dorsal evolutiva da história da música. Nesses ambientes, os exemplos do pré e do pós-romântico estão limitados à construção de uma racionalidade anglo-saxã (Bach, Mozart, Haydn e o jovem Beethoven, nada muito mais ao redor disso) e de uma visão de tensão cataclísmica com final conciliador (dodecafonismo e um “consequente” tonalismo livre) que aponta para um “retorno” ao tonalismo, aqui entendido como supremacia de um tipo de racionalismo.

Mesmo na escola, onde se veem as mencionadas tensões causadas por expansão de conteúdos e visões paradigmáticas, a questão tende a ser sufocada pelo apelo à imitação de exemplos externos. Em alguns casos observáveis, os benefícios da globalização que poderiam ser usados como um arejamento de ideias foram sendo restringidos em maior ou menor grau. É o caso da circularidade de pessoas,



tanto alunos quanto profissionais consolidados, facilitada pela disseminação do uso de transporte aéreo e terrestre a preços cada vez mais acessíveis e de múltipla opção, conforme o tardar do século XX e a chegada deste novo século. Numa atitude de clara seleção de estudantes, o Royal College of Music, em Londres, estipulava na última década do século XX taxas pecuniárias contrastantemente diferentes, entre provenientes da Comunidade Britânica, europeus, e do resto do mundo, com desfavor de preços muito mais altos para estes, e a franquia de valores bem mais exequíveis para os anglófonos. Os concursos de magistério em conservatórios suíços segue exemplo semelhante de protecionismo, privilegiando os naturais do lugar e os formados na instituição de oferta da vaga, em detrimento de forasteiros, mesmo que de elevado nível artístico. Esses casos, ou muito documentados ou de amplo conhecimento público, se multiplicaram na medida em que os valores conservatoriais precisaram ser defendidos perante a globalização mais universalista que vai se tornando irresistível com o aprofundamento e a aceleração das comunicações. É óbvio que isso se reflete no constrangimento do debate sobre uma reforma do ensino de Música e do sistema produtivo de música como um todo.

O acirramento da tensão, além de não resolver a questão, não impede que a voz da diferença fale. O levante de múltiplas vozes, de todas as partes do globo, na revolução comunicacional que se experimentou (e ainda se experimenta), permitiu sobretudo o conhecimento de culturas distantes geográfica e historicamente e, ao menos nesse quesito da atração midiática, a disputa da atenção pública. O acúmulo de novos conhecimentos, em uso ou sistematizados em novos arquivos – novas maneiras de guarda, de disponibilidade e de acesso – provocaram uma dispersão repertorial nunca vista antes nos meios musicais, sejam os da prática, sejam os do consumo de bens. A velocidade dessa dispersão não espera o tempo e nem resguarda mais certos direitos, a ponto de afetar o mercado editorial de partituras, que sofre a competição da fotocópia e do formato digital que permite acesso aos manuscritos ou a edições mais antigas e, muitas vezes, mais eficazes, assim como vai fulminando o mercado discográfico, pelo barateamento do processo de registro, e a gratuidade do compartilhamento de conteúdos musicais pela internet. Nem mesmo a ideia de direito autoral, antes entendida com um direito de rentabilização à maneira dos *rentiers* do século XIX, que pretendiam a hereditariedade do direito, se sustenta dentro de um panorama em que o domínio público cresce velozmente – o direito autoral serve então para resguardar o direito à obra e ao trabalho de quem laborou.

O problema é que, ao invés de ser celebrado como uma vitória da emancipação

do conhecimento, o livre acesso a tais conteúdos (bens, direitos, ideias etc) tem sido encarado como uma atitude caótica e destrutiva do sistema cultural tradicional. Substitui-se portanto a importância emancipatória do conhecimento pelo constrangimento do aspecto regulatório dele. O conhecimento fora de ordem, caótico, não é válido. O conhecimento regulatório, de acordo com o velho modelo institucional da indústria cultural e do sistema de ensino conservatorial, mantém a ordem e é portanto válido.

Esse tipo de conhecimento regulatório é intrinsecamente um conhecimento instrumental e por isso cognitivo, de modo a se tornar válido cientificamente. Despreza a variante de um conhecimento estético expressivo, mais adequada a um processo emancipatório heterotópico, porque afinal estão em disputa forças (inclusive canônicas), antes distantes e agora aproximadas, além das óbvias tensões entre os centros enunciadores e as periferias agora não tão distantes e portanto menos marginais; o acesso a meios de comunicação como a internet, as TVs e rádios comunitárias, dentre outros, lhes permite, dentre outras coisas, reclamar de centros de enunciação do cânone e ousar competir com eles.

Nesse ponto é que se faz necessário entender que a heterotopia em questão é aquela da convivência das diferenças num sistema em que a ecologia dos saberes promove o equilíbrio de culturas; não tanto a noção de mundo ideal das convivências de utopias e a conseqüente alteridade que isto implica, mas o mundo real em que essas diferenças já existem e conflitam cada vez mais profundamente.

O que ficou exposto com a revolução tecnológico-comunicacional foi portanto a ideia de conhecimento linear e, obviamente, de linearidade histórica como verdade absoluta. Se os vários pontos do globo exibem histórias e motivações diferentes, em temporalidades e expressões diferentes, fica constatado que, por exemplo, o modelo único de conservatório de natureza tecnicista oitocentista é, na melhor das hipóteses, só mais uma opinião. Isso significa que a ideia de emancipação no sentido centro-europeu, forjada durante a Idade Moderna, não é única e já não se sustenta sem tensões ou reflexão por mudanças nesse projeto. Pior que isso, revelou-se até certo ponto ineficaz, quando substituiu o objetivo da livre expressão estética, para ficarmos apenas no caso das Artes, e especialmente no da Música, pela eficácia técnica; portanto, um conhecimento regulatório e nada emancipatório.

O papel da Musicologia, na tentativa de evitar esse contínuo desperdício de experiências – as que não são aproveitadas no modelo regulatório – é de

reafirmar o objetivo heterotópico que concilie essas forças, ou seja, promover uma ideia de solidariedade entre experiências que permitam o reconhecimento de subjetividades diversas e o conhecimento que a isso se relaciona como causa ou efeito.

No caso brasileiro, profundamente afetado pelo problema e pela precarização particular do ensino e prática de música erudita que se institucionalizou, a criação de cursos superiores de Musicologia ou Ciências Musicais pode parecer útil a princípio, mas não resolve o problema dos nichos antagônicos e, portanto, só alarga a dimensão espacial, social e institucional do problema. Visto como hipótese de enriquecimento de oferta de conhecimentos embalada num modelo de curso em direção à obtenção de um título, ela busca validade no cânone científico, embora de eficácia restrita, se o modelo tecnicista estiver vigendo como está, pois o desmantelamento do sistema cultural impede até mesmo a emancipação desse modelo, a obtenção de um posto de trabalho.

A hipótese de conciliar as diferenças é que parece a tarefa, de grande dificuldade por sinal, que a Musicologia deve propor para uma ecologia das diversas vertentes de pensar e fazer Música, a começar por reformar a sua própria visão paradigmática como disciplina científica. Na sua versão historicista, embora com largas contribuições já sabidas, ela absteve-se de enfrentar a matéria musical propriamente dita até há bem pouco tempo; foi relegada às análises estruturalistas durante bastante tempo, e serviu em muita medida a sustentar a ideia de evolucionismo histórico. Mesmo num ambiente estético-filosófico, a Musicologia continuou se orientando pelo evolucionismo. Mas, na medida em que o paradigma hermenêutico foi sendo usado para responder a questões mais complexas, o alargamento do campo de debate trouxe elementos mais interessantes à discussão. Nesse sentido, o viés da História Cultural foi um passo mais adequado, pela amplitude de objetos e fenômenos que pode compreender – onde outras disciplinas podem inclusive dialogar, de modo a promover uma visão mais ontológica e conseqüentemente uma valorização mais condizente do papel da Arte e, claro, da Música. Essa possibilidade permitiu ainda reduzir a uma dimensão menos superlativa das visões estruturalistas que um dia predominaram no meio científico das Artes. As sucessivas tendências analíticas que de par com diretrizes metodológicas da Musicologia propiciaram, com o predomínio a certo tempo da estética e da apropriação de aparelhos analíticos e métodos criados para observar outros objetos, fenômenos e expressões, foram muitas vezes uma experiência de afirmação positivista. Uma conclusão de cunho estético-filosófico, por exemplo, ainda podia ser entendida como a visão dominante, às vezes única, porque os

temas de tais análises sempre contemplam os valores canônicos já estabelecidos: os mesmos compositores, intérpretes etc. Mas, num contexto de observação mais largo e com mais elementos em questão, a visão paradigmática mais adequada não descarta experiências, mas as contextualiza. A reforma é portanto nos modos de ver e entender, mais do que entrar em contato com os novos conteúdos ou até reconhecer sua existência.

A diáspora pela formação da inteligência musical brasileira, assim como parte significativa dos intérpretes, para formação no exterior, após a ruptura da modernidade, resultou numa posição quase sempre desconfortável. A formação que era seguida de uma imediata absorção pelo sistema musical do Norte cultural (Europa e Estados Unidos) consistia no fundo em assimilar como seu o indivíduo que havia buscado homologação nesses centros canônicos. Eles já não eram e nem se consideravam mais naturais do país de origem, mas pertencentes ao lugar que lhes deu visibilidade profissional, e muitos brasileiros se anunciam profissionalmente assim. Está claro que o desenraizamento natural e, até certa medida, necessário e saudável para a tomada de conhecimento com novos conteúdos em um ambiente cultural diferente não resultou num alargamento de horizontes, pois a ruptura com o lugar original de pertença emudeceu a própria diferença que tais artistas representariam no novo contexto a que se anexaram. O problema é que, sendo treinados por instituições de um desses centros, vencidas as dificuldades para serem absorvidos por sistemas culturais (trabalho e outros modos de produção) que dão sentido a tais contextos, esses indivíduos que vêm da periferia cultural (se considerado o Norte cultural como centro) se subalternizam àquelas condições que os moldam, pois o discurso agora se perfila ao do outro e não há mais a voz da diferença. Ficam portanto apagados os contextos culturais que os originaram e aos quais estavam vinculados. Essa produção de não existência também oferece uma amarga saída, o retorno para um meio em que o indivíduo não se adapta justamente por causa da ruptura da pertença e a consequente ineficácia em aproveitar a experiência.

Outro ponto comum a muitos desses emigrantes foi o de se encaixar numa das poucas modalidades em que o centro canônico permite reconhecer a diferença: o exótico. Foi construindo o ideário de selvagem que Carlos Gomes e Heitor Villa-Lobos, para citar os dois mais conhecidos compositores nacionais no exterior, formaram imagem fora do Brasil e sobre o país. O consumo do exótico é parte do desejo orientalista do Ocidente europeu (ou de orientação europeia) que vigorou durante toda a Europa moderna, seja pela alteridade e pelas interpretações que isso permite, incluindo a autoafirmação do centro canônico, por se comparar a

culturas tecnologicamente mais fracas, seja pela necessidade de alimentar um sistema de consumo de bens culturais que foi se tornando voraz: pessoas e bens são rapidamente descartados aqui, em prol de novidades de cariz semelhante. O exotismo também é associado a culturas mais próximas do primitivo, de expressão idealizadamente mais “pura”, mais emotiva e menos racional, ou ainda aquelas em que há espaço para o desconfortável elemento que não se aplicaria sob os rigores do modelo canônico. Como se vê, neste caso do exótico, a voz da diferença existe, mas sob o estigma da existência fora do sistema canônico, à sua margem, como de fato este admite às culturas do mundo não organizadas pelo parâmetro ocidental do Norte cultural.

A Musicologia no Brasil pode, portanto, promover a existência do próprio sistema. Mais que a recuperação patrimonial, inquestionavelmente importante, está o redimensionamento do que precisa ser recuperado e a exploração das múltiplas interpretações de sentido desses conhecimentos. No trato dos personagens, eventos, objetos e mentalidades, parece inevitável, desde alguns anos, que o estudo da Música em Portugal no Antigo Regime passasse a ser inevitável para a compreensão do Brasil. Primeiro porque o Brasil dos primeiros séculos é uma concepção de Portugal, ou seja, do que a estratégia de ocupação colonial pretendeu para este espaço, assim como do que ela realizou de parte com outras forças de construção da nação. Consequentemente, a importância reside por ser o Brasil parte de uma unidade política, administrativa e cultural junto com Portugal nesse tempo. As descobertas recentes de que a circularidade de músicos e música entre os dois países, antes sob um só reino, era muito maior do que se supunha tende a acentuar as pesquisas futuras nesse caminho. Esse trabalho de integração em direção a uma força outrora hegemônica, com a percepção de que músicos e música italianos e espanhóis também compuseram esse ambiente cultural, abrirá certamente discussão sobre a existência de outros centros canônicos, a um tempo sufocados por disputas tardo-modernas e aparentemente inexistentes hoje, mas que resultaram, ao menos em parte, nas práticas e mentalidades que carregamos. O reconhecimento de sistemas outrora vigentes nesse ambiente mediterrânico-americano deve pôr a descoberto também novas possibilidades de apreciação e sentido interpretativo, para ficarmos apenas em dois itens de busca emergencial por respostas.

Outro ponto forte é o da apropriação dos estudos musicológicos pelos próprios intérpretes na preparação de sua formação, na criação do seu diferencial profissional, e nas estratégias de institucionalização de novos mecanismos e abertura de espaços de trânsito.

O movimento da prática musical historicamente informada levou brasileiros a conservatórios no exterior, à circulação de profissionais dessa vertente no país e, conseqüentemente, ao ensino de instrumentos históricos em escolas de diversos níveis, inclusive superior. É verdade que isso corre o risco de se tornar numa variante do nicho conservatorial do ensino instrumental tecnicista, mas sempre há uma chance de se enxergar melhor em tal exemplo que a prática musical resultou de um processo de pesquisa afetando novas descobertas estéticas, organológicas, cognitivas etc. Se esses elementos convergem para a formação de intérpretes, cabe a pergunta sobre a ampliação do exemplo: não podem os intérpretes criar sua identidade e conseqüentemente maturidade artística com o trabalho de construção ideológica do repertório, de abordagem prática e de formação de ambiente de trabalho que a Musicologia pode proporcionar a qualquer músico de qualquer afinidade? Num ponto mais estratégico dessa questão, a valorização dos elementos que compõem a mencionada tradição luso-brasileira com as interfaces italianas e espanholas condizentes podem justamente produzir a existência no palco de manifestações globais em disputa que se veem atualmente. Obviamente que a possibilidade de outras interfaces e integrações que o exemplo acima pode inspirar, como nas relações latino-americanas de um modo geral, enriquece ainda mais a percepção de outros sistemas de construção de valores e reequilibra a disputa por hegemonia, o que de fato emancipa.

Assim como a formação musicológica amplifica e contextualiza a atuação do músico – e já começam a se tornar comuns os indivíduos com dupla formação – existe também a óbvia constatação de que a educação musical orientada musicologicamente pode levar à descoberta de novas sensibilidades, percepções e processos criativos e psicopedagógicos. Não só por causa das diferenças culturais a serem submetidas a uma ecologia de valores, mas porque há a necessidade de compreensão da diferença, antes experiência desperdiçada. Seguramente aparecerão aspectos antropológicos, sociológicos e estéticos a estes vinculados, que precisam ser redimensionados. O ponto de vista da Musicologia como história cultural é fundamental, neste caso. Sem essa consideração ontológica, fica difícil reconhecer agentes e fenômenos.

Não existe, portanto, apenas a pretensão de promover uma interdisciplinaridade a partir da Musicologia em múltiplas interfaces. Ela mesma precisa ser repensada como necessidade de um mundo musical mais vasto.

## Referências

CARVALHO, Mário Vieira de. **Razão e sentimento na comunicação musical: estudos sobre a dialética do Iluminismo**. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

\_\_\_\_\_. A música entre a confrontação e o diálogo interculturais. In: AHARONIAN, Coriùn. **Música/Musicología y Colonialismo**. Montevideo: CDM, 2011.

MIGNOLO, Walter. **Local Stories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking**. Princeton: Princeton UP, 2000.

PALMER, Richard. **Hermenêutica**. Lisboa: Almedina, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência**. São Paulo: Cortez, 2002.

\_\_\_\_\_. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2006.

VATTIMO, Giuanni. **O fim da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.





# Musicologia em contextos institucionais interdisciplinares: desafios intergerações, um testemunho brasileiro

**Maria Alice Volpe**

**E**m tempos de franca transposição das fronteiras disciplinares, defendida sob diversos rótulos e respectivas cargas conceituais, vale lembrar o momento inicial de institucionalização da pesquisa em Música no Brasil no ambiente da universidade, especialmente na década de 1980, com a primeira geração de docentes doutores atuantes na área de Música, cuja maioria obtivera a titulação em outras áreas, como História, Letras, Direito e, até, Engenharia, ressaltando-se que isso, na época, provocava certo desconforto, dada a percepção que a área tinha de si mesma, como se não dominasse plenamente as ferramentas específicas da própria disciplina. Contraste-se o desconforto de outrora com o desembaraço com que se propala hoje em dia sobre a necessidade de interdisciplinaridade ou transdisciplinaridade.

Foi justamente essa necessidade de formação específica na disciplina musicológica que levou Régis Duprat, no final da década de 1950, quando cursava a graduação em História na USP – e ali foi aluno de Florestan Fernandes (Sociologia),

Emilio Willems e Egon Schaden (Antropologia e Etnologia) e Sérgio Buarque de Hollanda (História do Brasil) –, a declinar do convite de Sérgio Buarque de Hollanda a continuar os seus estudos pós-graduados como seu discípulo, e seguir para a França, em meados da década de 1960, para estudar Musicologia – onde estudou com expoentes da Musicologia, como Jacques Chailley e Marcel Beauflis, bem como da História, como Fernand Braudel.

Em meio a esse *boom* que a História Cultural tem tido no Brasil nas últimas décadas, é muito provável que um musicólogo em formação, nos dias de hoje, titubeasse em deixar um curso de História por um curso de Musicologia, ou a orientação de um historiador, antropólogo ou sociólogo pela de um musicólogo.

Evoco essa busca pelo domínio das ferramentas específicas da Musicologia empreendida por Régis Duprat por ser emblemática dos desafios com que se deparava aquela geração, que incluía ainda Gerard Béhague e José Maria Neves, que também buscaram formação musicológica no mesmo centro francês. E evoco aquele desconforto da área no intuito de provocar alguma reflexão sobre a trajetória recente da Musicologia no Brasil e a construção de nossa identidade enquanto disciplina.

E, pelo mesmo caráter emblemático de uma geração, evoco aqui duas ocasiões mais recentes de que tive o privilégio de participar. Quando da defesa de doutorado do meu distinto colega Diósnio Machado Neto, sob a orientação de Mário Vieira de Carvalho, prosseguindo na senda dos estudos pioneiros sobre o estanco da música de Régis Duprat, e realizado na mesma universidade onde atuara antes Sérgio Buarque de Hollanda e depois Régis Duprat, Diósnio me deu a honra de participar de sua banca, onde se sentava ninguém menos que Íris Kantor, historiadora exponencial nos estudos do Brasil colonial. Ao final de sua rigorosa arguição, Íris disse a Diósnio que a sua tese *Administrando a festa: música e iluminismo no Brasil colonial* (2008) havia dado uma contribuição que não se restringia ao campo musicológico, mas se estendia aos estudos históricos, descortinando aspectos que estavam passando despercebidos aos historiadores do Brasil colonial. No intuito de detalhar o teor da contribuição, cito aqui as palavras de Kantor, que transcrevi no calor do momento:

A sua tese obriga a História a repensar a História Institucional; da tese de ‘monarquia corporativa’, proposta por Hespanho, você propõe em sua tese a ideia de ‘monarquia consensual’, ao tratar da renegociação das prerrogativas do Padroado, ao desvelar a sensibilidade política e estética do Iluminismo e a crise do Antigo Regime no plano musical,

e, ainda, ao ajudar a compreender a arquitetura do poder. (*Passim*)

Trata-se, portanto, de uma contribuição da Musicologia à disciplina-mãe, a História. Passado o ritual de iniciação, eu disse a Diósnio: “Esse é o maior elogio que um musicólogo pode receber em sua carreira”. Nesta apreciação, concluo que Diósnio conseguiu realizar o projeto emblemático de nossa geração de musicólogos, qual seja, inserir efetivamente a Musicologia no concerto das demais disciplinas, com as quais almejamos nos engajar, em pé de igualdade, na Área das Ciências Humanas e Sociais.

Outra ocasião que gostaria de ilustrar como emblemática de nossa geração decorreu também de interlocução com a mesma historiadora, Íris Kantor, relativamente a um artigo que eu havia publicado na década anterior, *Irmandades e ritual em Minas Gerais durante o período colonial: o Triunfo Eucarístico de 1733* (1997), redigido sob a orientação de Gerard Béhague e Régis Duprat, durante meu doutoramento em Musicologia/Etnomusicologia na Universidade do Texas-Austin, e cujo tema e abordagem guardam afinidade com a dissertação de mestrado de Íris Kantor, *Pacto festivo em Minas colonial: a entrada triunfal do primeiro bispo na Sé de Mariana (1748)*, defendida na História Social da USP em 1996, sob a orientação de Fernando Novais. Os dois trabalhos abordam panegíricos que narram festas e procissões do Brasil colonial, ambos sob a perspectiva do ritual e sua relação com o sistema político, as instituições e as camadas sociais: Kantor aborda o ritual público como forma de encenação do poder e expressão de tensões; e Volpe aborda o processo ritual a partir do conceito antropológico de Victor Turner e analisa os mecanismos simbólicos que legitimam ou desafiam a ordem social. Somente uma década depois, Kantor e eu tivemos oportunidade de conhecer mutuamente nossos trabalhos, em decorrência justamente daquele primeiro encontro na banca em 2008 e, mais uma vez graças a Diósnio Machado Neto, por ocasião do Encontro de Musicologia da USP-Ribeirão Preto em 2009. Guardo com especial carinho a correspondência que troquei com Íris na época, pois revela a almejada interlocução disciplinar, e da qual transcrevo um trecho:

Sobre o seu texto [Volpe, 1997], acho que gostaria que você lesse o meu artigo publicado na revista da PUC há alguns anos atrás [Kantor, 2004]. Verás, e me perdoe se eu for pouco modesta, mas temos muito terreno em comum, sobretudo nas análises da linguagem ritual como expressão de tensões. Mas o seu texto avança muito com relação às análises dos aspectos retóricos do panegírico. Defendi meu mestrado em 1996, mas certamente o seu texto teria me ajudado a elaborar diversas questões que você trabalha com precisão teórica. Talvez aqui e ali, eu reduzisse a ênfase da *communitas* [Turner] para dar maior atenção aos jogos de linguagem no contexto da colonização... Acho que

temos muito para conversar! (KANTOR, 2009)<sup>1</sup>

Imagino que diversos colegas de nossa geração poderão relatar situações similares, em que travaram diálogos com historiadores, antropólogos, sociólogos etc., por meio de suas pesquisas, com o mesmo sentido de ter atravessado uma ponte (ou talvez um oceano) devido ao relativo distanciamento que o recém-conquistado contexto institucional da área de Música na universidade veio a gerar.

Estimo que esse distanciamento se deva à matriz disciplinar em que nossa área tenha sido integrada nos quadros institucionais na década de 1980: o enquadramento da área de Música na grande área de Artes – conforme CNPq e Capes – alijou a subárea Musicologia da grande área Ciências Humanas e Sociais. Enquanto a geração que nos precedeu na universidade brasileira não tinha quadro institucional sistematizado e teve que implantá-lo, nossa geração atua num quadro institucional em que o estudo das artes e da cultura estão fragmentados em segmentos institucionais que não compartilham grades curriculares, projetos de pesquisa e ações que resultem na formação de novos pesquisadores e, quiçá afortunadamente, na reformulação conceitual das próprias áreas de conhecimento. Eventuais resultados interdisciplinares devem-se antes ao esforço individual de pesquisadores, que buscam o conhecimento nos diversos segmentos, do que propriamente à arquitetura institucional das áreas de conhecimento.

Tendo como horizonte os projetos emblemáticos de duas gerações – (1) a busca pelo domínio das ferramentas específicas da disciplina e (2) a integração efetiva da Musicologia às Ciências Humanas e Sociais –, gostaria agora de situar essas reflexões sobre o exercício musicológico no Brasil na teia de questionamentos que a Musicologia, no âmbito internacional, tem colocado aos paradigmas que a instauraram enquanto disciplina.

O positivismo tem sido alvo constante de crítica à prática musicológica, a ponto de se chegar a uma banalização da própria crítica. Banalização quando não se sabe exatamente o que é que se está criticando. Inicialmente, seria importante especificar o entendimento que cada comunidade musicológica teve do positivismo e que realizações (ou operações) historiográficas as comunidades musicológicas obtiveram a partir dessa compreensão. Em outras palavras, seria necessário empreender uma “sociologia do próprio conhecimento musicológico” (evocando aqui as palavras do musicólogo português Mário Vieira de Carvalho, 1999), no sentido de compreender como cada comunidade se apropriou do

---

1 Por e-mail endereçado a Maria Alice Volpe, em 11 de abril de 2009.

positivismo e o expressou em suas práticas e postulados. Para mencionar o caso recente da Musicologia norte-americana, na qual essa crítica ao positivismo se acirra na voz de Joseph Kerman e Leo Treitler e repercute na geração seguinte da Nova Musicologia, há que se colocar essa crise na perspectiva da história intelectual dos EUA e, especialmente, suas refrações por questões culturais e políticas. E, ainda, considerar as especificidades do quadro institucional que sustentou o postulado positivista como condição inquestionável de cientificidade necessária à legitimação daquela comunidade de pesquisadores diante das demais áreas de conhecimento na universidade.

Não podemos afirmar que tenhamos tido no Brasil um sistema consolidado em instituições de formação de pesquisadores da Música que tivesse tido o mérito e o demérito de ter impingido posturas supostamente científicas para a área. Não se pode dizer que a Musicologia no Brasil tenha adotado qualquer postulado semelhante àquele expresso no artigo de Arthur Mendel, *Evidence and Explanation* (1961/1962), considerado o credo do positivismo da Musicologia dos EUA. Pelo contrário, o que se observa nas publicações dessa fase supostamente positivista da Musicologia no Brasil é uma baixa aderência aos códigos de cientificidade que deveriam ser expressos num texto de teor histórico, sociológico ou antropológico. Para ilustrar com alguns textos emblemáticos: todos os que conhecem esse capítulo da história oral da Musicologia no Brasil sabem que Luiz Heitor Corrêa de Azevedo procedeu a extensa pesquisa de fontes primárias e secundárias para escrever o livro *150 anos de música no Brasil* (1956); o mesmo ocorreu com Ayres de Andrade, com *Francisco Manoel da Silva e seu tempo* (1967). Embora tais publicações não tenham adotado normas de redação acadêmica, já vigentes entre os historiadores da época, pelas quais se faz referência inequívoca e sistemática aos documentos consultados, seus autores estão entre aqueles que contribuíram substancialmente para o avanço da pesquisa em Música no Brasil, justamente pelo aprofundamento da pesquisa em arquivos, o que possibilitou uma maior especialização da historiografia musical naquelas décadas.

Ao tratar da “vocacional convivência da Musicologia Histórica com a História”, Régis Duprat (2007, p. 15), no artigo *A musicologia à luz da hermenêutica*, constata que

entre nós [...] razoável parcela da produção musicológica histórica reflete às vezes certa displicência na assimilação das técnicas e processos da disciplina chamada História, tendências e, sobretudo, suas teorias, seus paradigmas e a história dos seus métodos.

Quero aproveitar essa apreciação de Duprat, que nos remete a questões de maior alcance em nossa área, para pensar sobre os nossos desafios atuais.

À constatação de que a Musicologia brasileira não teria vivido plenamente uma fase positivista que tivesse consolidado a assimilação de técnicas, processos e métodos da História, se sobrepõe atualmente outra condição, à qual somos lançados pelo pensamento crítico do pós-tudo, pela qual nos deparamos com o múltiplo desafio de abordar as fontes com o rigor das técnicas e metodologias desenvolvidas no bojo do positivismo – dispondo hoje de avançados recursos tecnológicos – munidos de uma consciência crítica sobre esses métodos e suas implicações teóricas, suas limitações e, mais ainda, instigados a proceder a uma autocrítica da tendenciosidade de nossa própria operação historiográfica.

Essa necessidade crítica e o projeto emblemático de nossa geração se estendem também à Musicologia concebida e praticada em estreita vinculação com a Antropologia: a Etnomusicologia. Justamente por ter demonstrado maior “interesse pelos princípios, métodos e paradigmas” da disciplina-mãe, “a ponto de se constatarem até tendências excessivas de acentuada absorção de categorias e paradigmas vigentes na ciência transdisciplinar”, conforme alerta Duprat (2007, p. 15), a problematização do trabalho etnográfico enfrenta o múltiplo desafio quanto aos métodos, às assimetrias inerentes à relação *insider/outsider* e à tendenciosidade da operação antropológica de representação do outro.

Preocupação comum às diversas vertentes da Musicologia – a histórica, a sociológica e a antropológica – é a relação entre música e contexto. Afirmando isso no intuito de ressaltar a minha resistência em concordar com discursos recentes sobre uma suposta negligência da Musicologia histórica quanto às questões contextuais. Esse pode ter sido um episódio localizado em alguns quadros institucionais, mas certamente não reflete a trajetória da disciplina nos diversos países. Como dizer isso de uma comunidade que tem produzido regularmente, ao longo das décadas, trabalhos voltados ao estudo da música em contexto? Só para citar dois textos canônicos da Musicologia do pós-guerra: já em 1947, Manfred Bukofzer, em sua obra *Music in the Baroque Era*, dedica um capítulo inteiro para tratar da *Sociologia da Música Barroca*, abordando o mecenato nas instituições do estado e da igreja e discutindo os aspectos sociais e econômicos da música e dos músicos. Friedrich Blume publica *O concerto público e o papel do músico*, trecho do verbete sobre música clássica e romântica da enciclopédia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1958/1963), depois traduzido para o inglês em livro amplamente adotado (Editora Norton, 1970). Antes disso, entretanto,

no primeiro quartel do século XX, temos a Sociologia da Música de Max Weber (1911/1921); e partir das décadas seguintes, o pensamento crítico, sociológico marxista de Theodor Adorno (1932; 1958; 1962), um dos mais influentes do século XX. Na década de 1960 temos W. H. Rubsamen discutindo *Music and Politics in the 'Risorgimento'* (1961) e Enrico Fubini com o amplamente lido *L'Estetica Musicale dal Setecento a Oggi* (1964-8). Na mesma década de 1960, temos a contribuição brasileira para uma história socioeconômica e política da música com o artigo de Duprat e Obino, *O estanco da música no Brasil colonial* (1968). Na década de 1970, Lorenzo Bianconi e T. Walker apresentam, no Congresso da IMS de 1977, o trabalho *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Italian Opera* (publicado em 1984). Na mesma década, Ute Jung publica *Die Rezeption der Kunst Richard Wagner in Italien* (1974); Oliver Logan, *Culture and Society in Venice 1470-1790* (1972); e o estudo feminista de Catherine Clément, *L'opera ou la défaite des femmes* (1979). A mesma década ainda nos brindou com as complexas reflexões de Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977), obra amplamente lida, no original e em tradução, e cujas questões – de natureza teórica, metodológica, historiográfica e crítica – reverberaram por bastante tempo na Musicologia internacional. Na década de 1980, o musicólogo italo-americano John Rosseli faz história econômica em *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the Role of the Impresario* (1984); e Herbert Lindenberger, em *Opera the Extravagant Art* (1984), apresenta capítulos como *Ópera e sociedade: 'ópera e atitudes culturais'* e *ópera na história social*.

São inúmeros os trabalhos musicológicos preocupados com as questões contextuais, e seria impossível arrolar os títulos exaustivamente. Ocupo-me aqui de alguns textos amplamente lidos e alguns outros que se destacaram no cenário internacional apenas para indagar: o que foi feito desse *corpus* bibliográfico para que, algumas décadas depois, a disciplina venha a ser impingida pejorativamente com o rótulo “positivista”?

Tampouco podemos concordar que essa fragmentação conceitual entre Musicologia Histórica e Etnomusicologia tenha norteadado a disciplina nos diversos países, pois basta olhar o *Précis de Musicologie*, obra coletiva publicada sob a direção de Jacques Chailley, em 1958, pelo Instituto de Musicologia da Universidade de Paris, para notar a visão abrangente que se tinha da área, contando com capítulos como *L'Ethno-Musicologie*, assinado por Claude Marcel-Dubois e Constantin Brailoiu, ao lado de outros voltados para abordagens da Musicologia Histórica tradicional, tais como pesquisa em arquivos e bibliotecas (Elisabeth Lebeau), enciclopédias, dicionários e histórias da música (Simone

Wallon), organologia (André Schaeffner e Roger Cotte), antiguidade clássica (Henri-Irénée Marrou-Davenson) e oriental (Armand Machbey), bizantina (Pierre Fortassier), cantochão (Solange Corbin), seguindo-se diversos capítulos sobre a música europeia dos diversos períodos; e depois uma bibliografia sobre o jazz (André Hodeir), capítulo sobre análise musical (Roland Manuel), filosofia e estética musical (Gisèle Brelet), acústica (Robert Siohan) e fisiologia musical (Raoul Husson), dança (Emile Haraszti) etc. É verdade que o *Précis de Musicologie* atendia à função de oferecer uma representação abrangente da área, e que a obra coletiva reflete justamente o aglomerado de estudiosos em torno de uma especialidade, advinda mais da necessidade de aprofundar em campos temáticos e abordagens do que propriamente de um cisma conceitual. Conforme ressalta Duprat (2009) – que vivenciou aquele quadro institucional na época –, “não se tratava apenas de uma ‘representação abrangente da área’ e sim de estudos autenticamente ‘contextuais’ no sentido mais atualizado das exigências contemporâneas”.

Não podemos esquecer também que a visão integradora dos aspectos históricos, sociológicos e antropológicos marcou a Musicologia brasileira desde Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Vicente Salles, Régis Duprat, Gerard Béhague, Elizabeth Travassos, dentre outros.

O que tem distinguido as diversas gerações de musicólogos e suas vertentes históricas, sociológicas e etnomusicológicas seria o conceito de *contexto*, ou seja, as diversas reformulações pelas quais passou o conceito de contexto, a própria conceituação do objeto de estudo (a música) e a maneira como se pode estabelecer, explicar e compreender as fronteiras e a relação entre ambos (o contexto e a música). E, muitas vezes, as gerações e vertentes se distinguem também na valorização de um determinado foco, se a música ou o contexto – qual desses constituiria o ponto de partida e/ou de chegada da pesquisa. Divergências ocorrem aí quanto à conceituação do objeto de estudo da Musicologia e da própria identidade da disciplina. Sobretudo, o que tem distinguido as diversas gerações são os diferentes modos de apropriação dos campos teóricos e metodológicos, bem como das ferramentas de pesquisa, para resolver a questão norteadora da relação entre música e contexto.

Diante do projeto de nossa geração de que a interdisciplinaridade, ou transdisciplinaridade, seria uma postura indispensável aos estudos sobre a música, colocam-se as questões: em que a Musicologia se distinguiria da História ou da Antropologia? Teria a Musicologia uma contribuição única para a História



ou para a Antropologia que fosse além do conhecimento específico e técnico da música enquanto linguagem? Ou a especificidade do seu objeto de estudo já seria suficiente para legitimar a Musicologia enquanto disciplina no quadro das Ciências Humanas e Sociais? Embora a resposta à última questão pareça óbvia, observemos que não há mais consenso quanto à sua certeza, pois, na medida em que se questiona o conceito eurocêntrico de música e se reconhecem práticas musicais da cultura contemporânea que dispensam o domínio das técnicas criativas musicais transmitidas no ensino formal das tradições, dispensa-se também a necessidade de o pesquisador dominar o conhecimento técnico especificamente musical, trazendo-o, mormente, para o domínio da Antropologia ou da Sociologia, onde o discurso se realiza num plano etnográfico que considera não apenas fundamental, mas suficiente o compreender e, portanto, bem representar os valores culturais específicos do grupo estudado.

Voltamos, então, a pensar naquele projeto da geração de 1960, pelo domínio das ferramentas especificamente musicológicas. Em que medida ou em que casos elas seriam necessárias? Estaria a transdisciplinaridade, essa transposição das fronteiras disciplinares, nos levando a uma fragmentação intradisciplinar pela qual algumas musicologias poderiam abrir mão do conhecimento técnico musical, enquanto outras continuariam a tê-lo como chave imprescindível para distinguir o discurso musicológico dos demais discursos? Aí parece residir um aspecto importante sobre a história da própria Musicologia enquanto disciplina: estaria a transdisciplinaridade constituindo um fator de desmusicalização das abordagens musicológicas?

Defendo a necessidade de domínio das ferramentas específicas para que a Musicologia possa dar sua contribuição única às Ciências Humanas e Sociais e reitero posturas expressas em textos anteriores – especialmente em Volpe (*Razão e sensibilidade para a musicologia contemporânea*, 2011/2012) e Volpe (*Análise musical: intra e interdisciplinaridade*, 2012): ao mesmo tempo que se reconhece o fim de uma unidade do sistema do conhecimento e o advento da “razão múltipla” do filósofo Ernildo Stein (2001), o “equilíbrio poliparadigmático” da Antropologia de Cardoso de Oliveira (1998), a realidade musical “multicanônica” de Morgan (1992) e o colapso da abordagem sistêmica da análise, demandando uma “análise plural” que se incline crescentemente para uma “disposição crítica enquanto musicologia” de Régis Duprat (2003/2005), buscaram-se novos referenciais para repensarmos a configuração teórico-conceitual e consequente institucionalização da disciplina. Evoco, como o fiz anteriormente (*Análise musical: intra e interdisciplinaridade*, 2012), a postura de Wallerstein (1991)

sobre a contínua necessidade de “reconceitualizar, reorganizar as estruturas departamentais e associacionais das reuniões acadêmicas”, apontando para a dissolução das fronteiras entre as disciplinas.

Ressalto ainda que a História, enquanto se pretende uma História Cultural – ocupada com a cultura material, a vida privada, os objetos do cotidiano, o vestuário, a alimentação, as técnicas, o livro e a leitura, as mentalidades, o imaginário e os discursos sociais – não poderá prescindir do conhecimento especificamente musical, não poderá mais prescindir da contribuição advinda justamente do domínio das ferramentas especificamente musicológicas. E o mesmo vale para a relação da Musicologia com a Antropologia Cultural: a Etnomusicologia necessita repensar a necessidade de redimensionar o que seria uma etnografia das práticas musicais locais.

Constato, então, que o projeto de nossa geração é ainda mais ambicioso do que se imaginava antes, e que trazer a Musicologia efetivamente para as Ciências Humanas e Sociais implicará o enfrentamento de impasses e desafios que cabe apenas à nossa área resolver.

### Referências

ADORNO, Theodor. Ideen zur Musiksoziologie. **Schweitzer Monatshefte**, v. 38, p. 697-691, 1958.

\_\_\_\_\_. Zur Gesellschaftlichen Lage der Musik. **Zeitschrift für Sozialforschung**, v. 1, n. 1-2, p. 102-124 e p. 356-378, 1932.

\_\_\_\_\_. **Einleitung in Die Musiksoziologie: Zwölf Theoretische Vorlesungen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962.

ANDRADE, Ayres. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo; 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos**. 2 vols. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1967.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. A musicografia no Brasil. In: \_\_\_\_\_. **150 anos de música no Brasil; 1800-1950**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956, p. 377-386.

\_\_\_\_\_. **150 anos de música no Brasil; 1800-1950**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

BIANCONI, Lorenzo; WALKER, T. Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Italian Opera, trabalho apresentado no CONGRESSO DA INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL SOCIETY, 1977. **Early Music History**. Berkely, v. 4, 1984 p. 209-296.

BLUME, Friedrich. The Public Concert and the Role of the Musician, cap. I/ VII. In: **Classic and Romantic Music: a Comprehensive Survey**. Originalmente publicado em **Die Musik in Geschichte und Gegenwart**. Bärenreiter-Verlag, 1958, 1963. Trad. inglês. New York: Norton, 1970.

BUKOFZER, Manfred. Sociology of Baroque Music. In: \_\_\_\_\_. **Music in the Baroque Era**. New York: Norton, 1947.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O trabalho do antropólogo**. Brasília: Ed. Paralelo; São Paulo: Editora Unesp, 1998.

CHAILLEY, Jacques (Org.). **Précis de Musicologie**. Paris: Instituto de Musicologia da Universidade de Paris, 1958.

CLÉMENT, Catherine. **L'opera ou La Défaite dès Femmes**. Paris: Grasset, 1979.

DAHLHAUS, Carl. **Grundlagen der Musikgeschichte**. Colônia: Musikverlag Hans Gerig, 1977. Trad. inglês. **Foundations of Music History**, 1977. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

DUPRAT, Régis. A musicologia à luz da hermenêutica. **Claves** (Revista do Programa de Pós-graduação em Música da UFPB), João Pessoa, v. 3, p. 7-19, maio 2007.

\_\_\_\_\_. Linguagem musical e criação. Texto apresentado originariamente no I ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO, Universidade de São Paulo, outubro 2003. Publicado em **Brasiliana** (Revista da Academia Brasileira de Música), n. 19, p. 12-21, jan. 2005.

\_\_\_\_\_. Depoimento à autora: Correspondência eletrônica de 10 de out. de 2009.

DUPRAT, Régis; OBINO, Nise Poggi. O estanco da música no Brasil colonial. **Anuário/Yearbook**, Inter-American Institute for Musical Research, Tulane University, New Orleans, IV, p. 98-109, 1968. Versão atualizada in: MARCONDES,

Neide; BELOTTO, Manoel. **Labirintos e nós: imagem ibérica em terras da América**. São Paulo: Edunesp, Imprensa Oficial do Estado, 1999, p. 53-74.

FUBINI, Enrico. **L'Estetica Musicale dal Setecento a Oggi**. Turim: Einaudi, 1964-8.

JUNG, Ute. **Die Rezeption der Kunst Richard Wagner in Italien**. Série Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, v. 35. Regensburg: Bosse, 1974.

KANTOR, Íris. **Pacto festivo em Minas colonial: a entrada triunfal do primeiro bispo na Sé de Mariana (1748)**. 165f. Dissertação (Mestrado em História)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo/História Social, 1996.

\_\_\_\_\_. Rituabilidade pública no processo de implantação do bispado de Mariana (MG 1745-1748). **Projeto História** (PUC-SP), v. 24, p. 229-242, 2004.

\_\_\_\_\_. Correspondência eletrônica de Iris Kantor para Maria Alice Volpe, 11 de abril de 2009.

KERMAN, Joseph. **Contemplating Music: Challenges to Musicology**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

LINDENBERGER, Herbert. **Opera The Extravagant Art**. Ithaka, NY: Cornell University Press, 1984.

LOGAN, Oliver. **Culture and Society in Venice 1470-1790: the Renaissance and Its Heritage**. Londres: Batsford, 1972.

MACHADO Neto, Diósnio. **Administrando a festa: música e iluminismo no Brasil colonial**. 2008. 470f. Tese (Doutorado em Musicologia)-Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Música, Universidade de São Paulo, 2008. Curitiba: Editora Prismas, 2013.

MENDEL, Arthur. Evidence and Explanation. **Report of the Eight Congress of the International Musicological Society** (1961). Cassel, London, and New York: Bärenreiter, vol. 2, p. 2-18, 1962.

MORGAN, Robert P. Rethinking Musical Culture: Canonic Reformulations

in a Post-Tonal Age. In: BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip (Ed.). **Disciplining Music: Musicology and Its Canons**. Chicago: University of Chicago Press, 1992, p. 44-63.

ROSSELLI, John. **The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the Role of the Impresario**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

RUBSAMEN, Walter H. Music and Politics in the “Risorgimento”. **Italian Quarterly**, n. 5, p. 100-120, 1961.

STEIN, Ernildo. **Epistemologia e crítica da modernidade**. Ijuí: Editora Unijuí, 2001.

TREITLER, Leo. On Historical Criticism. **Musical Quarterly**, n. 2, p. 188-205, 1967. Reimpresso in **Music and the Historical Imagination**. Harvard University Press, 1989.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. **Razão e sentimento na comunicação musical: estudos sobre a dialéctica do iluminismo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1999, p. 13-21.

VOLPE, Maria Alice. Análise musical: intra e interdisciplinaridade. In: IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO: INTERSECÇÕES DA TEORIA E ANÁLISE MUSICAIS COM OS CAMPOS DA MUSICOLOGIA HISTÓRICA, DA COMPOSIÇÃO E DAS PRÁTICAS INTERPRETATIVAS. **Anais...** Ribeirão Preto: USP-RP, 2012. p. 76-80.

\_\_\_\_\_. Irmandades e ritual em Minas Gerais durante o período colonial: o Triunfo Eucarístico de 1733. **Revista Música**, Universidade de São Paulo, v. 8, n. 1/2: 6-55 maio/novembro, 1997. Versão atualizada: Irmandades e ritual em Minas Gerais durante o período colonial: etnografia histórica do Triunfo Eucarístico de 1733. **Glosas** (MPMP), Lisboa, n. 12 (maio), p. 24-28, e v. 12 (novembro) p. 65-75, 2015.

\_\_\_\_\_. Razão e sensibilidade para a musicologia contemporânea. 2011. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). **Teoria, crítica e música na atualidade**. (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, v. 2). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012, p. 157-166.

WALLERSTEIN, Immanuel. **Impensar a ciência social**: os limites dos paradigmas do século XIX. 1991. Tradução Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. Aparecida, São Paulo: Editora Ideias & Letras, 2006.

WEBER, Max. **Die Rationalen und Soziologischen Grundlagen der Musik**. 1911. Munique: Drei Masken, 1921. Trad. português. Os fundamentos racionais e sociológicos da música. São Paulo: Edusp, 1995.

# O desafio da herança na história da música no Brasil<sup>1</sup>

Pablo Sotuyo Blanco

A história da música, sumariamente, não apenas resulta do acúmulo, análise e interpretação do passado relativo à música em/de determinado território, como também traz consigo o desafio de administrar a sua herança cultural musical (tradicional e artística). Como em toda herança, a sua administração envolve, em primeira instância e nos mais diversos níveis de entendimento, a discussão relativa aos seus bens patrimoniais e à forma que assume, pelo seu inventário, a sua partilha entre os seus herdeiros.<sup>2</sup> Como veremos, tanto no Brasil quanto – suspeitamos – no restante da América Latina, estamos longe de ter um inventário completo e muito menos uma partilha justa. Além disso, a relação dos herdeiros permanece mal definida. Sem inventário completo, nem uma lista de herdeiros bem definida, não há como administrar com discernimento a nossa herança histórica musical.

Propomos aqui levantar alguns dos problemas específicos detectados na definição

---

1 Versão revisada e ampliada da conferência ministrada durante o III Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, organizado pelo Prof. Dr. Diósnio Machado Neto e realizado na Universidade de São Paulo (Campus Ribeirão Preto) em 2009.

2 Em segunda instância, a tal administração incluiria a discussão das políticas culturais dirigidas direta ou indiretamente à música como condição e ferramenta no desenvolvimento e fortalecimento de cidadania, tanto em nível local quanto regional, nacional e subcontinental. Mas isso será tema de trabalho futuro.

e no processo de transmissão da nossa herança histórica musical, assim como sugerir caminhos que levem a possíveis soluções, de forma que nem fiquem bens patrimoniais de fora do inventário, nem herdeiros sem benefícios.

### **Do processo geral**

Fazendo um paralelo simples entre o processo jurídico que leva à partilha de uma herança e o que leva à escrita da história da música, poder-se-ia começar pela definição das partes que constituem ambos os processos.

Nessa linha de pensamento teríamos, do lado jurídico, o inventário dos bens a serem partilhados, os herdeiros entre os quais seriam partilhados e as diversas formas de partilha (e/ou sobrepartilha) previstas.

Por sua vez, do lado histórico musical, teríamos o “inventário” do patrimônio relativo à música, o conjunto dos cidadãos que herdariam esse patrimônio e, finalmente, as formas de redistribuição e usufruto do patrimônio entre os herdeiros, previstas por aqueles que transmitem, de uma ou outra forma, essa herança.

Já dizem os legistas que o inventário é

o procedimento judicial através do qual será realizado o levantamento dos bens, valores, dívidas e sucessores do autor da herança.

Seu objetivo, além de verificar a existência física de bens, é informar seu estado de conservação, manter atualizados e conciliados os registros do sistema de administração patrimonial [...], detectar irregularidades e providenciar as medidas cabíveis. (PINTO, 2009)<sup>3</sup>

Em termos gerais, a história da música apura o seu “inventário” a partir das suas fontes, estejam elas registradas sob forma de alguma espécie documental (textuais, musicográficas, iconográficas, sonoras, audiovisuais, dentre outras) ou se mantenham ainda como tradição oral. Delas surge o conjunto de informações que, após as necessárias avaliações, análises, interpretações e críticas, nos permite retratar o melhor possível o patrimônio histórico musical e suas relações com os herdeiros.

Uma visão simplificada do processo que gera tais fontes de interpretação começaria pela vivência, pela experiência musical pretérita acumulada e valorizada na memória, com todas as interferências concebíveis. Continuará

---

3 Disponível em: <<http://www.boletimjuridico.com.br/doutrina/texto.asp?id=1627>>.



com a sua transmissão (seja sob forma de registro ou não) e, posteriormente, a pesquisa desse registro (com a divulgação e o confronto ou oposição inerentes à sua crítica) para, em certo ponto do processo, chegar às obras pedagógicas e de divulgação chamadas “Histórias da Música” ou semelhantes.

Tais trabalhos de síntese do processo científico acima descrito são, parafraseando Thomas Kuhn (1970), veículos pedagógicos que perpetuam a visão ou representação histórica resultante das diversas mudanças de paradigma que a nossa prática musicológica experimentou ao longo da sua história. Em outras palavras, os livros de texto sobre a história da música (seja no Brasil ou na América Latina), tão necessários ao processo de formação (e informação) fundamental dos cidadãos na construção da consciência relativa à sua herança histórica musical (e, conseqüentemente, da sua cidadania cultural<sup>4</sup>) são comparáveis a um documento jurídico que põe termo à partilha dos bens históricos culturais musicais.

Mas como avaliar se essa partilha foi justa? Como detectar se houve sonegação de bens ou restaram herdeiros não reconhecidos e, conseqüentemente, não incluídos nela? Como já adiantamos em 2007, existe uma relação direta entre os bens patrimoniais inventariados por cada local, região ou território e os cidadãos que herdaram dito patrimônio. Afinal, os habitantes de um local, região ou território costumam ser, em geral, os descendentes daqueles que construíram e/ou administraram anteriormente a sua herança cultural musical (SOTUYO BLANCO, 2007).

Nesse sentido, quanto maior o patrimônio, maior a herança e a riqueza cultural histórica dos seus cidadãos e, conseqüentemente, maior a sua, assim chamada, autoestima cultural musical. Ergo, os habitantes de territórios sem passado musical apareceriam tendo menos riqueza histórica cultural e, assim, apresentariam menor interesse ou valor na hora da distribuição de eventuais investimentos em preservação, pesquisa, divulgação e até desenvolvimento em cultura musical histórica do que aqueles onde ela é confirmada pelo discurso do “inventário oficial”. Tais diferenças são geralmente justificadas pela distância do local a ser pesquisado, pelas dificuldades de acesso e os custos orçamentários para o eventual projeto de pesquisa, resultando direta ou indiretamente na ocultação (sonegação) da informação relativa aos bens históricos culturais musicais. Além disso, sonegar informação já disponível sobre o referido patrimônio histórico

---

4 O conceito de *cidadania cultural* foi discutido oportunamente por autores como Marilena Chauí (1995 e 2006), Miller (2011) e Fernandes (2011), dentre outros.

musical ou, no caso, não se preocupar com a sua localização e identificação (através da pesquisa cuidadosa) parece-nos um tanto quanto injusto com os seus cidadãos herdeiros.

Continuando com a analogia aqui proposta, o Código Civil brasileiro (BRASIL, 2009), no seu artigo 1.785, estabelece que a sucessão se inicie no lugar do último domicílio do falecido, isto é, traduzindo ao âmbito que nos interessa, que o levantamento (pesquisa) dos bens (patrimônio) a serem inventariados comece no último local em que foi guardado pelos seus geradores.

Ainda, o art. 2.021 do referido Código Civil estipula que, caso houver bens remotos do lugar do inventário, litigiosos, ou de liquidação morosa ou difícil, poder-se-á proceder à partilha dos outros, reservando-se aqueles para eventuais sobrepartilhas, com consentimento dos herdeiros. Isto nada mais significa que, se o patrimônio cultural musical de um local se encontrar por qualquer motivo afastado do seu local de origem<sup>5</sup> e a sua pesquisa for dificultada por quaisquer motivos possíveis, poderá, de comum acordo com a comunidade envolvida, ser posteriormente pesquisado e incluído numa publicação complementar, uma edição subsequente, devidamente ampliada e atualizada.

Como em muitas leis, incluem-se previsões para os eventuais “desvios”. No artigo 1.992 pode-se ler:

O herdeiro que sonegar bens da herança, não os descrevendo no inventário quando estejam em seu poder, ou, com o seu conhecimento, no de outrem, ou que os omitir na colação, a que os deva levar, ou que deixar de restituí-los, perderá o direito que sobre eles lhe cabia. (BRASIL, 2009)

E no art. 1.993: “Se o sonegador for o próprio inventariante, remover-se-á, em se provando a sonegação, ou negando ele a existência dos bens, quando indicados” (BRASIL, 2009).

Embora o patrimônio cultural musical não seja (ainda) objeto de aplicação *ad litteram* das figuras jurídicas aqui utilizadas, a necessária revisão crítica da bibliografia disponível para avaliar a eventual detecção de qualquer tipo de irregularidade ou desvio no que diga respeito aos “inventários” sobre a nossa

---

5 O Brasil conta com numerosos casos de deslocamento do seu patrimônio documental musical ao longo da sua história, sendo os mais conhecidos os que deram lugar à Coleção Francisco Curt Lange (atualmente sediada no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, Minas Gerais), a Coleção Dom Oscar de Oliveira (no Museu da Música de Mariana), a Coleção João Mohana (no Arquivo Público do Maranhão), dentre os mais destacáveis. (COTTA; SOTUYO BLANCO, 2006, p. 58-59)

história da música permitirá prever a eventual aplicação do artigo 2.022 (“Ficam sujeitos a sobrepartilha os bens sonogados e quaisquer outros bens da herança de que se tiver ciência *após* a partilha”).

### **Dos inventários**

Em termos gerais, o valor atribuído a cada bem a ser inventariado resulta da sua avaliação por parte de um perito que, segundo critérios vigentes, define seu valor.

No caso das Histórias da Música, o valor atribuído aos itens patrimoniais nelas inventariados poderia ser discutido através de uma avaliação criteriosa em constante confronto com o estado do conhecimento sobre a história relativa à cultura musical do território em questão. Dito valor, segundo os critérios atualmente vigentes, deveria ultrapassar o plano do privilégio estético, artístico ou técnico, atingindo níveis mais integradores, que propendam a uma construção da cidadania em termos culturais musicais e não excludentes das manifestações assim chamadas de populares, folclóricas ou tradicionais.

Nesse sentido, cada um dos livros de texto relativos à história da música resumiu, de uma forma ou outra, inventários desse patrimônio histórico musical, arrolando bens patrimoniais avaliados segundo os critérios vigentes em cada época. A sua revisão crítica se impõe para, assim, podermos entender os critérios utilizados e verificar se correspondem aos atualmente aceitos como válidos.

Para o caso específico do Brasil, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, no seu *150 anos de música no Brasil... fez, talvez, a primeira revisão crítica da bibliografia brasileira sobre música disponível no seu tempo* (AZEVEDO, 1956). Nessa *Nota Introdutória* à bibliografia consultada, já discute criticamente o valor da literatura sobre a música brasileira, identificando diversas categorias que cobrem desde os livros de conhecidos vultos, como Mello, Cernicchiaro e Almeida, passando pelos dicionários de música (incluindo os de Coelho Machado, Newton, Silva, Sinzig e Mariz), às obras de divulgação e revistas especializadas, para finalizar com o seu parecer sobre o trabalho de críticos e cronistas publicado em diversos jornais do país. Chama a atenção o destaque conferido à produção bibliográfica sobre música popular, no qual avalia os trabalhos de Andrade, Almeida, Gallet, Vale, Lira, Itiberé, Carvalho e Person de Mattos, dentre tantos outros.

Nesse mesmo texto, Luiz Heitor dedica certo destaque para Vasco Mariz tanto pelo seu trabalho sobre Villa-Lobos quanto pelo seu *Dicionário bio-bibliográfico musical (brasileiro e internacional)*, “primeiro de seu gênero, pois

as obras [anteriores] limitavam-se aos termos técnicos, sem inclusão de parte biográfica” (AZEVEDO, 1956, p. 381). A tradição assim iniciada por Mariz recebeu recentemente uma séria avaliação crítica por parte de Manuel Veiga, com destaque para as falhas e omissões reconhecíveis nos seus mais recentes sucessores, como o são o *Dicionário Cravo Albin de música popular brasileira* e a *Enciclopédia brasileira de música*, dentre outros (VEIGA, 2006).

Mas, em termos gerais, o panorama em tempos de Luiz Heitor, mesmo com os altos e baixos por ele reconhecidos e devidamente apontados, parecia promissor à “nascente musicologia brasileira”.

Menos de um quarto de século depois, Antonio Alexandre Bispo já apresentava um outro panorama, menos esperançoso. Fazendo uma avaliação, em 1970, praticamente da mesma bibliografia historiográfica musical sobre o Brasil previamente revisada por Luiz Heitor, ele sentenciava:

Muito do que se publicou a respeito da História da Música no Brasil foi escrito com base em outros livros ou a partir de hipóteses pouco fundamentadas. Além do mais, as dimensões do país impedem que os seus estudiosos tenham uma visão realmente geral. Assim, o que se tem é, normalmente, mais uma História da Música de alguns poucos centros e das capitais, sobretudo do Rio de Janeiro e São Paulo. (BISPO, 1999, p. 105)

Ainda, Bispo destaca as diversas visões que os autores transmitiram tanto na concepção ideológica quanto na organização interna e periodização dos trabalhos dos autores já comentados por Azevedo.

Assim, o livro de Cernicchiaro se denomina “História da Música no Brasil”, enquanto que o de Renato Almeida traz o título de “História da Música Brasileira”. À primeira vista, essa diferença parece ser insignificante. Na verdade, porém, indica a existência de conceitos diversos da historiografia musical, do seu escopo e dos seus métodos. A primeira parte do pressuposto de que a música é um fenômeno cultural da humanidade, por assim dizer universal e que, no caso, é considerada num determinado país, ou seja, no Brasil. A segunda, parte do princípio que há uma música brasileira em si e que é a sua história que deve ser escrita. Na verdade, o que se escreve é então a sua pré-história, pois a música que traz as características que o seu autor considera como brasileiras são aquelas da sua época... [...] É uma historiografia que está a serviço de um ideal político, da formação de uma consciência nacional ou nacionalista, sentida necessária na sua época e é, portanto, também um produto de um determinado período

da nossa história.

Quanto à ordenação do desenvolvimento histórico em períodos e fases, constatamos profundas diferenças entre os vários autores. Vejamos, por exemplo, a periodização sugerida por Guilherme Teodoro Pereira de Melo. [...] Na distinção dos períodos ou fases históricas, este autor parte da noção de “influência”. [...] Quando se fala de influência, pressupõe-se que exista algo a ser influenciado. Pelas denominações, que incluem critérios da história política, parece que o autor procede historicamente. Qual seria, no caso, a música que teria recebido tais influências históricas? [...] Parece que ele parte da idéia da pré-existência de uma “música nossa” como uma espécie de entidade metafísica.

Além do mais, há uma confusão na caracterização das influências pelo uso de critérios étnicos, religiosos e histórico-políticos, estes, sobretudo, muito discutíveis. Como o termo “período de degradação” claramente denota, o autor utiliza critérios de valor e de julgamento, ou seja, não é imparcial no estudo da história. (BISPO, 1999, p. 106)

Embora a imparcialidade exigida por Bispo seja praticamente inatingível, ainda em 1999, Gerard Béhague concordava com ele quando afirmava:

Para Guilherme de Melo, a história da música no Brasil não passa de influências: [...]. Mas os elementos fundamentais sobre os quais se exercem tais influências não são elucidados. [...] Por outro lado, para Renato Almeida a “Sinfonia da Terra” do Brasil se forma a partir de elementos naturais em que se constrói o próprio fundamento musical nacional. [...] No entanto esse feliz idealismo, ele só considera a verdadeira “História da música brasileira” como fazendo parte da tradição erudita, tratando o que ele rubrica como “música popular” fora de coordenadas históricas. [...] E assim em diante até a década de 1990, numa visão privilegiadíssima dessa história musical, confirmada pelos trabalhos de Luiz Heitor, Vasco Mariz, Bruno Kiefer, e tantos outros mais. (BÉHAGUE, 2000)<sup>6</sup>

Mesmo não incluída nos panoramas críticos de Luiz Heitor (1956) e de Bispo (1970) por não ter sido ainda produzida, a isonomia com que Béhague equaliza a *História da música no Brasil* de Vasco Mariz, com os trabalhos de Luiz Heitor e Bruno Kiefer, dentre outros, chama a atenção, sobretudo em virtude de ser, aquela, a única merecedora não apenas do Prêmio José Veríssimo da Academia Brasileira de Letras em 1983 (o que garantiu a sua 2ª edição) quanto do Grande Prêmio da Crítica de 2000 da Associação Paulista de Críticos de Arte, estimulando direta ou indiretamente a sua 6ª e última edição.

---

6 Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/GBEHAGUE.PDF](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/GBEHAGUE.PDF)>.

## **Vasco Mariz: um inventariante da herança histórica musical brasileira**

Publicada pela primeira vez em 1981 e alcançando a sexta edição em 2005, a *História da música no Brasil*, de Vasco Mariz, parece projetar-se como o “inventário” presumivelmente mais bem apurado entre todos os existentes até o presente.

O próprio Mariz repete na sua nota de apresentação às diversas edições a seguinte afirmação: “Um livro de história, como este, tem forçosamente curta duração nos seus capítulos finais, em contínua evolução, sobretudo em uma época como a atual, na qual o ritmo dos acontecimentos políticos e sociais se acelerou notavelmente” (MARIZ, 2005, p. 19). A partir dessa afirmação, resulta inevitável colocar a seguinte questão: o que acontece com os capítulos iniciais? Eles não deveriam também “evoluir” (sem querer discutir aqui o que esse termo implica), acompanhando as pesquisas mais recentes?

Fora a questionável alegação relativa ao ritmo acelerado do presente (nada mais subjetivo), a percepção de Mariz é eminentemente teleológica, isto é, a história tem como motivação final o presente (FERRATER MORA, 2001), sendo a sua visão do passado distante a de que ele já estaria consumado e não mudaria com novas pesquisas. Muito diferente resulta a autocrítica que Guilherme de Mello fez em 1908, quando dizia:

Não fiz este modesto trabalho com a vaidade estulta de vos dar uma história completa da Música no Brasil; para isto ser-me-iam necessários grandes capitães, para, pessoalmente em cada Estado, poder cavar nas diversas phases dos tempos coloniaes, do primeiro e segundo império e agora da República, todos os factos interessantes do domínio da Música. (MELLO, 1908, p. 10).

Esta sua ideia de história, independentemente das críticas levantadas por Azevedo, Bispo ou Béhague, é a de reconstruir fases com atenção às diversas regiões que constituem o Brasil. Em outras palavras, procurava arrolar o maior número de bens e de herdeiros dentro do território geopoliticamente definido.

Além das questões relativas às noções de centros e periferias, em paralelo com a dinâmica do seu eventual confronto em diversos níveis, na sua afirmação – cuja importância, infelizmente, ainda é atual (SOTUYO BLANCO, 2007), observa-se em Mello uma visão do passado distante como assumidamente desconhecido, porém, passível de ser reconhecido através de pesquisas exaustivas localizadas, como quem monta um quebra-cabeças multiparamétrico e multidimensional.

Assim, o confronto entre Mariz e Mello (extremos paradigmáticos pela sua oposta visão com relação ao passado) indica concepções bem diferentes de história e do potencial do seu patrimônio histórico musical acessível.

### **Vasco Mariz: sobre o inventário de bens e a lista dos herdeiros**

A relação dos bens incluídos nos inventários depende, em sumo grau, do honesto esforço de identificá-los apropriadamente por parte do inventariante e dos herdeiros.

No caso da herança histórica musical, os referidos bens incluem músicas, instrumentos e técnicas, suas práticas e tradições, seus contextos e processos (incluindo os seus protagonistas históricos), assim como as suas diversas representações (gráficas, iconográficas, audiovisuais, sonoras etc.), detectáveis nos espaços geográficos diversamente definidos. Em resumo, a definição da área geográfica envolvida nos diversos momentos da pesquisa relativa à música e sua cultura poderá ajudar na sua avaliação.

Em termos gerais, na sua meia dúzia de edições, a *História da música no Brasil*, de Vasco Mariz, exclui o elemento indígena, o popular, o folclórico, dedicando a sua atenção quase que exclusivamente à música assim chamada de erudita ou acadêmica. Procura escrever uma história articulada não tanto em processos coletivos, quanto em espaços de reconhecimento das personalidades “notáveis”. Refere eventos dos séculos XVI e XVII apenas relativos à Bahia. Quanto aos séculos XVIII e XIX, incluídos muito parciais e incompletos relativos à Bahia (fundamentalmente Salvador), Pernambuco (Olinda e Recife), Minas Gerais (Ouro Preto, Mariana, Sabará, São João del-Rei, Tiradentes, Congonhas do Campo, Prados e Diamantina), Rio Grande do Sul (Porto Alegre), Mato Grosso do Sul (Corumbá), Pará (Belém), Rio de Janeiro (a capital), São Paulo (a capital), Paraná (sem local identificado) e Maranhão (São Luís?).

No entanto, deixa de lado informações relativas a outros centros, como Cuiabá (Mato Grosso), Mogi das Cruzes (São Paulo), Itabaiana (Sergipe), Paracatu (Minas Gerais), Maragogipe, Cachoeira, Feira de Santana, Santo Amaro, Ilhéus, Itabuna, Lençóis e Paratinga (Bahia), assim como a Estados tais como Goiás, Espírito Santo, Piauí, Alagoas, Ceará, Paraíba ou Rio Grande do Norte, dentre outros, que contavam, até 2005, com pesquisas relevantes (Figura 1). Ainda informa que “o primeiro manuscrito importante de autoria de brasileiro [...] é o *Recitativo e ária* atribuído ao mestre-de-capella de Salvador, Caetano de Mello Jesus, e datado em 2 de julho de 1759”, não referindo nenhuma informação ou comentário relativo ao manuscrito de Piranga ou ao grupo de manuscritos de Mogi das Cruzes, muito discutidos desde finais do

século XX.<sup>7</sup>

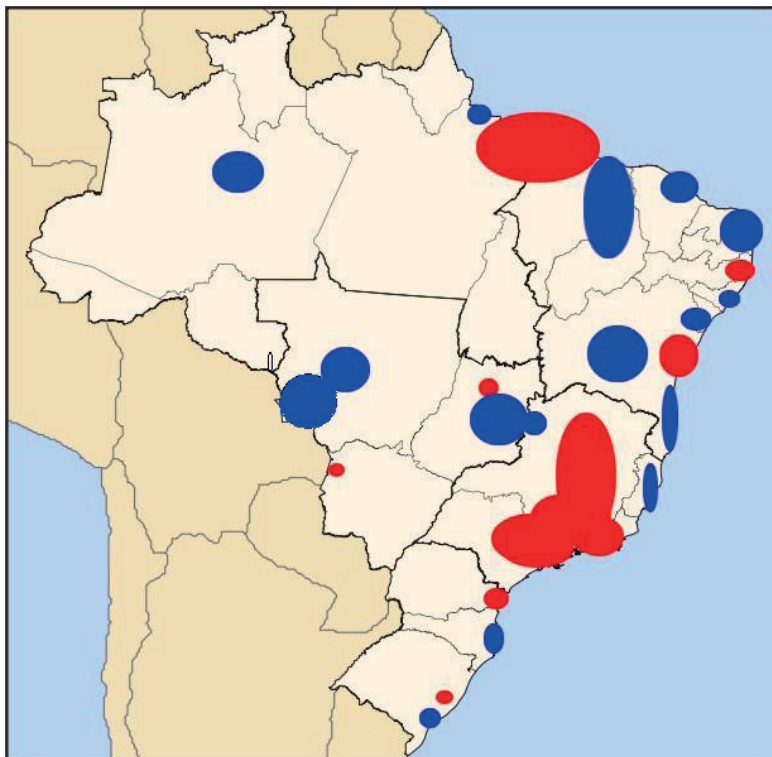


Figura 1 – Mapa do Brasil indicando as áreas “inventariadas” por Mariz (em vermelho) e as áreas pesquisadas por outros pesquisadores (em azul) em 2005

Para não cansarmos ninguém com o rol das simplificações e/ou omissões do texto, dentre os flagrantes que inevitavelmente questionam a declarada ampliação e atualização da sua última edição destaca-se o fato de anunciar (em 2005) que José Maria Neves (falecido em 2003) estava “ultimando um livro a [...] respeito [do Pe. Caetano de Mello Jesus]” (MARIZ, 2005, p. 45). Destarte, se incluirmos as referências feitas às listas de dissertações sobre música colonial de 1998 e 1999 publicadas na *Revista Opus* (MARIZ, 2005) e seriamente desatualizadas, o conjunto desse tipo de detalhes não permite caracterizar ou qualificar a 6ª edição do texto de Mariz como um inventário apurado do nosso patrimônio histórico, musical e cultural. Talvez o tivesse sido na sua 1ª edição, o que possivelmente lhe

---

7 Cf. TRINDADE, 1984; DUPRAT, 1984, 1985; DUPRAT, TRINDADE, 1986, 1987; CASTAGNA, 1991; TRINDADE, CASTAGNA 1996a, 1996b e 1997; dentre os mais destacados.



garantiu o prêmio da ABL, além dos comentários elogiosos de Carleton Sprague Smith (1985), mas hoje... muito duvidamos.

Embora ecoe a sua “esperança de que este livro continuará a ser de utilidade para os estudiosos da música brasileira, especialmente para os alunos dos conservatórios e dos departamentos de música de universidades” (MARIZ, 2005, p. 20), o trabalho de Mariz mais parece confirmar a sentença promulgada por Bispo em 1971:

A riqueza musical do Brasil, surpreendente sob todos os aspectos, permanece oculta aos nossos olhos metropolitanos, habituados a um nivelar vago das populações do interior ao operariado dos subúrbios com a sua aparente esterilidade musical. (BISPO, 1999, p. 114-115)

### **Dos herdeiros e dos termos da partilha**

Diferentemente do processo judicial de partilha, os livros de texto de história da música disponíveis atualmente no Brasil, em termos gerais, não só não põem termo à comunhão hereditária como tendem a fortalecer a sua desigual partilha pelo privilégio de bens e de herdeiros, devendo ser dita situação urgentemente corrigida. Como já explicamos, territórios omitidos resultam em patrimônio sonogado e herdeiros excluídos.

Em outras palavras, o que aqui estamos assumindo é o reconhecimento de que os nossos textos de história da música, as tão necessárias sínteses do discurso histórico musical relativo ao espaço geopolítico conhecido como Brasil (nas suas diversas configurações ao longo do tempo) não mais correspondem à realidade que a pesquisa do nosso passado vem mostrando, nem mais respondem às necessidades que um olhar acadêmico mais crítico do valor e conteúdo da herança musical requer, para poder incluir nos seus diversos e necessários futuros volumes as diversas fases e facetas das variadas vertentes constantes na nossa história musical. Não é mais viável continuar tentando receber de um só autor as diversas histórias da música, seja erudita, folclórica, popular ou indígena. Afinal, como disse Béhague (2000),

É de estranhar a falta de ressonância das lições de Mário de Andrade [...]. Para ele, música «brasileira» é toda música nacional com ou sem «caráter étnico», desde a música sacra do Padre José Maurício, as sinfonias e poemas sinfônicos acadêmicos do fim do século XIX, até as peças de teatro de revista de Chiquinha Gonzaga e os tangos para piano de Ernesto Nazareth. Essa visão global é precisamente o que preconizou mais tarde o grande escritor cubano Alejo Carpentier, ao caracterizar a música latino-americana nos seguintes termos: “a

música latino-americana deve ser aceita em bloco, tal e como ela é, admitindo-se que suas expressões mais originais podem da mesma forma sair das ruas como vir das academias...?”<sup>8</sup>

Aprofundando o pensamento de Béhague, a falta de ressonância dos textos com as abordagens inclusivas (mesmo que em graus diversos) de Andrade e Carpentier parece estar diretamente relacionada com o tipo de olhar observado por Bispo (segundo acima referido), daqueles que escreveram (ou ainda escrevem) as nossas histórias da música, isto é, um olhar fundamentalmente metropolitano, excludente, desintegrador e superficial. Assim, resultaram nossas histórias da música como inventários que sonégam bens e excluem herdeiros, seja por interesses espúrios, seja por miopia acadêmica ou por pura ignorância.

Mas como resolver (a curto, médio e longo prazo) o evidente descompasso entre os bens arrolados e os herdeiros devidos, considerando os aspectos pedagógicos e (in)formativos envolvidos na situação aqui discutida?

### **Considerações finais: propostas e soluções**

Perante a imediata impossibilidade de dispor de livros de texto adequados às presentes realidades geopolíticas, culturais, científicas e acadêmicas sobre o tema que nos ocupa, destinados a atender tanto às necessidades dos ensinos fundamental, médio e superior quanto às dos cidadãos e comunidades cuja participação na partilha dessa herança cultural musical não tem sido devidamente reconhecida e quase que sistematicamente sonégada, talvez possam se cogitar soluções e propostas concomitantes a curto, médio e longo prazo.

No curto prazo, na nossa condição de pesquisadores e docentes, cabe a nós incrementar o grau e alcance do extensionismo acadêmico nas diversas comunidades, assim informando-as e estimulando a sua participação no resgate e administração da sua memória musical histórica e, desse modo, como já foi exposto anteriormente, promover a ampliação e o fortalecimento da sua cidadania cultural. Devemos nos esforçar para estabelecer a tão em voga “inclusão social” como vetor decisivo tanto na agregação dos herdeiros da nossa herança musical quanto de novos termos de comunhão patrimonial em prol de uma partilha justa. Para tal, consideramos ser preciso e urgente resolver a falta de materiais pedagógicos e (in)formativos atualizados ou, caso necessário, chamar a atenção dos leitores e ouvintes para as “falhas” detectáveis na referida bibliografia e literatura relativa à música utilizadas. Nesse sentido, algumas soluções são

---

8 Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/GBEHAGUE.PDF](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/GBEHAGUE.PDF)>.

possíveis de realizar em curto e médio prazo.

Além de promover um maior número de eventos musicais (concertos, gravações etc.) com maior volume de conteúdo “autóctone” e perfil mais didático, a publicação da lista de “erratas” e “correções”, indicando eventuais fontes atualizadas de informação, disponibilizadas em páginas web e repositórios universitários ou institucionais, poderia ser um bom início de conversa...

Ainda, dispor de guias bibliográficos que permitam ao cidadão tomar conhecimento da prolífica produção científica correlata que, através dos nossos programas de pós-graduação em Música, aumenta em proporção geométrica, não deveria ser nenhum problema, em virtude dos empenhos do Repertório Internacional de Literatura Musical (RILM) e da Bibliografia Musical Brasileira, projeto iniciado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Cleofe Person de Mattos e Mercedes Reis Pequeno, atualmente a cargo da Academia Brasileira de Música. Talvez um melhor uso, inclusive, da base de dados Lattes (do CNPq) pudesse ajudar a manter dita lista atualizada.

Bases de dados de tal envergadura pareceriam poder satisfazer as necessidades aqui expostas, não fosse pelo fato de (ainda) estarem incompletas. Mesmo esperando a sua completude em médio prazo, restaria resolver o acesso direto aos textos, processo no qual muitas vezes nos debatemos com problemas de circulação editorial e orçamentos acadêmicos para compra de novos materiais.

Questões semelhantes estão em processo de resolução em médio prazo no que tange aos repertórios relativos tanto às fontes documentais musicográficas, através dos esforços nacionais desenvolvidos pelo grupo de trabalho RISM-Brasil,<sup>9</sup> quanto às fontes visuais relativas à cultura musical (corriqueiramente conhecidas como iconografia musical), via os esforços da Comissão Mista Nacional do projeto RIDIM-Brasil e seus grupos de trabalho locais.<sup>10</sup>

Ainda, enquanto membros do meio acadêmico musicológico, deveríamos continuar investindo não apenas na multiplicação das ações musicológicas, como também no desenvolvimento e formação de novos musicólogos que, no tempo devido, venham fortalecer a rede científica descentralizada (atendendo à inovadora definição de espaço proposta por Milton Santos, como conjunto

---

9 Para mais informação sobre a base de dados do RISM-Brasil, o leitor pode acessar o link seguinte: <<http://www.adohm.ufba.br/dbrismbrasil/>>.

10 Para mais informação sobre o projeto RIDIM-Brasil e a sua base de dados, o leitor pode conferir os seguintes links: <<http://www.adohm.ufba.br/dbridimbrasil>> e <<http://www.ridim-br.mus.ufba.br/>>.

indissociável de sistemas de objetos e de ações, das relações possíveis entre centros e periferias, aspectos fixos das redes e seus fluxos de informação, assim como do confronto entre globalização e regionalização<sup>11</sup>, porém coesa nos seus objetivos maiores.

Assim, a ação musicológica orgânica, ética,<sup>12</sup> profissional e devidamente inclusiva e integrada dessa geração plural de pesquisadores em Música (cujas ações coletivas são também canalizadas através das novas organizações de classe já surgidas no nosso meio<sup>13</sup>), alinhadas numa nova visão (também orgânica, ética, inclusiva e integrada) do patrimônio cultural musical, é fundamental para realizarmos a sua justa partilha por tanto tempo adiada.

Uma vez que o mapa histórico-geográfico-musical do referido patrimônio cultural esteja muito menos incompleto e devidamente compreendido, poderão surgir novas “histórias (brasileiras<sup>14</sup>, do Brasil ou de qualquer outra construção ou delimitação ideológica ou geopolítica pertinente) da música”. Isto é, discursos nossos sobre o nosso patrimônio histórico cultural e musical, integral e integrado, produzidos principalmente para todos os seus herdeiros, sem exclusão.

## Referências

ALMEIDA, Renato. **Compêndio de história da música brasileira**. 2. ed. corrigida e aumentada. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. 6. ed. São Paulo: Martins, 1967.

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

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de; MATTOS, Cleofe Person de; REIS, Mercedes

---

11 Cf. SANTOS, 1979; 1982; 1985; 1987; 1994; 2002a; 2002b; SANTOS, SILVEIRA, 2002

12 Uma proposta de código de ética e prática profissional para os musicólogos brasileiros foi apresentada por mim e André Guerra Cotta no 3º grupo de trabalho em Musicologia no âmbito do XVI Congresso da ANPPOM realizado em Brasília, em agosto de 2006.

13 Organizações de classe tais como a Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS) e a Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA) têm surgido nesses últimos anos, somando-se assim ao conjunto de associações de classe já existentes em torno da pesquisa em música no Brasil.

14 Refiro-me aqui à ideia lançada por Bispo relativa à necessidade de discutir a pertinência (ou não) de se desenvolver um discurso histórico-musical notadamente brasileiro (Cf. BISPO, 1970) hoje em dia, possivelmente alinhado com a História Cultural nas suas tendências e fundamentos ideológicos e metodológicos.

de Moura. **Bibliografia musical brasileira (1820-1950)**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde; Instituto Nacional do Livro, 1952. (Coleção B I, Bibliografia, v. 9).

BÉHAGUE, Gerard. 500 anos de música no Brasil: um balanço especulativo. In: XII ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Salvador, Bahia. **Anais...** Fundação Luis Eduardo Magalhães. 24 a 26 de outubro 1999. Salvador: PPGMUS-UFBA, 2000. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/GBEHAGUE.PDF](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/GBEHAGUE.PDF)>. Acesso em: 20 fev. 2009.

BISPO, Antonio Alexandre. **Brasil/Europa & musicologia**. Köln: Akademie Brasil-Europa für kultur- und Wissenschaftswissenschaft (ABE), ISMPS, IBEM, Hundt Druck GmbH, 1999.

BRASIL. **Lei n. 10406, de 10 de janeiro de 2002**. Brasília: Presidência da República, Casa Civil, Subchefia de Assuntos Jurídicos. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/leis/2002/L10406.htm>> Acesso em: 10 jan. 2009.

CASTAGNA, Paulo Augusto. O manuscrito de Piranga (MG). **Revista Música**. São Paulo, v. 2, n. 2, p. 116-133, nov. 1991.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della Musica nel Brasile dai Tempi Coloniali sino ai Nostri Giorni (1549-1925)**. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 9, n. 23, p. 71-84, 1995.

\_\_\_\_\_. **Cidadania cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo (Org.). **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006.

DUPRAT, Régis. Antecipando a história da música no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 20, p. 25-28, 1984.

\_\_\_\_\_. **Garimpo musical**. São Paulo: Novas Metas LTDA, 1985. (Coleção

ensaios, v. 8).

DUPRAT, Régis; TRINDADE, Jaelson. Uma descoberta musicológica: os manuscritos musicais de Mogi das Cruzes, c. 1730. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, II, São João del-Rei, MG, 4 a 8 de dezembro de 1985. **Anais...** Belo Horizonte, DTGM da Escola de Música da UFMG, Orquestra Ribeiro Bastos de São João del-Rei, Sociedade Brasileira de Estudos do século XVIII. Belo Horizonte, Imprensa Universitária, 1987 [na capa: 1986]. p. 49-54.

\_\_\_\_\_. Une Découverte au Brésil: les Manuscrits Musicaux de Mogi das Cruzes, c. 1730. Musique et Influences Culturelles Réciproques entre l'Europe et l'Amérique Latine du XVIème au XXème Siècle: **The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin**. Bruxelles, n. 16, p. 139-144, 1986.

FERNANDES, Natalia Morato. A cultura como direito: reflexões acerca da cidadania cultural. Semina: Ciências Sociais e Humanas, Londrina. v. 32, n. 2, p. 171-182, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/seminasoc/article/view/13256>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

FERRATER MORA, José. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira dos primórdios ao início do século XX**. Porto Alegre: Movimento, 1976.

KUHN, Thomas S. **The Structure of Scientific Revolutions**. 2<sup>nd</sup> ed. enlarged. International Encyclopedia of Unified Science. v. 2. n. 2. Chicago: University of Chicago Press, 1970.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 6. ed. ampliada e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. [1<sup>a</sup> ed. 1981].

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. **A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República**. Bahia [Salvador]: Typographia de S. Joaquim, 1908.

MILLER, Toby. Cidadania cultural. **MATRIZES**, São Paulo, ano 4, n. 2, p. 57-74, jan./jun. 2011.

OLIVEIRA, Oscar de. Música a serviço da arte e da fé. 1º ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA. **Anais...** Mariana: s.n., 1984. p. 21-36.

PINTO, Luiz Henrique da Silva. Considerações acerca do inventário e da partilha. **Boletim Jurídico n. 203**. Inserido em 5/11/2006. Disponível em: <<http://www.boletimjuridico.com.br/doutrina/texto.asp?id=1627>>. Acesso em: 20 fev. 2009.

SANTOS, Milton. **O espaço dividido**. Os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

\_\_\_\_\_. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Hucitec, 1982.

\_\_\_\_\_. **Espaço e método**. São Paulo: Nobel, 1985.

\_\_\_\_\_. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Nobel, 1987.

\_\_\_\_\_. **Técnica, espaço, tempo**. São Paulo: Hucitec, 1994.

\_\_\_\_\_. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2002a.

\_\_\_\_\_. **O país distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania**. São Paulo: Publifolha, 2002b.

SANTOS, Milton; SILVEIRA, Maria. **O Brasil: território e sociedade no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SMITH, Carleton Sprague. Reviews. MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil. 2.ed. **Latin American Music Review**, v. 6, n. 2, p. 266-280. Autumn-Winter 1985.

SOTUYO BLANCO, Pablo. Diagnóstico, estratégias e caminhos para a musicologia histórica brasileira II: Da musicologia da totalidade à musicologia de periferia e de fragmentos. VII SEMPEM. **Anais...** Goiânia: UFG, 2007. p. 3-13. Disponível em: <<http://www.musica.ufg.br/mestrado/anaissempe.html>>. Acesso em: 23 fev. 2009.

TRINDADE, Jaelson. Música colonial paulista: o grupo de Mogi das Cruzes. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 20, p. 15-24, 1984.

TRINDADE, Jaelson; CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. **Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia**. São Paulo, n. 2, p. 12-33, 1996a.

\_\_\_\_\_. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. **Revista Eletrônica de Musicologia**. Curitiba, v. 1.2, dez. 1996. Disponível em: <[http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMr1.2/vol1.2/mogi.html](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr1.2/vol1.2/mogi.html)>. Acesso em: 10 abr. 2016b.

\_\_\_\_\_. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. **Data: Revista de Estudios Andinos y Amazonicos**. La Paz, n. 7, p. 309-336, 1997.

VEIGA, Manuel. Dicionários musicais brasileiros e a perplexidade das províncias. **Claves**. João Pessoa, v. 2, p. 14-30, 2006.



# Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia

Paulo Castagna

O exame da literatura brasileira relativa à história da música praticamente não remete o leitor/estudante/pesquisador às fontes documentais, sejam elas literárias, sejam musicais. E quando o fazem, esta remissão é excessivamente ligeira, em razão mesmo do caráter sintético e econômico da maioria dos trabalhos que, na melhor das hipóteses, mencionam as fontes literárias consultadas e, mais raramente, citam algumas fontes musicais.

*José Maria Neves (1998)*

**O** Brasil é um país com infraestrutura precária, mas que valoriza a cultura em torno dos produtos, serviços e atividades sofisticadas da era industrial, contradição à qual o economista Edmar Lisboa Bacha (2012) vem se referindo, desde 1974, por meio do termo *Belíndia*, nome fictício que expressa a coexistência de uma elite pequena e rica, como a Bélgica, com a maior parte da população cuja realidade social é semelhante à da Índia, imensa e pobre.

As contradições observadas por Bacha na década de 1970 e cuja origem remonta ao período colonial continuam a existir na atualidade, com a diferença de

serem agora claramente expressas nos índices sociais disponíveis sobre o país. Tomando como exemplo de infraestrutura o saneamento, a partir do último estudo elaborado pelo Instituto Trata Brasil (2016), com base em dados de 2014 do Sistema Nacional de Informações sobre Saneamento (SNIS), percebemos que, apesar de uma pequena melhoria no período 2003-2008, cerca de 35 milhões de pessoas ainda não possuem acesso a água tratada no Brasil e mais da metade da população brasileira (cerca de 52%) ainda não conta com coleta de esgoto em suas casas; somente uma parte do esgoto coletado é efetivamente tratado, e o restante, desviado para a rede fluvial, acarretando o despejo, por dia, no meio ambiente, de 5,9 bilhões de litros de esgoto sem tratamento.

A precariedade da infraestrutura brasileira não se revela apenas no saneamento, mas também na educação, saúde, abastecimento de água, comunicações, transportes e outros setores, como se observa nos Indicadores Sociais Municipais do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2011), com base no Censo Demográfico de 2010, como também nos altos níveis de analfabetismo, desemprego, racismo, pobreza, criminalidade, violação de direitos humanos, tensões sociais, violência doméstica e urbana, conforme apresentados nos três Relatórios do Desenvolvimento Humano no Brasil até agora elaborados pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD, 1996, 2005 e 2010). Tal situação acarreta muitas situações de isolamento da elite em relação ao restante da população, costume que, embora cada vez mais criticado, perpetua-se como marca cultural da vida brasileira. Mesmo assim, o poder público e a sociedade frequentemente evitam o enfrentamento desse assunto, ao mesmo tempo em que mobilizam grande quantidade de recursos destinados ao consumo de produtos e serviços distribuídos pela indústria internacional, muitas vezes sujeitos a uma rápida obsolescência, nem sempre capazes de contribuir para a melhoria das condições de vida da maior parte da população e geradores de uma dependência da indústria anteriormente inexistente.

Essa forma de gerenciar a vida coletiva no Brasil, obviamente resultado de imposições internacionais e das fortes desigualdades sociais que caracterizam a formação do país, coloca lado a lado uma infraestrutura precária e um anseio por modos de vida observados no primeiro mundo, frequentemente com o uso de recursos públicos destinados ao benefício da elite econômica, sem que as necessidades básicas da maioria tenham sido atendidas. Tais características geraram evidente impacto na ciência e na tecnologia, sobre a qual existe uma pressão para a adoção, mesmo que com pequenos resultados sociais, de tendências de pesquisa características de nações nas quais as necessidades

infraestruturais foram sanadas há décadas ou há séculos. E um dos mais notórios efeitos desse panorama, especialmente na área de música, é a tendência a uma cultura acadêmica destinada a atender prioritariamente os interesses de uma elite intelectual que se concentra justamente ao redor das universidades, em detrimento das necessidades externas ao meio acadêmico.

Nos mais de 30 anos aos quais venho me dedicando à pesquisa musicológica, frequentando tanto o meio acadêmico-musical quanto instituições urbanas relacionadas à música em várias regiões brasileiras, incluindo escolas, bibliotecas, arquivos, museus, coros e orquestras, deparei-me com muitas situações nas quais a pesquisa musicológica era mais destinada ao fortalecimento de círculos internos ao meio acadêmico do que ao benefício de comunidades externas à universidade, incluindo casos nos quais os assuntos da pesquisa eram originários de comunidades locais, porém pouco beneficiadas pelos resultados das investigações. Esse modo de produção acadêmico na área de música, no Brasil, começou a ser rompido especialmente pela Etnomusicologia e pela Educação Musical, a partir da década de 1990, enquanto outras modalidades de pesquisa ainda mantêm uma distância cautelosa entre a vida interna e externa à universidade, incluindo a Musicologia.

Se ao menos a função social do musicólogo e da Musicologia começou a ser internacionalmente considerada como uma de suas necessidades centrais (LOCKE, 2001 e 2015), essa é uma preocupação recente no Brasil, que ainda não foi suficientemente implementada com teorias, sistemas, projetos, ações e estratégias de ensino e pesquisa. Desde o início da década de 1990, no entanto, defendo e pratico a ampliação dos estudos e ações referentes aos acervos musicais brasileiros como forma de expansão do significado científico e social da Musicologia, perspectiva que me leva a apostar no desenvolvimento da arquivologia musical no Brasil como uma das formas de aumento da eficiência científica e social dos estudos musicológicos no país.

O presente ensaio parte da constatação de que as fontes musicais acumuladas pelas práticas musicais brasileiras, ao longo de sua história, não vêm sendo satisfatoriamente conservadas nem estudadas pela comunidade que se dedica à Musicologia no país (NEVES, 1998, p. 137) e, ainda que a arquivologia musical tenha a possibilidade de gerar a infraestrutura necessária para sua pesquisa, esse campo científico geralmente é relegado a uma condição menor ou secundária, muitas vezes atacado como positivista ou como atividade imprópria aos estudos acadêmicos. Em parte acarretada por uma leitura superficial das críticas que

surgiram às ações musicológicas positivistas, nas últimas duas décadas do século XX (KERMAN, 1987), o significado do trabalho com fontes musicais foi injustamente menosprezado, no meio acadêmico-musical brasileiro, em nome da valorização das interpretações e reflexões sobre autores, obras e práticas musicais, com pequena consideração de suas fontes, como se a música (ao menos a de tradição escrita) não necessitasse de fontes para ser composta, preservada, estudada e executada.

Adoto, portanto, neste ensaio, a hipótese básica de que o desenvolvimento da arquivologia musical no Brasil pode fortalecer as bases da pesquisa musicológica no país, conectando-a mais intensamente com a diversidade das práticas musicais representadas nos acervos musicais brasileiros e com a diversidade cultural das comunidades que preservaram e preservam esses acervos, as quais, muitas vezes, ainda fazem uso dos mesmos na atualidade.

### **Necessidade da arquivologia musical no Brasil**

A música de tradição escrita gera inevitavelmente uma grande quantidade de fontes musicais (melodias, partes, partituras etc.) destinadas a subsidiar a prática musical. O acúmulo dessas fontes gera acervos que são ou não preservados, em maior ou menor grau de integridade, mas cujo conteúdo não se difunde sem uma participação ativa de pesquisadores e músicos. Em função de seu significado primário utilitário, nenhum tipo de acervo sofreu tantas perdas e desfalques quanto os acervos musicais, especialmente no Brasil. Esse fenômeno ocorreu em parte pela pequena consciência do valor histórico das fontes musicais, mas também pela adoção pouco frequente de teorias e métodos arquivísticos que garantissem a maior conservação dessas mesmas fontes, por meio de seu recolhimento em fase permanente.

Em função dessa tendência, a abordagem da música brasileira, no decorrer do século XX, foi realizada principalmente a partir do discurso histórico, gerando condicionamentos relacionados ao registro de fatos, à determinação dos antecedentes e sucessores de gêneros e estilos, assim como a partir das abordagens centradas em autores e obras, que geralmente ocultam a diversidade observada nos acervos musicais (NEVES, 1998). Destinado a gerar compreensões dos fatos musicais, relacionadas a um sistema global de desenvolvimento e, para o caso da música de concerto, geralmente eurocêntrico, esse método interferiu muito pouco na situação dos acervos musicais brasileiros, com a consequente degradação ou perda definitiva de muitos deles.

Se as histórias da música brasileira foram principalmente centradas em autores e obras, um dos fatores que acarretou seu pequeno impacto na situação dos acervos musicais do país é o fato de cerca de metade das fontes musicais dos séculos XVIII e XIX encontradas na maioria deles não possuir qualquer indicação de autoria, ainda que a autoria de uma parte delas possa ser estabelecida por relações com fontes de outros acervos. Uma parcela significativa das obras encontradas nessas fontes permanece, no entanto, sem atribuição de autoria, ou demora muito para receber uma atribuição segura. A história da música baseada no discurso sobre a produção dos autores acarretou, portanto, a exclusão de uma porcentagem muito grande das obras presentes nas fontes e acervos musicais brasileiros.

Paralelamente, o estudo do passado musical brasileiro – especialmente a música de concerto – foi predominantemente realizado a partir de informações bibliográficas e da mídia impressa, das edições e gravações de obras e da circulação do repertório em salas de concerto, rádio e TV. Mas isso gerou concepções externas ao meio musical e geralmente baseadas em repertórios ou tendências específicas, filtradas por preferências do público, dos patrocinadores, do mercado ou dos escritores, e plasmadas em conceitos externos e eurocêtricos, como *barroco*, *colonial*, *clássico*, *imperial*, *Belle Époque*, *romântico*, *nacionalista*, *contemporâneo* etc., mesmo que seu significado não seja totalmente claro para quem os emprega.

Acervos musicais, por outro lado, revelam uma grande diversidade de gêneros, repertórios, estilos e autores, além de mesclas de toda espécie, que raramente figuram nos textos históricos referentes à música brasileira. O que se pretende, com isso, não é desqualificar a história da música como método de pesquisa e ensino, mas sim ressaltar a necessidade de consideração da diversidade arquivístico-musical brasileira, sem o que a história da música será sempre um discurso literário, de fracas conexões com a realidade. O estudo dos acervos musicais, ainda que fragmentários por princípio, permite o contato com uma parcela interna bastante significativa da prática musical, tornando-se um meio potencial para a ampliação da visão sobre o patrimônio musical e o seu significado social.

Além disso, diferentemente dos estudos históricos – que geralmente optam pela macro-história, conforme conceito de Jacques Revel (2010), em detrimento da micro-história vivenciada por cada comunidade – a arquivologia musical, como assim vem sendo denominada no Brasil desde 2003 (CASTAGNA, 2004a, 2006; COTTA; BLANCO, 2006), possui o objetivo de colocar músicos, administradores

de instituições musicais, público e cidadãos em contato com essa diversidade, na medida em que subsidia a realização de exposições, publicações, apresentações, gravações, programas, reportagens, textos e outras ações destinadas ao acesso ao conteúdo dos acervos musicais. A arquivologia não está exatamente interessada em compreender as origens e significados do repertório disponível nos acervos, justamente por entender que, para isso, existem tarefas anteriores destinadas a subsidiar aspectos mais amplos: salvaguardar, valorizar e tornar público o patrimônio musical restrito, oculto ou em processo de degradação, permitindo sua transmissão de uma geração para outra, seu usufruto e, a partir disso, seu estudo.

Voltar às bases sobre as quais se assenta a história – ou seja, os documentos – e compreender as fontes musicais segundo sua natureza, em lugar de seguir produzindo uma história de tênue relação com a diversificada realidade musical brasileira é, portanto, uma tarefa fundamental da Musicologia atual. As *Conclusões e recomendações* (2004, p. 303-312) do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical já alertaram para a contínua necessidade, na Musicologia brasileira, de atualização e recepção metodológica crítica, sem as quais seguiremos repetindo procedimentos antiquados e incapazes de produzir os resultados esperados. Paralelamente, tal documento, emitido há 12 anos, já ressaltava a necessidade de ação dos pesquisadores no sentido de considerar “as particularidades do patrimônio cultural brasileiro” nos projetos musicológicos e arquivísticos, tarefa importante para a adoção de critérios metodológicos eficientes e transformadores:

3. É fundamental, além de uma atualização e uma recepção metodológica crítica, em relação à musicologia internacional, um efetivo desenvolvimento metodológico ligado aos problemas arquivísticos e editoriais encontrados no Brasil, procurando-se refletir sobre as questões já levantadas nesses campos em trabalhos brasileiros e internacionais, mas também objetivando soluções diretamente ligadas a esses problemas, em lugar da utilização não-crítica de soluções criadas em contextos diferentes do nosso.

7. É urgente o estímulo e a implementação de políticas de gestão dos acervos musicais em uso corrente (e intermediário), para que não estejam, no futuro, nas precárias condições em que vários acervos de valor permanente são hoje encontrados.

9. É necessário, junto às instituições públicas, eclesiásticas ou privadas, o desenvolvimento de uma nova mentalidade no que se refere à posse, preservação e disponibilização de bens culturais ligados à música. Além disso, é importante atentar para as particularidades do patrimônio cultural brasileiro (e os seus desdobramentos materiais ou imateriais) relativos à

arquivologia musical.

### **A quantidade de acervos musicais brasileiros**

São inúmeras as instituições brasileiras custodiadoras ou detentoras de acervos musicais, entre elas bibliotecas, arquivos, museus, centros de documentação, escolas de música, escolas convencionais, universidades e, principalmente, o que Jon Bagüés (2008, p. 81-82) denomina “entidades interpretativas”, aqui mais referidas como instituições musicais (orquestras, coros, bandas, corporações, filarmônicas e outros). Em projeto de pesquisa realizado no Instituto de Artes da Unesp em 2005-2007, que reuniu informações de projetos anteriores e levantou novos dados, constatamos a existência de 125 acervos musicais no território brasileiro (MOURA LACERDA, 2008). Embora esse número tenha sido surpreendente, em relação aos poucos acervos musicais que vinham sendo citados em trabalhos musicológicos das décadas anteriores, dezenas de novos acervos vêm sendo referidos em trabalhos mais recentes. Além disso, tais dados foram empiricamente obtidos em instituições que dão ênfase e visibilidade aos seus acervos musicais, e não em outras, nas quais não circulam notícias sobre eles.

Em função da necessidade de fontes impressas ou manuscritas para a execução musical, estão entre as organizações possuidoras de arquivos musicais as igrejas de várias religiões e as instituições musicais. Obviamente, muitas igrejas não possuem prática musical ou o fazem sem a necessidade de fontes musicais, assim como muitos grupos musicais da atualidade ensaiam e apresentam obras por transmissão oral e por memória, porém uma quantidade muito significativa de igrejas acumula fontes musicais.

Ao considerarmos a possibilidade de existência de acervos musicais ainda desconhecidos em igrejas, os dados tornam-se realmente impactantes. Apenas para a Igreja Católica, de acordo com o Vaticano (2013), existem, no Brasil, 10.802 paróquias e 37.827 centros pastorais, que incluem 453 catedrais com seus bispos ou arcebispos, 20.701 sacerdotes, 2.702 religiosos, 30.528 religiosas e 2.903 diáconos. Em um mero exercício de cálculo, se em apenas 1% das igrejas paroquiais brasileiras existir um acervo musical (no próprio templo ou a ele subordinado), mais de 100 novos acervos seriam acrescentados à relação conhecida. Paralelamente, se os envolvidos na prática e administração católica se engajarem na proteção e tratamento dos acervos paroquiais como meio de ação pastoral – como defende André das Neves Afonso (2013) – o impacto do trabalho arquivístico tende a ser bastante transformador. Além disso, ao considerarmos as igrejas de outras religiões, especialmente as assim denominadas “históricas” (instaladas no Brasil há mais de

um século), o número de acervos musicais e de ações patrimoniais certamente tende a aumentar.

A mesma perspectiva de aumento do número de acervos conhecidos ocorre nas entidades interpretativas ou instituições musicais. O Brasil é naturalmente rico em corais, corporações, filarmônicas e bandas de música, bandas e grupos de música popular e tradicional, escolas de samba e outras, além de possuir, em atividade, quase 200 orquestras (profissionais ou amadoras), organismos que acumulam fontes musicais e necessitam delas para o seu funcionamento. Embora não existam estatísticas disponíveis de todos esses grupos, um deles foi mapeado pela Funarte (1976-), no Projeto Bandas de Música, no qual estão cadastradas, até o presente, 2.487 bandas (tabela 1).<sup>1</sup>

Estado	População (em milhões)	Bandas de música	Porcentagem no Brasil	Bandas por 100 mil habitantes no Estado
Acre	0,7	6	0,2%	0,9
Alagoas	3,1	52	2,0%	1,7
Amapá	0,7	5	0,2%	0,7
Amazonas	3,5	27	1,1%	0,8
Bahia	14,0	156	6,3%	1,1
Ceará	8,5	202	8,1%	2,4
Distrito Federal	2,6	8	0,3%	0,3
Espírito Santo	3,5	43	1,7%	1,2
Goiás	6,0	79	3,2%	1,3
Maranhão	6,6	41	1,6%	0,6
Mato Grosso	3,0	48	1,9%	1,6
Mato Grosso do Sul	2,4	42	1,7%	1,7
Minas Gerais	19,6	487	19,6%	2,5
Pará	7,6	96	3,9%	1,3

1 A página do projeto na Funarte (<http://www.funarte.gov.br/projeto-bandas-2/>) indica a existência de 2.455 bandas, porém a somatória das bandas até o presente cadastradas nas tabelas disponíveis em <http://www.funarte.gov.br/bandas/estado.php> é 2.487. Por conta da desatualização desses dados, a Funarte divulgou, em 10 de março de 2016, o início do processo de recadastramento das bandas de todo o Brasil, por meio da notícia “Funarte recadastra bandas de música: bandas de todo o Brasil já podem enviar seus dados à Coordenação de Bandas do Centro da Música da Fundação”, disponível em <http://www.funarte.gov.br/musica/funarte-recadastra-bandas-de-musica/>.



Estado	População (em milhões)	Bandas de música	Porcentagem no Brasil	Bandas por 100 mil habitantes no Estado
Paraíba	3,8	109	4,4%	2,9
Paraná	10,7	128	5,1%	1,2
Pernambuco	8,8	107	4,3%	1,2
Piauí	3,1	40	1,6%	1,3
Rio de Janeiro	16,0	180	7,2%	1,1
Rio Grande do Norte	3,2	79	3,2%	2,5
Rio Grande do Sul	10,7	144	5,8%	1,3
Rondônia	1,6	31	1,2%	1,9
Roraima	0,4	3	0,1%	0,7
Santa Catarina	6,2	88	3,5%	1,4
São Paulo	41,3	213	8,6%	0,5
Sergipe	2,0	45	1,8%	2,2
Tocantins	1,4	28	1,1%	2,0
Total	190,7	2.487	10,0%	1,3

Tabela 1-Bandas de música por estado e a relação com suas populações, de acordo com a Funarte (1976-) e com o Censo 2010 do IBGE (2013). Dados expressos com arredondamento da primeira casa decimal

Tais números são surpreendentes não apenas pela quantidade de bandas, filarmônicas e corporações musicais no território brasileiro, mas também pelo significado que esse tipo de conjunto assume em alguns estados brasileiros, como Minas Gerais, que possui quase um quinto de todas as bandas do país, e os estados do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte, Sergipe e Tocantins, além de novamente Minas Gerais, que possuem duas ou mais bandas para cada 100 mil habitantes (a Paraíba possui quase três, ou seja, uma banda para quase 35 mil habitantes). Como quase toda banda de música necessita um arquivo musical para o seu funcionamento, devem existir perto de 2.500 arquivos de bandas musicais no território nacional, números que obviamente tendem a aumentar na medida em que outros tipos de instituições musicais forem considerados.

No único levantamento regional exaustivo realizado até o presente, Pablo Sotuyo Blanco (2004, p. 252) constatou a existência, entre os 415 municípios da Bahia,

de mais de 140 acervos musicais em vários tipos de instituições relacionadas à música:

Ao todo, nos 415 municípios baianos recenseados pelo IBGE em 1999, já foram localizados mais de cento e quarenta (140) fundos de documentos musicais pertencentes a arquivos públicos estaduais e municipais, sociedades e associações filarmônicas civis, além das coleções privadas e dos diversos acervos bibliográficos relativos à música.

Comparando-se os dados de Sotuyo Blanco com os da Funarte, podemos usar o percentual de representatividade da Bahia em relação ao número de bandas brasileiras (6,3%) para uma estimativa nacional de acervos musicais. Assim, considerando-se 140 acervos baianos (quantidade registrada por Sotuyo Blanco) equivalentes a 6,3% (dados da Funarte referente às bandas baianas) dos acervos musicais possivelmente encontrados no Brasil, o resultado estimado seria de 2.232 acervos musicais nacionais. Obviamente, esse é um mero exercício de projeção, baseado em uma quantidade muito restrita de dados para garantir sua precisão, porém o número obtido fortalece a hipótese de que devem existir não apenas centenas, mas alguns milhares de acervos musicais no país.

Não obstante, assistimos, na transição do século XX para o XXI, à progressiva perda do caráter corrente do repertório bandístico tradicional brasileiro (historicamente constituído por dobrados, marchas, fantasias, variações, danças etc.) e sua substituição por arranjos de música popular internacional ou de música de filmes norte-americanos, o que torna ainda mais urgente a difusão de teorias e métodos arquivístico-musicais para a preservação e futuro tratamento das fontes musicais dos arquivos de bandas, visando a minimizar seu risco de descarte e possibilitar sua reintegração à fase corrente, quando desejada por seus integrantes. Por outro lado, a situação do repertório bandístico é, provavelmente, o reflexo de um processo mais amplo de perda das memórias e tradições acarretado pelos modos de vida na civilização industrial, já citado por João Batista Lanari Bo (2003, p. 135-136), no que se refere à crise de apropriação da herança por seus herdeiros:

Cecília Londres Fonseca (1997, p. 17), ao notar que os quase mil bens ‘tombados’ pelo governo brasileiro funcionam mais como ‘símbolos abstratos do que como marcos efetivos de uma identidade nacional com que a maioria da população se identifique’, lembra também que, ‘no exterior, o Brasil continua sendo valorizado sobretudo pelos seus recursos naturais, pela sua natureza tropical-salvo nos meios intelectuais e nos organismos internacionais de cultura, como a UNESCO’. A autora fez essas observações em um contexto no qual

procurava evidenciar os limites das políticas públicas de preservação, as quais, embora sejam uma ‘causa justa’, tendem a ser consideradas como um ‘fardo por mentes mais pragmáticas’, na medida em que atingem grupo reduzido no conjunto da população brasileira.

A partir desse panorama, não é possível prosseguir o desenvolvimento dos estudos musicológicos e arquivístico-musicais sem ferramentas teóricas e estratégias capazes de ações e resultados eficientes em um cenário tão amplo. Assim, torna-se fundamental não apenas o desenvolvimento da teoria arquivístico-musical, a partir da situação atual dessa disciplina, no Brasil e no mundo, mas também a busca e a criação de soluções práticas aplicáveis aos acervos musicais brasileiros, especialmente àqueles desprovidos de suportes acadêmicos ou governamentais.

### **Situação da arquivologia musical no Brasil**

A arquivologia musical – anteriormente um campo interno aos *estudos textuais* – é uma disciplina iniciada na Alemanha em meados do século XIX, a partir do desenvolvimento de práticas utilitárias relativas a fontes e arquivos, já comuns nos séculos XVII e XVIII. Com a adoção de procedimentos científicos, a arquivologia musical configurou-se em uma disciplina forte e com grande número de adeptos, sobretudo a partir do século XX. Seu desenvolvimento é aqui resumido por André Guerra Cotta (2006a, p. 15-16):

A pesquisa documental sistemática, tão fundamental para o trabalho do musicólogo, sobretudo na área de musicologia histórica, teve suas bases estabelecidas pela musicologia positivista do século XIX. Embora desde meados do século XVIII já existissem trabalhos voltados para a descrição e catalogação de fontes no campo da música [...], tais bases podem ser mais propriamente reconhecidas no Chronologisch-Thematisches Verzeichniss de Ludwig Richter von Köchel (1862) e nos esforços enciclopédicos do Quellen-lexikon de Robert Eitner (1898-1904), iniciativas que consistiram em descrever e sistematizar informações sobre um determinado corpus de documentos musicais: sobre a obra de um determinado compositor, no primeiro caso; sobre as fontes relacionadas a todos os compositores e obras da música ocidental, no segundo. Tais bases foram, é claro, profundamente transformadas no decorrer do século XX, culminando, depois de um longo processo histórico, em um projeto de proporção mundial como o Répertoire Internationale de Sources Musicales – RISM, o mais ambicioso projeto de catalogação de fontes musicais já implementado até o momento, iniciado em 1952.

Ainda que, no panorama internacional, tenha havido grandes avanços no campo da arquivologia musical na segunda metade do século XX, notadamente a criação e desenvolvimento do projeto RISM, a preocupação com essa disciplina e com o tratamento de acervos musicais ainda é recente no Brasil, e não muito anterior

à década de 1990. Antes mesmo do estabelecimento dessa tendência no país, já haviam sido publicados, no mundo, 78 catálogos temáticos de compositores (KLEVENHUSEN et al, 1976) e 127 catálogos de acervos musicais (WETTSTEIN, 1982), tornando grande nossa defasagem em relação às publicações nesse campo. À época em que finalmente os acervos musicais brasileiros começaram a ser catalogados, mesmo com resultados restritos, o mundo já dispunha de uma somatória de quase 1.500 catálogos temáticos impressos de compositores e de acervos musicais (BROOK; VIANO, 1997), número que vem aumentando consideravelmente na Era Digital.

A relação com acervos musicais brasileiros, até pelo menos a década de 1980, foi feita principalmente em torno dos conceitos de obras-primas e de obras antigas, com escasso interesse na diversidade, proveniência, integridade e organicidade dos acervos e, quando era o caso, com o tratamento de fontes musicais a partir de princípios da biblioteconomia (ou seja, por assunto) e não da arquivologia (ou seja, por proveniência). Ainda eram comuns as ações colecionistas e a consideração de manuscritos musicais enquanto fontes informais de repertório. Ações diferenciadas, nesse sentido, foram a constituição da atualmente denominada Coleção Dom Oscar de Oliveira do Museu da Música de Mariana, realizada entre 1968-1984 e organizada inicialmente por José de Almeida Penalva e em seguida por Maria da Conceição Rezende, bem como a organização da Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência entre 1982-2001, inicialmente por Aluizio José Viegas e o próprio Curt Lange, e posteriormente por Carlos Alberto Balthazar, Régis Duprat e Mary Ângela Biason.

No Encontro de Musicologia do II Festival Latino-Americano de Arte e Cultura (Brasília, 1989), foi proposto um Sistema Nacional de Arquivos Musicais que nunca chegou a ser implementado, mas que revelou um interesse pioneiro pelos acervos musicais brasileiros, no que se refere à sua abrangência. José Maria Neves (1993), que participou do evento, passou a defender ações mais amplas em relação aos acervos musicais, tornando-se o primeiro musicólogo brasileiro a reconhecer a necessidade da preservação, identificação e tratamento dos acervos musicais brasileiros. A tomada de consciência da comunidade musicológica brasileira em relação aos acervos musicais acabou não seguindo a tendência centralizadora expressa no evento de 1989 (assim como nunca foi concretizada a criação do Instituto Nacional de Musicologia, defendida por Francisco Curt Lange), sendo desenvolvida a partir de ações realizadas em alguns núcleos acadêmicos ou em torno de alguns acervos musicais.

Nas duas últimas décadas, um grupo de musicólogos com interesses arquivísticos passou a reunir esforços para o desenvolvimento teórico e para a realização de ações práticas, encontrando-se em eventos científicos e participando ativamente da criação e desenvolvimento desses mesmos eventos. André Guerra Cotta (2000, 2006a e 2006b) ocupou-se principalmente das reflexões teóricas em torno da arquivologia convencional aplicáveis à arquivologia musical, enquanto o autor deste ensaio desenvolveu procedimentos aplicáveis a alguns acervos musicais que solucionavam problemas não referidos na literatura internacional, como a consideração dos níveis de organização das fontes musicais (CASTAGNA, 2004b). Autores como José Maria Neves (1993, 1997 e 1998), Aluizio José Viegas (1998), Jaelson Trindade (2006) e o próprio André Guerra Cotta (2006b e 2012) passaram a abordar a situação geral dos acervos musicais brasileiros e o avanço dos projetos de salvaguarda, organização e catalogação. Tiveram particular importância, nesse sentido, os Simpósios Latino-Americanos de Musicologia (Curitiba, 1997-2001), os Encontros de Musicologia Histórica (Juiz de Fora, 1994-) e os Congressos da Anppom (1988-), nos quais reuniram-se e apresentaram trabalhos dezenas de pesquisadores interessados nos acervos musicais brasileiros (docentes e estudantes), mas especialmente o I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical (Mariana, 2003), evento pioneiro do gênero no Brasil e ocasião na qual foram apresentadas suas *Conclusões e recomendações* (2004), documento coletivo que, desde então, vem orientando diversas ações relacionadas aos acervos musicais. Igualmente importante foi a Carta de Belo Horizonte, sobre a salvaguarda e acesso aos acervos musicais históricos brasileiros (ANPPOM, 2016), aprovada por unanimidade pelos participantes do XXVI Congresso da Anppom.

Do ponto de vista prático, resultaram, dessa mobilização, a organização e catalogação de vários acervos musicais e, em alguns casos, a elaboração (às vezes seguida da publicação) de seus guias, catálogos ou bases de dados, em formato impresso ou digital, com destaque para acervos como o do Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes (Campinas-SP), a Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (SP), o Centro de Documentação Musical de Viçosa (MG), a Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira-MG), o Arquivo Histórico Monsenhor Horta (Mariana-MG), o Arquivo Vespasiano Gregório dos Santos (Belo Horizonte-MG) e o prosseguimento do trabalho no Museu da Inconfidência (Ouro Preto-MG) e no Museu da Música de Mariana. Também foram realizados projetos de mapeamento de acervos musicais, como o de Pablo Sotuyo Blanco (2004 e 2006) na Bahia, e o mapeamento brasileiro por Victor de Moura Lacerda (2006).

Atualmente vêm surgindo projetos brasileiros importantes no campo da arquivologia musical, como o recolhimento de acervos musicais históricos a universidades e fundações, o envolvimento dos alunos universitários no trabalho em acervos musicais de sua região, ou como a digitalização e disponibilização online da Coleção Dom Oscar de Oliveira do Museu da Música de Mariana e os cursos e eventos organizados por essa instituição. Apesar disso, não é clara, no Brasil, a ideia de que a arquivologia musical necessita um desenvolvimento teórico e prático adaptado às necessidades e características locais, sendo ainda comum a crença de que as deficiências brasileiras nesse campo restringem-se apenas à falta de pessoal e de verbas ou, no máximo, à falta de recepção dos modelos internacionais em uso.

Assim, é fundamental o prosseguimento das ações de salvaguarda, tratamento, catalogação e mapeamento dos acervos musicais brasileiros, porém não há como expandir a arquivologia musical no Brasil sem o desenvolvimento de ferramentas teóricas e práticas adaptadas às especificidades dos acervos e fontes musicais brasileiros, e sem a reunião das soluções em curso e criação de outras aplicáveis a eles. Entendo que, diante da falta de pessoal e de verbas no Brasil, que, caso não se agravar, possivelmente continuará a existir a curto e médio prazo, é preciso desenvolver formas de tratamento de acervos musicais de baixo custo, mas sobretudo que sejam capazes de gerar significado social para tais ações e motivar o envolvimento de um número cada vez maior de pessoas – pesquisadores, músicos, estudantes e administradores –, sem o que essa tarefa será sempre inatingível.

### **A carência de ações referentes às fontes musicais brasileiras**

Procurando compreender as razões que dificultam o desenvolvimento da arquivologia musical no Brasil, reuni os dez problemas mais frequentes e mais significativos com os quais tive contato ao longo de três décadas de atuação musicológica, e cuja consideração pode ser importante para se abrir caminhos para o desenvolvimento dessa disciplina e o usufruto cada vez mais amplo dos seus resultados:

1. A abordagem da música de tradição escrita muitas vezes é feita a partir da suposição de que a música produzida no passado permanece à disposição dos usuários nos períodos seguintes, em bibliotecas ou em sistemas informatizados, e que sua qualidade é o único requisito para sua preservação ao longo do tempo. Essa crença desconsidera o fato de que a música do passado (brasileira e internacional) que atualmente

circula (portanto, em fase corrente) no meio musical exigiu grande quantidade de recursos, pessoal e treinamento, além de políticas incisivas e instituições culturais fortes para sua preservação, edição e divulgação, antes de chegar às salas de concerto, às lojas e à internet.

2. A interpretação de música histórica (brasileira ou internacional) é realizada, na maioria dos casos, com base em fontes musicais em fase corrente (ou seja, disponíveis em lojas, bibliotecas, arquivos de coros e orquestras ou na internet), ainda que sejam cópias ou edições de obras antigas. A crença, no caso brasileiro, de que não existem outros repertórios (ou não existem outros repertórios de interesse artístico) além daqueles encontrados nas fontes em fase corrente inibe a pesquisa de acervos de fontes musicais em fase intermediária ou permanente, inviabilizando a ampliação do repertório e os estudos musicológicos de caráter mais amplo.
3. Não é corrente, no Brasil, mesmo nos sistemas de governo e na legislação, a noção de que fontes musicais em fase intermediária ou permanente correspondam a documentos históricos de interesse local ou nacional, e que seu conteúdo possua valor cultural em micro e macrosistemas sociais, o que acelera seu descarte como material sem valor prático e inibe ações mais amplas de caráter preservacionista e destinadas à pesquisa musicológica e à reintegração do seu repertório na vida contemporânea.
4. Existe um grande número de acervos musicais brasileiros não atendidos por cuidados arquivísticos, colocando em risco a segurança e preservação de suas fontes musicais. Paralelamente, a quantidade de acervos musicais, especialmente de igrejas e entidades interpretativas (ou instituições musicais) é muito grande para ser tratado apenas por profissionais com conhecimentos musicológicos e arquivísticos.
5. Não existem, no Brasil, arquivos, museus ou centros de documentação musical suficientemente aparatados e com profissionais especializados em número significativo para proceder o recolhimento de fontes musicais históricas originárias de profissionais, famílias, igrejas, teatros e instituições musicais ativas ou inativas. Paralelamente, nos locais em que existe esse tipo de instituição, é frequente o desinteresse ou mesmo a recusa dos proprietários dessas fontes de seu recolhimento a uma instituição de caráter centralizador, ação muitas vezes recebida por eles

como invasiva ou expropriadora.

6. A edição, apresentação pública, gravação e estudo musicológico do patrimônio histórico-musical brasileiro, com vistas à sua reintegração na vida atual, depende da eficiente preservação e acesso seguro às fontes musicais. A situação geral dos acervos musicais brasileiros, no entanto, ainda não é plenamente favorável para uma reintegração eficiente (NEVES, 1993, 1997 e 1998), faltando não apenas profissionais, estrutura e verbas, mas também ferramentas teóricas, soluções práticas e treinamento adequado para um trabalho apropriado.
7. Músicos, administradores, público e cidadãos geralmente não possuem conhecimento ou contato com a diversidade musical presente nos acervos de suas comunidades, recebendo – quando é o caso – mais informações originadas na macro-história da música do que no conteúdo dos seus acervos musicais.
8. Não é corrente a noção de que o recolhimento de fontes musicais em fase permanente e sua disponibilização à pesquisa é uma operação geralmente cara e demorada, que envolve a necessidade de teorias, pessoal habilitado, equipamento e instalações adequadas, predominando visões simplistas sobre esse tipo de ação, que acarretam resultados de baixa eficiência social e científica e, muitas vezes, danos físicos ao patrimônio arquivístico-musical acumulado.
9. Nem todos os administradores ou proprietários de acervos musicais (assim como nem todos os pesquisadores) estão interessados em sua preservação e/ou em sua abertura à pesquisa, dificultando sua investigação musicológica e o usufruto público do seu conteúdo.
10. A arquivologia musical muitas vezes é vista como uma opção secundária de músicos, que aceitariam o trabalho em acervos musicais por sua falta de qualidade ou de oportunidades como cantores, instrumentistas, regentes, compositores ou professores (as atividades mais valorizadas nos cursos acadêmicos da área de Música), e não como uma das várias atividades fundamentais para o funcionamento do ciclo de produção, prática e consumo da música na atualidade.



## Hipóteses de trabalho para o desenvolvimento da arquivologia musical no Brasil

Considerando-se os problemas levantados no item anterior, torna-se fundamental a elaboração de hipóteses que possam nortear ações destinadas a desenvolver a arquivologia musical no Brasil, ainda que a longo prazo. Parto então de cinco hipóteses básicas, cuja discussão e aplicação será de livre adoção por parte dos interessados, mas que já representam pensamentos que venho colocando em prática nas últimas duas décadas:

1. O desenvolvimento teórico de uma arquivologia musical aplicada aos acervos musicais brasileiros e à realidade à qual estão submetidos pode aumentar a eficiência dos textos, materiais didáticos, cursos e instruções destinadas à preservação, catalogação, acondicionamento e revitalização das fontes musicais de instituições de caráter musical, bem como a separação e tratamento dos arquivos corrente e permanente (ou histórico).
2. O desenvolvimento de ações arquivísticas pode aumentar o número de ações destinadas ao cuidado, acesso e difusão do conteúdo das fontes musicais, por meio da realização de cursos, publicação de materiais didáticos e formação de grupos interessados na salvaguarda do patrimônio arquivístico-musical brasileiro.
3. As próprias instituições musicais podem proceder a constituição do seu arquivo histórico ou permanente, em local sob seu controle, em lugar de enviá-los a instituição custodiadora de caráter centralizador, ação que geralmente provoca reações adversas por parte de integrantes da própria instituição ou da comunidade que a mantém. A difusão dessa possibilidade pode acelerar esse procedimento e criar soluções que atuem como modelos para as instituições de menor acesso à informação musicológica.
4. Os próprios integrantes de instituições musicais, uma vez capacitados por cursos e/ou pela bibliografia, podem implementar medidas eficientes, que sejam simples e de baixo custo, para a conservação preventiva e tratamento das fontes musicais em fase corrente ou permanente.
5. A ênfase nos acervos musicais, enquanto amostras do patrimônio histórico-musical local e brasileiro, pode ser uma linha de ação eficaz

para a reconexão dos profissionais, estudantes, público e cidadãos – por meio de pesquisas, cursos, textos e programas de divulgação – com a diversidade musical e cultural de micro e macrossistemas sociais brasileiros. A difusão *online* de textos, áudios, vídeos e fontes musicais referentes a cada acervo pode ser um importante estímulo para a implementação dessa reconexão e para evidenciar o interesse público que possuem os acervos musicais do país.

### **Princípios básicos para o desenvolvimento da arquivologia musical**

#### *Unicidade das fontes e multiplicidade das composições*

A utilização de um conjunto de princípios fundamentais, de normas claras e de uma terminologia adequada é fundamental para a eficiência de qualquer resultado no trabalho em arquivos. Nesse sentido, parto de bases terminológicas nacionais e internacionais – como as do Arquivo Nacional (2004), de Ana Maria de Almeida Camargo et al (2012), Rosana de Andrés Díaz et al (1995) e Johanna Wilhelmina Smit et al (2003) –, de normas arquivísticas gerais – como a ISAD(G) ou Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística do CIA (2000) e a Nobrade ou Norma Brasileira de Descrição Arquivística do Conarq (2006) – e das normas internacionais de descrição de fontes musicais, como as Normas Internacionais para a Catalogação de Fontes Musicais Históricas do RISM (1996). Por outro lado, existem especificidades das fontes musicais que nos obrigam a utilizar e a dar maior clareza a conceitos que, fora do âmbito arquivístico, muitas vezes são usados de maneira confusa, entre eles os conceitos de *fonte musical* e *obra musical* (ou *composição musical*).

Obras ou composições musicais podem ser citadas sem a necessária referência às suas fontes, embora esse seja um procedimento próprio dos textos literários e não dos trabalhos científicos. A referência à ópera *Il Guarany*, de Antônio Carlos Gomes, por exemplo, permite sabermos do que estamos falando, mas não é suficiente para se conhecer sua configuração interna, a história de sua transmissão e a localização de suas fontes. A Lei Brasileira dos Direitos Autorais (BRASIL, 1998) reconhece a existência da propriedade e domínio público das obras musicais, porém, para indicar a identidade da obra em questão, a fonte musical é indispensável.

O conceito de fonte musical é bastante amplo e refere-se a todo registro escrito de uma determinada composição. Fontes musicais (partituras, partes cavadas, exercícios, rascunhos, etc.) podem ser manuscritas, fotocopiadas, mimeografadas, impressas (por gráficas-editoras ou por impressoras digitais

domésticas) e virtuais. Paralelamente, fontes musicais são encontradas em bibliotecas, arquivos, museus, centros de documentação e instituições musicais, além de acervos musicais pessoais (MONTERO GARCÍA, 2008a, 2008b), cujo conteúdo, tipologia e organização são bastante variáveis. Jon Bagüés (2008, p. 81-82) classifica os arquivos musicais como pessoais e institucionais, destacando e exemplificando os seguintes casos:

1. Arquivos pessoais

- 1.1. Arquivos de compositores

- 1.2. Arquivos de intérpretes

- 1.3. Arquivos de críticos

- 1.4. Arquivos de pesquisadores

- 1.5. Arquivos de colecionadores e aficionados

2. Arquivos institucionais

- 2.1. Arquivos musicais de instituições religiosas

- 2.2. Arquivos de entidades interpretativas (orquestras, coros, bandas, grupos...)

- 2.3. Arquivos de entidades educativas

- 2.4. Arquivos de entidades de imprensa e radiodifusão

- 2.5. Arquivos de teatros e salas (teatros de ópera)

- 2.6. Arquivos de entidades produtoras (editoriais, gráficas, de construção de instrumentos...)

Um dos princípios arquivísticos fundamentais, de acordo com Bellotto (2002, p. 20-21), é a unicidade dos documentos, segundo a qual, “não obstante forma, gênero, tipo ou suporte, os documentos de arquivo conservam seu caráter

único, em função do contexto em que foram produzidos”.<sup>2</sup> Esse princípio é perfeitamente aplicável às fontes musicais, entendidas enquanto uma categoria específica de documentos. Por outro lado, como venho ressaltando em trabalhos arquivísticos há mais de 15 anos (CASTAGNA, 2000), se as fontes musicais são efetivamente únicas, as composições podem ser registradas de forma múltipla, em distintas fontes de diferentes acervos, cidades ou países, sejam esses registros de uma única versão da obra ou de várias. Isso faz com que acervos musicais contenham fontes musicais únicas, porém de composições que também podem existir em outros acervos, de diferentes cidades, países ou mesmo continentes.

Se o terceiro princípio arquivístico refere-se, portanto, à unicidade dos documentos, na arquivologia musical é preciso trabalhar com a diferença entre fontes e obras e, sobretudo, com a ideia de unicidade das fontes musicais e multiplicidade das obras, caso contrário as confusões em projetos de tratamento de acervos tornam-se inadministráveis. Paralelamente, a adoção dessa ideia nos ajuda a perceber que as fontes musicais inter-relacionam-se por meio das obras que contêm, fazendo com que os antigos procedimentos de isolamento dos acervos para acesso exclusivo às suas obras deem lugar ao acesso à pesquisa (preocupação já expressa em Brasil, 1991; Brasil, 2011; Conarq, 2012) e uma inter-relação cada vez mais ativa entre os acervos musicais, na medida em que se percebe que estes possuem obras em comum e cujas fontes se complementam mutuamente.

### *Reintegração do patrimônio musical à vida contemporânea*

Em um dos textos referenciais sobre o patrimônio histórico e cultural, Françoise Choay (2001) esclarece que a ideia de reintegração de bens patrimoniais à vida contemporânea, bem como os esforços por sua preservação existem desde a Antiguidade (como, por exemplo, na cópia de estátuas gregas pelos romanos), passando pelos antiquários, pelos monumentos, pelo patrimônio urbano e pelo patrimônio histórico na era da indústria cultural, fundamentado no conceito de *valorização* e nos métodos de *conservação* e *restauração*. Central nas considerações de Choay (2001) sobre a conservação e restauração do patrimônio urbano e do patrimônio histórico na era da indústria cultural é o conceito de “reintegração na vida contemporânea”, que a autora estuda especificamente em relação ao patrimônio material:

A reutilização, que consiste em reintegrar um edifício desativado a um uso normal, subtraí-lo a um destino de museu, é certamente a forma mais paradoxal, audaciosa e difícil da valorização do patrimônio. Como

---

2 Os cinco princípios arquivísticos aceitos na arquivologia atual são: 1) Proveniência; 2) Organicidade; 3) Unicidade; 4) Indivisibilidade ou Integridade; 5) Cumulatividade.

o mostraram repetidas vezes, sucessivamente, Riegl e Giovannoni, o monumento é assim poupado aos riscos do desuso para ser exposto ao desgaste e usurpações do uso: dar-lhe uma nova destinação é uma operação difícil e complexa, que não deve se basear apenas em uma homologia com sua destinação original. Ela deve, antes de mais nada, levar em conta o estado material do edifício, o que requer uma avaliação do fluxo dos usuários potenciais. (CHOAY, 2001, p. 219)

A partir da transição do século XX para o XXI, o setor de bens culturais – como expresso em Castro e Fonseca (2008), Fonseca (2009), Funari e Pelegrini (2006), Mendes (2012), Nogueira e Chuva (2012), Pelegrini (2009), Reis e Figueiredo (2015) – passou a considerar também a valorização e preservação do *patrimônio cultural imaterial* ou *patrimônio cultural intangível*, que se refere às tradições e às expressões culturais humanas, incluindo as celebrações, festas, músicas e danças. O impacto gerado por essa nova tendência – pela primeira vez expressa no Brasil, de forma ampla, na *Carta de Fortaleza* (IPHAN, 1997), porém oficializada no Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000 (BRASIL, 2000), que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial – deve-se a muitos fatores, mas especialmente aos avanços da Sociologia e da Antropologia na valorização da diversidade cultural humana, a uma reação à crescente padronização cultural da atualidade e à dificuldade (e às vezes ineficácia) de atribuição de sentido à preservação do patrimônio material em um mundo caracterizado pela inovação tecnológica e pela intensa transformação urbana.

Na confluência dos estudos sobre o patrimônio material e o imaterial, no entanto, a música ocupa uma situação complexa e, em alguns casos, encontra-se desamparada das ações de caráter mais amplo: os estudos culturais valorizam predominantemente a música de transmissão oral, enquanto os estudos referentes ao patrimônio material tendem a desconsiderar a música justamente por conta do caráter efêmero de sua configuração final (o som); paralelamente, a música escrita não é suficientemente englobada nos trabalhos referentes ao patrimônio imaterial, principalmente no Brasil, por conta de sua dependência da fonte musical, ainda que não esteja excluída da lei brasileira sobre o patrimônio histórico e artístico nacional (BRASIL, 1937).<sup>3</sup> Assim, os estudos da música sob a égide do patrimônio geraram o conceito de *patrimônio musical* que, em sentido amplo, deveria abranger tanto a música de transmissão oral quanto escrita, porém as medidas práticas (como o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial do IPHAN) privilegiaram o primeiro caso, apesar de

---

<sup>3</sup> “Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.”

ações pontuais em relação ao segundo (TRINDADE, 2006), deixando a música de transmissão escrita fora do âmbito principal das ações patrimoniais brasileiras.

Como resultado dessa espécie de vácuo no qual encontra-se a música de transmissão escrita nos estudos patrimoniais, começaram a ser recentemente utilizados os conceitos de *patrimônio histórico-musical* e *patrimônio arquivístico-musical*, o primeiro decorrente de um olhar feito a partir das obras e o segundo de um olhar feito a partir das fontes musicais.<sup>4</sup> Não obstante a necessidade de dar ao conceito de *patrimônio musical* o significado amplo que deveria possuir desde sua formulação (como já o fizeram COTTA e BLANCO, 2006), o interesse desses dois recentes conceitos reside na direta relação com a diversidade do conteúdo dos acervos musicais e na clareza que oferecem aos estudos e ações destinadas à preservação e reintegração do patrimônio musical escrito, do que os conceitos seletivos utilizados nos trabalhos do século XX, como *música barroca*, *música colonial*, *música imperial*, *música antiga*, *música dos séculos XVIII e XIX*, *música erudita*, *música popular* e vários outros.

Surpreendente, nesse sentido, é a tomada de consciência da Igreja Católica em relação ao patrimônio musical relacionado à sua religião. Em um recente *Inquérito às conferências episcopais, aos institutos religiosos maiores e às faculdades de Teologia* (VATICANO, 2014, p. 2), a Igreja enviou uma série de perguntas a essas instituições, uma das quais com o significado amplo do conceito de patrimônio musical: “Como são garantidas nas dioceses a conservação e o desenvolvimento do patrimônio musical? Existem fundos bibliotecários e é promovida a investigação em Musicologia?” Paralelamente, o documento define patrimônio musical nos seguintes termos:

O patrimônio universal da música sacra conserva, para o bem de toda a Igreja, uma riquíssima herança teológica, litúrgica e pastoral. As diversas expressões musicais postas ao serviço da sagrada liturgia e da vida sacramental da Igreja manifestam claramente a busca de uma elevação espiritual e de uma relação interior com Deus. O espírito de fidelidade, que conhece também a sadia audácia, deverá oferecer à Igreja contemporânea um repertório musical vivo e atual, que deixe transparecer os múltiplos percursos da arte cristã empreendidos durante dois milênios, e que simultaneamente se mostre capaz de uma autêntica renovação, útil para suscitar novos estímulos e servir hoje a liturgia. (VATICANO, 2014, p. 2)

---

4 “Patrimônio arquivístico-musical” já foi usado no tema do VI Encontro de Musicologia Histórica (CASTAGNA, 2006) e no título da série editorial publicada pela Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais (CASTAGNA, 2008-2011).

Embora a perspectiva de integração ou reintegração do patrimônio musical brasileiro já venha sendo considerada no meio musicológico brasileiro (COTTA, 2006b), o conceito de reintegração do patrimônio musical na vida contemporânea deve ser relativizado para que sua ação se torne eficiente. Nenhum musicólogo, assim como nenhum intelectual advoga a reintegração de todo o passado musical de todas as épocas à vida atual de todo o planeta. O próprio desenvolvimento da música e da cultura requer o descarte periódico e a transferência para a fase intermediária de uma parte do repertório da fase corrente na atuação de músicos e instituições musicais. A reintegração do patrimônio almejada pelos pesquisadores da área é, ao mesmo tempo, possibilitadora e seletiva: possibilitadora, no sentido de permitir que um determinado repertório possa ser reintegrado (uma vez que, desaparecidas as fontes que o contêm, isso se tornaria impossível) e seletiva, no sentido de permitir a escolha das obras que se deseja fazer retornar à vida atual, por parte de cada músico, instituição, comunidade ou público.

Paralelamente, ao se abordar o patrimônio musical como um todo, é necessário considerar que existe uma parte dele que faz sentido para grandes coletividades (cidades, estados, país), e outra parte que faz sentido apenas para determinadas comunidades, instituições, grupos ou famílias. Podemos, então, derivar aqui as ideias de Jacques Revel (2010) e compreender a existência de micro e macropatrimônios, identificados não exatamente pelo volume de seus acervos, mas pelo significado que possuem em cada âmbito social (microssistemas ou macrossistemas), enriquecidos na medida de sua preservação e de sua potencialidade de reutilização. Esse foco em âmbitos sociais e institucionais mais restritos – ou em microssistemas, como assim o denomina Urie Bronfenbrenner (2011)<sup>5</sup> – é capaz de promover significados locais e valorizar sua micro-história, sendo provavelmente uma forma mais eficiente de conexão com a macro-história.

Por fim, cabe aqui ressaltar as vantagens da preservação e reintegração do patrimônio histórico-musical frente ao patrimônio material, por sua capacidade de conexão rápida ao passado, mesmo diante da perda do patrimônio urbanístico. Se não é mais possível recuperar a configuração das cidades de São Paulo, Bahia ou Recife do século XVIII, do Rio de Janeiro, Curitiba ou Porto Alegre no século XIX e de Belo Horizonte, Manaus ou Florianópolis da primeira metade do

<sup>5</sup> Urie Bronfenbrenner (2011) reconhece a existência de cinco níveis sistêmicos nas comunidades humanas, além de suas transformações ao longo do tempo: *microssistema* (casa, escola, igreja etc.), *mesossistema* (a interação entre dois ou mais microssistemas), *exossistema* (sistema educacional, sistema governamental, sistema industrial), *macrossistema* (ideologias e crenças dominantes) e *cronossistema* (mudança das condições pessoais e sócio-históricas ao longo do curso da vida).

século XX, entre muitos outros exemplos, é possível reintegrar ao presente seu patrimônio histórico-musical, disperso em dezenas de acervos dessas cidades, permitindo um contato do cidadão desses ambientes com uma parte importante de sua história.

### **Teoria das Três Idades e o recolhimento de fontes e acervos em fase permanente**

Assim como ocorre com os documentos administrativos, as fontes musicais passam por diferentes fases de existência, de cuja compreensão dependem as ações tomadas nos respectivos acervos. A clássica Teoria das Três Idades, inicialmente proposta por Yves Pérotin (1961), foi destinada a permitir a adoção coordenada de procedimentos referentes à gestão dos documentos nas diferentes etapas do percurso que Theodore R. Schellenberg e Ernst Posner denominaram *ciclo vital* (MEDEIROS e AMARAL, 2010, p. 298). Por meio de uma analogia com as fases da vida biológica, essa teoria propõe a associação dos documentos às ideias de nascimento, guarda e destinação final (BELLOTTO, 2005, p. 23-28), para documentos em situação respectivamente ativa, semiativa e inativa (ou, como é mais frequente na terminologia arquivística: corrente, intermediária e permanente). A Teoria das Três Idades reconhece um valor primário (utilitário) do documento em fase corrente e um valor secundário (social, histórico, político, cultural e outros) do mesmo documento em fase permanente, valores que também podem ser percebidos no ciclo vital das fontes musicais, porém segundo as características desse tipo de documento.

De acordo com Bellotto (2002, p. 26), “a primeira idade arquivística corresponde à produção do documento, sua tramitação, à finalização do seu objetivo, conforme o caso, e a sua primeira guarda”. O valor primário de uma fonte musical está em sua capacidade de permitir a leitura e interpretação da música, valor que, diferentemente dos documentos administrativos, nunca se extingue. Por conta dessa particularidade, a segunda idade ou fase intermediária da fonte musical inicia-se após a perda do seu significado social e/ou institucional (e não da capacidade de permitir a leitura e interpretação musical) e a mudança de sua condição para semiativa, com a diminuição ou encerramento de sua utilização por músicos ou conjuntos musicais. Caso a fonte em situação intermediária adquira um valor secundário, é possível surgir o interesse em seu recolhimento a um arquivo permanente, bem como seu reconhecimento como patrimônio arquivístico-musical. Arquivos musicais permanentes ou históricos são, portanto, aqueles destinados à preservação das fontes musicais históricas, ou seja, as que chegaram à terceira idade ou fase permanente do seu ciclo vital e adquiriram, além do seu valor primário de leitura, um valor secundário: social, histórico,



político ou cultural.

Em alguns idiomas, os documentos recebem distintas denominações, dependendo da fase do ciclo vital na qual se encontram. Ana Márcia Lutterbach Rodrigues (2006)<sup>6</sup> esclarece que, “na língua inglesa, apenas os documentos de guarda permanente são chamados de *archives*, os de uso corrente recebem a denominação de *records*.” Isso também ocorre em música, embora de forma mais tênue, pois raramente se aplica o conceito de documento a uma fonte musical em fase corrente, mas sim à fonte em fase permanente.

A Teoria das Três Idades é hoje amplamente utilizada nos trabalhos e ações arquivísticas em todo o mundo, porém ainda não é totalmente adotada no meio musicológico. A organização de arquivos musicais, especialmente na Europa, enfatiza as duas fases extremas do ciclo vital, nos estudos sobre o tratamento de arquivos correntes e de arquivos históricos (GÓMEZ GONZÁLEZ, 2008; VICENTE BAZ, 2008). Independentemente da terminologia adotada, os arquivos musicais históricos ou permanentes existem em grande número na Europa e foram constituídos e organizados durante séculos por uma conjunção de fatores históricos e culturais que não se fizeram totalmente presentes no Brasil, no qual uma enorme quantidade de acervos musicais em fase corrente perdeu sua função primária, porém não foi recolhida à fase permanente, ficando em situação intermediária e submetida a riscos constantes, quando não sofreu perda definitiva.

É, portanto, a existência de um número muito grande de arquivos e fontes em fase intermediária que torna a Teoria das Três Idades válida e ainda tão importante para a arquivologia musical no Brasil. Faz-se necessário, no entanto, destacar as principais diferenças entre *fontes musicais* e *fontes administrativas*, para que a Teoria das Três Idades seja usada de forma apropriada e com a eficiência necessária para subsidiar ações arquivísticas em acervos musicais. Em trabalho referente às especificidades das fontes musicais (CASTAGNA e MEYER, 2016), estabelecemos as dez principais diferenças entre fontes musicais e documentos administrativos:

1. Fontes musicais são criadas em função da atividade musical, mas também geradas ou adquiridas para subsidiar a prática musical;
2. Fontes musicais nunca perdem seu valor primário, mas tanto as fontes

---

6 Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pci/v11n1/v11n1a09>>.

quanto as obras que estas contêm podem perder sua função social e/ou institucional;

3. Fontes musicais são únicas, porém a cópia manuscrita da obra (como também ocorre com o exemplar impresso) é múltipla, podendo ser encontrada em distintas fontes de distintos acervos, ainda que com variantes ou adaptações;
4. Fontes musicais são geradas e utilizadas em vários níveis de organização;
5. Fontes musicais são usadas, em fase corrente, nos formatos manuscrito, impresso, digital ou por reprodução mecânica (heliostática, mimeográfica, fotocópia ou impressão digital);
6. Fontes musicais podem ser utilizadas por grande espaço de tempo (geralmente por décadas, às vezes por mais de um século) sem perder sua validade;
7. Fontes musicais também entram em fase intermediária por desgaste físico do suporte, podendo retornar à fase corrente por meio de pequenos reparos;
8. Fontes musicais em fase corrente sofrem acréscimo, supressão, modificação e anotações devido às mudanças na configuração dos grupos musicais, às mudanças estilísticas e à própria atividade musical prática;
9. A transferência e o recolhimento de fontes musicais não são totalmente programáveis, dependendo da ação de instituições culturais e de especialistas;
10. O recolhimento de fontes musicais em fase permanente nem sempre depende de instituição diferente daquela de origem, podendo ser feito nessa mesma instituição, com a criação do seu acervo histórico.

No mesmo trabalho (CASTAGNA e MEYER, 2016), estudamos os cinco principais caminhos que podem seguir as fontes musicais após entrar em fase intermediária, a saber:

1. o ostracismo e a submissão a fortes condições de degradação física, com possibilidade de danos físicos irreversíveis e perda total ou parcial de fontes ou mesmo de todo o acervo;
2. a perda ou desfalque não intencional, por falta de controle, desinformação, acidentes, vandalismo ou roubo;
3. o descarte intencional de fontes ou de todo o acervo;
4. a alienação, por doação, herança ou venda, de forma coesa ou fragmentada;
5. o recolhimento como arquivo permanente e de interesse histórico, em instituição idêntica ou diferente daquela que o originou.

É somente nas raras ocasiões em que uma fonte chega a essa quinta possibilidade que ela é intencionalmente retirada da fase intermediária e recolhida a um acervo histórico, em fase permanente. Ao longo de seu ciclo vital, no entanto, a maior parte das fontes musicais não chega ao recolhimento e, se a sua perda ou retenção na fase intermediária já é frequente no âmbito institucional, a situação é bem mais drástica no caso dos arquivos pessoais. De acordo com Josefa Montero García (2008a, p. 393-397), existem três grandes problemas que acarretam a perda total ou parcial de acervos musicais pessoais, tendo sido o primeiro deles desdobrado em cinco casos particulares:

- a) Fragmentação dos arquivos e perda de documentos:
  - Mudanças de residência;
  - Doações e outras ações do autor ou seus herdeiros;
  - Desordem e descaso por parte do mesmo autor ou seus herdeiros;
  - Falta de valorização dos arquivos por parte de seus proprietários;
  - Doações ou vendas “inadequadas”.
- b) Desconhecimento da existência e localização dos acervos;
- c) Problemas de catalogação e difusão.

De maneira geral, musicólogos defendem a preservação das fontes musicais,

mesmo que sua música já tenha sido publicada, pois, além das obras, tais fontes possuem uma grande quantidade de informações e interesses secundários relacionados aos compositores, copistas, músicos, comunidade, instituições, locais, formas de registro e difusão musical que as tornam documentos preciosos para o conhecimento da atividade musical em diversos locais e períodos, além de objetos de alto valor simbólico para suas instituições custodiadoras. Nesse sentido, a Teoria das Três Idades é fundamental para o entendimento da situação de acervos e fontes musicais, e para a formulação de projetos eficientes destinados à sua preservação.

Uma das ações práticas referentes ao ciclo vital das fontes musicais (acima ressaltada no item 10 das diferenças entre fontes musicais e fontes administrativas) é a possibilidade de recolhimento das fontes em fase permanente na própria instituição que as acumulou. Considerar essa possibilidade é fundamental no caso brasileiro, pois, se os arquivos musicais de instituições extintas ou de músicos falecidos podem ser eficientemente tratados e recolhidos em museus e arquivos institucionais – como é o caso do Museu da Música de Mariana –, o recolhimento dos arquivos musicais de instituições ativas em museus e arquivos externos geralmente é visto pelos seus integrantes como invasiva.

Nesse sentido, estimular e capacitar os integrantes de instituições musicais a separar seus arquivos corrente e permanente, criando um arquivo histórico dentro da própria instituição, é um caminho altamente promissor no caso brasileiro. Várias instituições musicais possuem ou estão estruturando seus arquivos históricos, como é o caso da Orquestra Lira Sanjoanense e da Orquestra Ribeiro Bastos de São João del-Rei, da Banda de Música Santa Cecília de Barão de Cocais (GUIMARÃES et al, 2012) e especialmente da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, que já divide seu arquivo musical nos setores corrente (neste caso denominado “musical”) e histórico:

O arquivo da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto está dividido em dois setores: o Arquivo Musical, onde são armazenadas e trabalhadas as partes e partituras de uso diário da orquestra, e o Arquivo Histórico, onde ficam os variados documentos, como os manuscritos de partituras utilizados pela orquestra na época de sua fundação, recortes de jornais, fotos, vídeos, programas de concerto, instrumentos musicais, estatutos, material contábil e administrativo, objetos e outras fontes que registram a história da OSRP. (HADDAD e FERRAZ JÚNIOR, 2013, p. 135)

De fato, a atual dificuldade dos arquivos históricos em se responsabilizar

pelo recolhimento de documentos de toda espécie estimulou, especialmente entre arquivistas australianos e canadenses, o desenvolvimento do modelo de gerenciamento do *records continuum* (VIANA, 2015), a partir da década de 1980, que fundamenta a gestão de documentos na própria instituição geradora. Ainda que o modelo do ciclo vital seja bastante útil para o planejamento de ações referentes às fontes musicais, o estudo e adoção de outros modelos de gestão serão importantes para o tratamento de acervos históricos nas próprias instituições de origem, frente ao real interesse de muitas instituições musicais de manterem a posse de suas fontes e à dificuldade e, muitas vezes, desinteresse dos arquivos históricos convencionais em recolher acervos musicais em fase permanente.

### **O reconhecimento da diversidade musical no trabalho arquivístico e musicológico**

A ideia de diversidade musical aqui adotada parte do conceito de *diversidade cultural* proposto por Claude Lévi-Strauss (1970), usado por esse autor tanto para designar uma característica das comunidades humanas quanto para se contrapor às perspectivas racistas ou racialmente hierárquicas que proliferaram na primeira metade do século XX e à padronização cultural imposta pela civilização industrial na segunda metade desse século. Tal antropólogo defendeu a construção de formas de convivência com a diversidade cultural, aliadas ao seu enriquecimento, em lugar da aniquilação de suas diferenças:

A diversidade das culturas humanas está atrás de nós, em torno de nós e diante de nós. A única exigência que poderíamos fazer valer a seu respeito é que ela se realize sob formas das quais cada uma seja uma contribuição à maior generosidade das outras. (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 269)

O trabalho de Lévi-Strauss motivou, entre muitas outras ações, a *Declaração universal sobre a diversidade cultural da Unesco* (2002), o documento de caráter mais amplo formulado sobre o assunto até o presente, e cujo primeiro artigo declara:

Artigo 1-A diversidade cultural, patrimônio comum da humanidade

A cultura adquire formas diversas através do tempo e do espaço. Essa diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a humanidade. Fonte de intercâmbios, de inovação e de criatividade, a diversidade cultural é, para o gênero humano, tão necessária como a diversidade biológica para a natureza. Nesse sentido, constitui o patrimônio comum da humanidade e deve ser reconhecida e consolidada em benefício das gerações presentes e futuras.

Nesse mesmo documento, a Unesco (2002) apresentou as *Linhas gerais de um plano de ação para a aplicação da Declaração Universal da Unesco sobre a diversidade cultural*, entre as quais estão “promover, por meio da educação, uma tomada de consciência do valor positivo da diversidade cultural” (item 7), “estimular a produção, a salvaguarda e a difusão de conteúdos diversificados nos meios de comunicação e nas redes mundiais de informação” (item 12), “elaborar políticas e estratégias de preservação e valorização do patrimônio cultural” (item 13) e “envolver os diferentes setores da sociedade civil na definição das políticas públicas de salvaguarda e promoção da diversidade cultural” (item 19).

O conceito de diversidade cultural começou a ser mencionado na Musicologia nas últimas décadas do século XX e, à entrada do século XXI, não era mais possível fugir à ideia de que a cultura humana era regida pelas leis da diversidade e não da padronização. Carmen Rodríguez Suso (2002, p. 224) observou essa transformação no campo da Musicologia:

O resultado foi que, para muitos musicólogos, as grandes ideias que anteriormente explicavam a história ou teoria musical por meio de um único sistema global deixou de ter validade. Em lugar disso, tomou forma a crença de que havia tantas coisas conflitantes na música quanto nos métodos para estudá-la. Era necessário, portanto, abrir novos caminhos para incorporar as várias preocupações de cada um, os distintos métodos e diferentes pontos de vista. E era necessário assumir que os métodos de trabalho nunca são bons ou maus por si próprios, mas em função de temas e objetivos propostos.<sup>7</sup>

Reconhecer a diversidade de manifestações culturais em um âmbito bem mais restrito, porém comum a milhares de núcleos musicais brasileiros, é uma forma de colocar em prática esses ideais e enriquecer as relações das pessoas com o passado e com o presente, pela convivência com a multiplicidade de repertórios, estilos, práticas, gêneros, conjuntos e concepções, e pelo reconhecimento da diversidade enquanto valor essencial da cultura humana.

### **Revitalização do patrimônio histórico-musical e preservação do patrimônio arquivístico-musical**

De posse dos conceitos teóricos acima expostos, é possível agora considerar que a

---

<sup>7</sup> “El resultado fue que, para muchos musicólogos, las grandes ideas que antes explicaban la historia o la teoría musical mediante un solo esquema global dejaron de tener validez. En su lugar, tomaba cuerpo la creencia de que había tantas cosas divergentes en la música como en los métodos para estudiarla. Era necesario, por tanto, abrir nuevas vías para incorporar las diversas preocupaciones de cada uno, los puntos de vista dispares, y los métodos diferentes. Y había que asumir que los métodos de trabajo nunca son buenos o malos por sí solos, sino en función de los temas y los objetivos propuestos.”

instituição que está interessada na preservação de seu acervo somente o fará com eficiência se estiverem claros para seus integrantes os elementos que deverão ser preservados: as fontes, as obras ou ambos. A possibilidade de execução de obras ou composições musicais de transmissão escrita é preservada somente por meio de fontes escritas, uma vez que, diferentemente de pinturas, estátuas ou edifícios, as obras musicais desaparecem após sua execução, e sua execução nem sempre pode ser feita por memória. Nesse sentido, é preciso reconhecer que as fontes musicais, quaisquer que sejam, contêm um registro ou representação da obra, porém não a versão sonora da obra. Tal como a receita culinária, a planta de um edifício e o *script* de uma obra teatral, a fonte musical escrita é uma instrução prescritiva, destinada a permitir a realização da obra, que não contém a obra em si, mas possui todos os detalhes necessários à sua execução. O extravio das fontes que contêm a instrução prescritiva para a execução musical inviabiliza a realização da obra, pois, na maioria dos casos, a memória humana não é suficiente para o seu armazenamento. A preservação, ao longo do tempo, de uma obra de transmissão escrita depende, portanto, da preservação dessa instrução prescritiva em fontes musicais, mesmo que seja necessário transmiti-la de uma fonte para outra.

A *preservação das obras*, especialmente quando encontradas em fontes de adiantado estado de degradação, pode ser feita por meio de cópia ou edição (incluindo a edição fac-similar ou a simples reprodução da fonte, por escaneamento, fotografia, fotocópia e outros meios), porém a *preservação das fontes* requer a inevitável adoção de procedimentos arquivísticos e de conservação preventiva. A confusão entre essas tarefas – obviamente originada na confusão entre os conceitos de fonte e obra – acarreta a formulação de projetos e tarefas inexequíveis, com resultados muitas vezes incompreensíveis e de pouca aplicação prática.

As *Conclusões e recomendações* (2004, p. 305) do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical já atentaram para a necessidade de distinção entre obra e fonte e, de maneira geral, a urgência do desenvolvimento terminológico na Musicologia brasileira, com vistas ao aprimoramento das ações arquivísticas e patrimoniais:

19. A confusão entre composição e manuscrito (ou seja, entre a obra musical e sua fonte documental), observada em várias edições e catálogos brasileiros de manuscritos musicais até agora publicados, torna necessário definir com maior precisão a terminologia utilizada, mas também descrever e citar com precisão as fontes consultadas e as

obras repertoriadas. Nesse sentido, é fundamental o reconhecimento dos manuscritos musicais enquanto documentos históricos, em lugar de fontes informais de repertório musical.

Existe, no entanto, suficiente conhecimento para o trabalho adequado com obras e fontes musicais, desde que os objetivos do trabalho estejam claros e sejam escolhidas as estratégias metodológicas próprias para cada caso. Uma vez fixados os procedimentos destinados à preservação de obras e fontes musicais, compreendemos agora que o tratamento das *fontes* visa a recolhê-las em fase permanente e em arquivos históricos, enquanto a cópia e a edição visam a recolocar a *obra* em fase corrente de utilização (execução, gravação e audição). Pois é esse recolhimento das fontes históricas de um determinado acervo, associado à cópia e à edição das obras, que podemos denominar propriamente *revitalização do patrimônio histórico-musical*. Obviamente, não são todas as obras que desejamos revitalizar, mas somente aquelas que possuem valores e significados para as comunidades do presente. Por outro lado, o recolhimento das fontes musicais é uma condição *sine qua non* para sua transmissão às futuras gerações e, no caso de fontes com registros musicais exclusivos, o único meio para permitir a escolha das obras que deverão ser revitalizadas.

## **Estratégias metodológicas para o desenvolvimento da arquivologia musical no Brasil**

### *Do universal ao local*

Embora haja uma rica bibliografia internacional referente à arquivologia musical para consideração dos estudos brasileiros – com destaque para os trabalhos do RISM (1996) e de Gómez González et al (2008) –, o presente ensaio aborda a necessidade de estudo não apenas das ferramentas teóricas e procedimentos práticos internacionais aplicáveis aos acervos musicais brasileiros, mas também da criação de novas ferramentas e procedimentos, quando as disponíveis na literatura internacional sejam insuficientes para a solução de problemas locais. Nesse sentido, é fundamental a observação direta de problemas nos acervos e a discussão de suas necessidades conjuntamente com os integrantes das instituições custodiadoras, membros das comunidades locais e instituições a elas relacionadas, para a elaboração de soluções apropriadas para cada acervo, em lugar da utilização de padrões internacionais não necessariamente funcionais para os acervos brasileiros.

Relembrando a necessidade de “uma atualização e uma recepção metodológica crítica, em relação à musicologia internacional”, conforme as *Conclusões e Recomendações* (2004, p. 303-304) do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e



Edição Musical, é preciso considerar que as normas criadas pelo projeto RISM – o mais amplo conjunto internacional de normas de descrição arquivístico-musicais – nem sempre atendem às particularidades dos acervos musicais brasileiros, especialmente pelas razões a seguir:

- a) As normas RISM mesclam campos descritivos referentes à fonte e à obra, o que torna o sistema menos eficiente quando a fonte possui mais de uma obra;
- b) A “Ficha RISM para manuscritos 1600-1850” dá ênfase à fonte principal, submetendo a descrição das demais em função da primeira, o que gera uma confusão entre obra e fonte, problema particularmente complexo no caso brasileiro, onde é comum a existência de muitas fontes de uma mesma obra;
- c) As normas RISM foram elaboradas para fontes datadas entre 1600-1850, fazendo com que as especificidades das fontes musicais brasileiras do período posterior não tenham sido consideradas;
- d) As normas RISM foram elaboradas com base na música instrumental, sendo imprecisas e às vezes distorcidas para a música sacra, abundante no Brasil.

Estudar criticamente os procedimentos arquivístico-musicais internacionais, como as normas de organização e catalogação de acervos, porém gerar soluções apropriadas para os acervos musicais brasileiros é, portanto, um dos caminhos fundamentais no desenvolvimento da arquivologia musical no Brasil, o que, aliás, já é um procedimento corrente no panorama internacional.

Normas nacionais (como o Nobrade) e internacionais (como RISM e ISAD) apresentam os possíveis campos de descrição arquivísticas a serem usados nas fichas descritivas elaboradas para cada acervo, mas não fichas descritivas prontas para uso. A criação de fichas descritivas é uma tarefa específica de cada projeto ou de cada acervo, que deve ser baseada em normas e campos de descrição, porém não necessariamente conter todos eles.

José Maria Neves (1998) foi o primeiro musicólogo brasileiro a publicar uma ficha descritiva (em três blocos e 40 campos), elaborada durante o II Festival Latino-Americano de Arte e Cultura (FLAAC), promovido pela Fundação Cultural do Distrito Federal/Universidade de Brasília, entre 4 e 13 de agosto de 1989, com a finalidade de ser usada, entre outros projetos, em um Sistema Nacional de Arquivos Musicais, mas que acabou não se concretizando.

É cada vez mais claro, na atualidade, que as instituições governamentais brasileiras não possuem interesse nem recursos para um projeto centralizado de descrição de fontes musicais, nos moldes do Sistema Nacional de Arquivos Musicais. Por isso, é cada vez mais importante a mobilização interna, em cada acervo ou instituição, e com a participação de alguns seus próprios integrantes, para proceder a descrição de suas fontes musicais, com a finalidade de tornar seu conteúdo acessível e conectado a outros acervos, catálogos e bases de dados. Talvez dessa forma seja possível, a médio prazo, reunir as informações catalogadas em cada acervo em sistemas regionais ou nacionais, uma vez que não existem garantias da implantação de um projeto eficiente de caráter nacional para a realização do trabalho em cada acervo.

Nesse sentido, é fundamental a criação e divulgação de fichas descritivas de fontes musicais em vários níveis ou modelos (ou seja: básicas, com pequena quantidade de campos; intermediárias, com quantidade média de campos; avançadas, com grande quantidade de campos), que possam ser adaptadas às necessidades de cada acervo e às possibilidades de preenchimento em cada um deles. Disponibilizar online esses diversos modelos de fichas descritivas será fundamental para que cada acervo providencie a escolha das fichas mais adequadas para seu preenchimento, no tempo disponível e com o pessoal disposto a essa tarefa.

### *Conservação preventiva*

Embora a arquivologia musical tenha convencionalmente se ocupado de ações como organização e catalogação de acervos musicais, deixando para profissionais especializados tarefas como a conservação e a restauração, as instituições detentoras de acervos raramente têm a possibilidade de contar com verbas, profissionais e instituições para a realização dessas tarefas. Por isso, tornam-se cada vez mais urgentes os projetos que promovam a conservação dos acervos musicais. Considerando-se a especificidade dos conceitos de *preservação*, *conservação* e *restauração*, é necessário, inicialmente, distinguir o significado de cada um deles:

Preservação: é um conjunto de medidas e estratégias de ordem administrativa, política e operacional que contribuem direta ou indiretamente para a preservação da integridade dos materiais.

Conservação: é um conjunto de ações estabilizadoras que visam desacelerar o processo de degradação de documentos ou objetos, por meio de controle ambiental e de tratamentos específicos (higienização,

reparos e acondicionamento).

Restauração: é um conjunto de medidas que objetivam a estabilização ou a reversão de danos físicos ou químicos adquiridos pelo documento ao longo do tempo e do uso, intervindo de modo a não comprometer sua integridade e seu caráter histórico. (CASSARES, 2000, p. 12)

A necessidade de conservação dos acervos musicais não implica, necessariamente, o encaminhamento de suas fontes para o trabalho de restauração, com suas consequentes medidas invasivas e, muitas vezes, irreversíveis. Ainda que antigas, a maior parte das fontes musicais existentes em acervos musicais brasileiros possui condição de ser preservada sem procedimentos de restauração, principalmente porque o seu acesso contínuo, quando necessário, poderá ser feito por meio de fac-símiles digitais. As fontes musicais avulsas da Coleção Dom Oscar de Oliveira do Museu da Música de Mariana e da Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência, por exemplo, não passaram por processo de restauração, embora alguns dos cantorais e livros litúrgicos do Museu da Música tenham sido restaurados. De qualquer maneira, a restauração nunca será o ponto de partida para as ações de conservação, mas sim a última possibilidade, a ser implementada somente por profissionais especializados, quando não houver mais condições de manuseio da fonte, mesmo que sob condições controladas.

Além disso, é possível implementar medidas simples de conservação preventiva – incluindo o treinamento dos integrantes de instituições detentoras de acervos musicais –, como a adequação do espaço, o controle de umidade, o acondicionamento adequado e a higienização preventiva, de acordo com as necessidades de cada instituição. Nesse sentido, será importante o conhecimento e divulgação da bibliografia a respeito, como as obras de Cassares (2000) e de Teixeira e Ghizoni (2012), porém é fundamental o desenvolvimento de ações que façam chegar esse conhecimento e essa prática aos responsáveis pelos acervos musicais, não apenas para aumentar a preservação das fontes e acervos, mas sobretudo para dar a eles autonomia em relação às decisões necessárias nessa direção.

### *O mapeamento dos acervos musicais brasileiros*

A necessidade de conhecer os acervos musicais existentes no território brasileiro (e, conseqüentemente, seu conteúdo) remonta aos primeiros trabalhos de Francisco Curt Lange no Brasil, na década de 1940. De lá para cá, essa necessidade foi aumentando na medida em que a Musicologia brasileira foi se desenvolvendo, porém a existência de um pequeno número de musicólogos e de eventos musicológicos no Brasil e na América Latina, até a década de 1970, fez com que

até então não fossem tomadas ações conjuntas nesse sentido. Foi somente em 1989 que um grupo de musicólogos latino-americanos elaborou a proposta para tentativa de criação do já mencionado Sistema Nacional de Arquivos Musicais, como nos conta José Maria Neves (1998, p. 149):

Durante o II Festival Latino-americano de Arte e Cultura (II FLAAC), promovido pela Universidade de Brasília e pela Secretaria de Cultura do Distrito Federal, realizado em Brasília no período de 4 a 13 de agosto de 1989, os musicólogos convidados para as conferências e mesas-redondas da área de Musicologia Latino-americana (Francisco Curt Lange – Venezuela, Waldemar Axel Roldán – Argentina, Carlos Seoane – Bolívia, Carmen Maria Coopat – Cuba e José Maria Neves – Brasil) decidiram, com o acordo da Coordenação do FLAAC, modificar o programa pré-estabelecido e dedicar a maior parte do tempo previsto para as mesas-redondas e para os debates, ao exame detalhado da problemática dos arquivos musicais latino-americanos dos séculos XVI a XIX (XVIII e XIX, para o Brasil), particularmente no que se refere a seus respectivos países, com o objetivo de traçar anteprojeto de catalogação sistemática que, utilizada por todos os interessados, possibilitasse efetivo intercâmbio de informações e enriquecimento da musicologia histórica latino-americana.

De acordo com Neves (1998, p. 159), as etapas previstas do trabalho para a criação do Sistema Nacional de Arquivos Musicais eram as seguintes:

1. Mapeamento nacional dos acervos de manuscritos musicais
2. Trabalho nos arquivos:
  - a) preservação material dos documentos;
  - b) organização dos arquivos;
  - c) microfilmagem ou transcrição digital dos documentos;
  - d) catalogação e indexação das informações.
3. Montagem do banco de dados e multiplicação do conjunto, para localização nos diversos polos do Sistema
4. Produção de catálogos temáticos (a partir dos trabalhos de catalogação e indexação realizados em cada arquivo).

O Sistema Nacional de Arquivos Musicais nunca chegou a ser implantado e nem foi o único projeto elaborado para tentar centralizar as ações arquivísticas destinadas ao conhecimento e tratamento dos acervos musicais brasileiros: Neves (1998) informa que, na década de 1990, “a Presidência da FUNARTE

chegou a tomar em conta a possibilidade de criação de uma Rede Nacional de Arquivos Musicais, em parceria com a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro”, a partir dos recursos da rede nacional de bibliotecas. Esse musicólogo elaborou um estudo para a futura implantação da Rede, a pedido do presidente da Fundação Biblioteca Nacional, que previa quatro etapas:

1. Mapeamento nacional dos acervos de manuscritos musicais;
2. Trabalho de preservação do material dos arquivos, organização e catalogação da informação e transcrição digital dos documentos (via Scanner);
3. Montagem de banco de dados e instalação dos Polos Regionais;
4. Produção de catálogo temático de cada coleção de manuscritos musicais.

A Rede Nacional de Arquivos Musicais também não foi iniciada, e o projeto de José Maria Neves não teve consequências institucionais diretas, a não ser o estímulo aos musicólogos brasileiros para prosseguir no desenvolvimento de ações arquivístico-musicais. O que se verificou, a partir disso, foi a progressiva diminuição do interesse referente a projetos centralizados em instituições nacionais e o surgimento de projetos locais ou regionais dispostos a cumprir as tarefas acima descritas em acervos específicos. Paralelamente, grupos acadêmicos e instituições não governamentais assumiram a primeira das tarefas que haviam sido projetadas para o Sistema Nacional de Arquivos Musicais e a Rede Nacional de Arquivos Musicais, ou seja, o “mapeamento nacional dos acervos de manuscritos musicais”.

Um dos primeiros projetos destinados ao mapeamento nacional de acervos foi a criação, em 2001, da seção “Centros de Documentação Musical e Acervos” do guia *VivaMúsica!* (FISCHER, 2001), cujo conteúdo também foi aproveitado para a relação *online* de acervos musicais oferecida, a partir do mesmo ano, pela Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da Unicamp, posteriormente incorporada ao Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural (CIDDIC) da Unicamp.

Paralelamente, desenvolvi informalmente, no final da década de 1990, o projeto Mapa dos Acervos Musicais Brasileiros, quando iniciei a reunião de informações sobre acervos musicais existentes no Brasil, como uma solução utilitária possibilitadora da pesquisa musicológica. Com base em entrevistas, em pesquisas de campo e na bibliografia, realizei um levantamento que atingiu pouco mais de

60 acervos até o ano 2000. Em 2001, enviei esses dados para o recém-criado guia *VivaMúsica!*, que os incorporou na seção “Centros de Documentação Musical e Acervos” (FISCHER, 2001) e passou também a cadastrar novos acervos, elevando seu número em algumas dezenas. O levantamento mais amplo de acervos musicais, no entanto, foi realizado em um projeto de iniciação científica que orientei entre setembro de 2005 e julho de 2007, executado por Victor de Moura Lacerda, com bolsa do CNPq/Pibic/Unesp, que resultou na relação de 125 acervos musicais brasileiros, na elaboração de uma ficha descritiva de cada um deles e na publicação de uma comunicação sobre o assunto (MOURA LACERDA, 2008).

Os resultados do projeto Mapa dos Acervos Musicais Brasileiros chegaram a ser disponibilizados *online* durante dois anos, na página do Instituto de Artes da Unesp; porém, devido à mudança de sistema pela qual passou a Universidade em 2009, não foram mantidas depois desse ano. Não obstante, o projeto foi considerado por André Guerra Cotta (2012, p. 39) como um dos dois projetos brasileiros mais significativos no campo da arquivologia musical na primeira década do século XXI e “o projeto mais ambicioso de mapeamento de acervos musicais no Brasil realizado até o momento”. Embora encerrado em 2007, a continuação das pesquisas sobre o assunto revelou a existência de muitos outros acervos musicais não relacionados no referido projeto, estimulando a continuidade de ações nesse sentido.

Outras iniciativas surgiram posteriormente, como o Guia de Acervos Musicais, da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP (2015), com 10 itens, além do mapeamento regional de Pablo Sotuyo Blanco (2004), anteriormente referido. Mas se, no entanto, o Mapa dos Acervos Musicais Brasileiros obteve até então os resultados nacionais mais expressivos, e a pesquisa de Sotuyo Blanco, os resultados regionais mais significativos, o mais amplo levantamento nacional *in loco* até o presente foi realizado por Fernando Lacerda Simões Duarte (2016), que, para sua tese de doutorado, visitou pessoalmente 500 instituições em 70 cidades dos 26 estados brasileiros e do Distrito Federal (incluindo todas as suas capitais), consultando acervos em 175 delas e constatando a existência de fontes relacionadas à música em 153 acervos. A tese de Duarte, no entanto, visou ao estudo de um repertório específico de fontes e obras, e não à obtenção de informações detalhadas de cada acervo, porém a identificação e localização de cada um deles foi apresentada na “Listagem das instituições visitadas em pesquisa de campo” (DUARTE, 2016, p. 490-495), ampliando o conhecimento disponível sobre o assunto.

A continuidade de pesquisas nacionais como a de Duarte, e regionais como a de Sotuyo Blanco, associadas à disponibilização de dados, como ocorreu no projeto

Mapa dos Acervos Musicais Brasileiros e talvez mesmo de forma interativa, como é possível na atualidade, é uma das estratégias metodológicas fundamentais para o desenvolvimento da arquivologia musical no Brasil, pois, além dos resultados que poderão revelar, permitirão o envolvimento de pesquisadores de outras instituições, estudantes de graduação e pós-graduação, além dos próprios integrantes de instituições custodiadoras de acervos musicais, que poderão enviar informações ou cadastrar seus acervos em sistemas *online*.

### Um caso referencial: o Museu da Música de Mariana

O Museu da Música de Mariana (Figura 1) é uma instituição cuja história, experiência e realizações merecem ser consideradas como referenciais no campo da arquivologia musical, ainda que o nome dessa disciplina não fosse usado quando das primeiras ações empreendidas pelo arcebispo Dom Oscar de Oliveira em 1965, que levaram à fundação oficial dessa instituição em 1973.



Figura 1 - Palácio da Olaria (visto do jardim), edifício da primeira metade do século XVIII, restaurado entre 2004-2007 e sede do Museu da Música de Mariana desde sua reinauguração.

Foto do autor em 4 de janeiro de 2016.

Ainda que o Museu da Música tenha sido e continue a ser um espaço de experimentação, por conta de suas ações pioneiras, nas quais as necessidades muitas vezes antecedem as teorias, métodos e técnicas disponíveis, seu papel no desenvolvimento de ações arquivísticas e musicológicas de grande impacto no Brasil é reconhecido desde sua fundação (CASTAGNA, 2013).



Além do recolhimento de mais de 30 acervos musicais nas décadas de 1970 e 1980 e mais de uma dezena de outros acervos nas décadas seguintes, as primeiras fases de sua catalogação (ainda que parcial e empírica) e sua abertura à pesquisa em 1984 antecedem quase todas as discussões brasileiras a respeito da importância dessas ações para o desenvolvimento da musicologia no país. Paralelamente, a realização de eventos científicos pioneiros, como o I Encontro Nacional de Pesquisa em Música (1984) e o I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical (2003), com a publicação de seus anais, além de projetos como o Acervo da Música Brasileira, sua transferência para o Palácio da Olaria tornou o Museu da Música mais do que um acervo oferecido à consulta, mas também um centro de pesquisa arquivística e musicológica, que reuniu (ou em algum momento recebeu) os mais importantes pesquisadores brasileiros dedicados a esses campos, além de vários pesquisadores internacionais de destaque.

Paralelamente, o Museu da Música de Mariana criou, em 2007, já no Palácio da Olaria, uma exposição permanente com instrumentos, livros litúrgicos, manuscritos, impressos e gravações musicais que vem recebendo milhares de visitantes do Brasil e do exterior, enquanto seus projetos sociais e educacionais (Educação Patrimonial, Educação Musical, Arte-Educação, Aperfeiçoamento de Regentes, Curso Básico de Formação de Organistas e vários outros) geraram ações que nunca antes haviam sido empreendidas por uma instituição desse tipo.

Na atualidade, projetos como a Digitalização e Disponibilização Online da Coleção Dom Oscar de Oliveira, a Mediação Digital e Pedagógica e inúmeras colaborações interinstitucionais do Museu da Música, em Mariana e outras cidades, dão a ele uma importância que transcende a Arquivologia e a Musicologia, demonstrando que profissionais e instituições dedicadas a essas atividades possuem um significado social e um poder transformador bem mais amplo do que normalmente se acredita no âmbito disciplinar.

O Museu da Música possui uma equipe pequena (atualmente constituída de seis integrantes), mas que se responsabiliza pela elaboração de projetos, captação de recursos, relação com outras instituições de Mariana e fora dela, execução dos projetos científicos e sociais, recepção dos visitantes, manutenção da exposição e do acervo histórico, apresentações musicais, organização de cursos e eventos, além de todo tipo de tarefa que se faz necessária no cotidiano da instituição. Sem depender de iniciativas externas para a idealização e desenvolvimento dos seus projetos, praticando a autogestão e gerando serviços e interesses públicos que não existiam anteriormente, o Museu da Música de Mariana é um exemplo



importante a ser considerado, por ocasião da elaboração de projetos semelhantes para outras instituições brasileiras custodiadoras de acervos musicais.

### **Conclusões**

A arquivologia musical tem a capacidade de subsidiar trabalhos musicológicos brasileiros mais eficientes, tanto do ponto de vista científico quanto social, devido ao “choque de realidade” que proporciona por ocasião do contato com as fontes musicais, favorecendo a preservação e difusão do conteúdo dos acervos musicais e revelando obras, autores, documentos e aspectos da diversidade musical brasileira que geralmente não são abordados nas histórias da música de tendência literária, nem sempre conectadas às fontes das obras às quais se referem.

Ampliar o conhecimento público sobre os acervos musicais existentes no Brasil é hoje uma tarefa mais importante do que os antigos projetos centralizados de catalogação de fontes que, embora válidos e mobilizadores de importantes ações arquivísticas, nunca chegaram a ser colocados em prática tal como planejados, pois, além de não sabermos quantos e quais são os acervos musicais existentes no país, ainda não foi construída uma inter-relação eficiente entre eles, capaz de subsidiar a realização de projetos coordenados por uma instituição central. A solução para o mapeamento e tratamento dos acervos musicais brasileiros é, portanto, desenvolver e estimular projetos locais, nas próprias instituições que acumularam seus acervos (bandas, filarmônicas, corporações, orquestras, coros, museus, escolas etc.) e contar com o trabalho de integrantes dessas mesmas instituições, ainda que com apoio ou orientação de arquivistas e musicólogos de origem externa.

Não estamos mais em uma época favorável, no Brasil (e talvez no mundo), para o desenvolvimento de projetos musicológicos centralizados e de grande porte, que se ocupem da catalogação e disponibilização de fontes musicais de acervos de todo o território brasileiro. Paralelamente, a cultura brasileira, que valoriza mais os microssistemas do que os macrossistemas, favorece justamente o desenvolvimento de projetos locais e regionais, em lugar dos projetos nacionais. Nesse sentido, o musicólogo vai se tornando cada vez mais necessário para a fundamentação, exemplificação, orientação e ensino do trabalho arquivístico e musicológico, e não necessariamente para a realização propriamente dita das tarefas arquivísticas e musicológicas, como era comum no passado.

Desenvolver a teoria arquivística, criar métodos, sistemas, fichas descritivas

e orientação para o treinamento e estímulo dos integrantes das instituições custodiadoras de acervos musicais ao seu tratamento, à edição de fontes e à pesquisa musicológica, em lugar de apresentar-se como o único tipo de profissional capaz de realizar o trabalho arquivístico, é uma perspectiva contemporânea que necessitamos assumir no meio musicológico, como a forma mais eficiente de contribuir para a preservação e difusão do conteúdo dos acervos musicais brasileiros.

Não há sequer a possibilidade de os musicólogos procederem a catalogação das fontes dos milhares de acervos musicais que devem existir no país, pelo simples fato de que o número de musicólogos brasileiros não ultrapassa algumas dezenas e não é suficiente para esse tipo de trabalho. Se desejamos contribuir para a preservação do patrimônio arquivístico-musical e para a revitalização do patrimônio histórico-musical brasileiro, necessitamos oferecer cada vez mais, ao público interessado, nosso conhecimento e nosso trabalho, em lugar de nossa candidatura à chefia de instituições e de programas centralizados.

### Referências

AFONSO, André das Neves. Os museus eclesiásticos e a sua função pastoral: obstáculos e necessidades no Patriarcado de Lisboa. **Vox Musei: arte e património**. Lisboa, v. 1, n. 1, p. 86-100, 2013. Disponível em: <[http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/9112/2/ULFBA\\_PER\\_André%20das%20Neves%20Afonso.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/9112/2/ULFBA_PER_André%20das%20Neves%20Afonso.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2016.

ANPPOM-ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. **Carta de Belo Horizonte; sobre a salvaguarda e acesso aos acervos musicais históricos brasileiros**. Belo Horizonte: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 24 ago. 2016. Disponível em: <<https://archive.org/details/CartaDeBH>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

ARQUIVO NACIONAL. **Subsídios para um dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004.

BACHA, Edmar Lisboa. **Belíndia 2.0: fábulas e ensaios sobre o país dos contrastes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BAGÜÉS, Jon. Archivos Musicales: un Acercamiento a la Historia y Tipos de Archivos Musicales en el Entorno Hispánico. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl

Vicente (Org.). **El Archivo de los Sonidos:** la Gestión de Fondos Musicales. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008. p. 57-90. (Colección Estudios Profesionales, n. 2).

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivística:** objetos, princípios e rumos. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002. (Scripta: textos de interesse para profissionais de arquivo e áreas afins).

\_\_\_\_\_. **Arquivos permanentes:** tratamento documental. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

BIBLIOTECA DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA USP. **Guia de acervos musicais.** São Paulo: ECA-USP, 2015. Disponível em: <<https://acervosmusicais.wordpress.com>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

BO, João Batista Lanari. **Proteção do patrimônio da Unesco:** ações e significados. Brasília: Unesco, 2003.

BRASIL. **Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937** [sobre o patrimônio histórico e artístico nacional]. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del0025.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm)>. Acesso em: 20 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000** [institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial]. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/D3551.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm)>. Acesso em: 20 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991** [sobre a política nacional de arquivos públicos e privados]. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L8159.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8159.htm)>. Acesso em: 20 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998** [sobre os Direitos Autorais]. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm)>. Acesso em: 20 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011** [sobre o acesso a informações]. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm)>. Acesso em: 20 abr. 2016.

BRONFENBRENNER, Urie. **Bioecologia do desenvolvimento humano.** Trad.

André de Carvalho Barreto. Porto Alegre: Artmed, 2011.

BROOK, Barry S.; VIANO, Richard. **Thematic Catalogues in Music: an Annotated Bibliography**. 2. ed. Stuyvesant: Pendragon Press, 1997. (Annotated Reference Tools in Music, v. 5)

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BOTANI, Aparecida Sales Linares; BELLOTTO, Heloísa Liberalli; MEZZALIRA, Isabel Maria; GONÇALVES, Janice; TESSITORE, Viviane. **Dicionário de terminologia arquivística**. 3. ed. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2012.

CASSARES, Norma Cianflone. **Como fazer conservação preventiva em arquivos e bibliotecas**. São Paulo: Arquivo do Estado e Imprensa Oficial, 2000. (Projeto Como fazer, v. 5). Disponível em: <[http://www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas\\_colecao\\_como\\_fazer/cf5.pdf](http://www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas_colecao_como_fazer/cf5.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CASTAGNA, Paulo (Org.). I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL. **Anais...** Mariana, 18-20 jul. 2003. Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004a.

\_\_\_\_\_. (Coord.). VI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA: PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS NO ESTUDO DO PATRIMÔNIO ARQUIVÍSTICO-MUSICAL BRASILEIRO. **Anais...** Juiz de Fora, 22-25 jul. 2004. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006.

\_\_\_\_\_. Entre cópia e edição: reflexões sobre uma musicologia com função social. In: X ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 18-20 jul. 2014. **Anais...** Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2016 (no prelo).

\_\_\_\_\_. Níveis de organização na música religiosa católica dos séculos XVIII e XIX: implicações arquivísticas e editoriais. In: I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana, 18-20 jul. 2003. **Anais...** Mariana: FUNDARQ, 2004b. p. 79-104. Disponível em: <<https://archive.org/details/NiveisDeOrganizacaoNaMusicaReligiosaCatolicaDosSeculosXviiiEXix>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. Os 40 anos (e vários séculos) do Museu da Música de Mariana. **Glosas...**

Lisboa, n. 8, maio 2013, p. 59-63. Disponível em: <<https://archive.org/details/Os40AnosEVariosSeculosDoMuseuDaMusicaDeMariana>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan. 1999. **Anais...** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p. 139-165. Disponível em: <<https://archive.org/details/ReflexoesMetodologicasSobreACatalogacaoDeMusicaReligiosaDosSeculos>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CASTAGNA, Paulo; MEYER, Adriano de Castro. Fatores determinantes das mudanças de fase no ciclo vital de fontes musicais. In: XI CONGRESSO DE ARQUIVOLOGIA DO MERCOSUL, São Paulo, 19-22 out. 2015. **Anais...** São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2016 (no prelo).

CASTRO, Maria Laura Viveiros de; FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio imaterial no Brasil**. Brasília: Unesco, Educarte, 2008. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001808/180884POR.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade e Unesp, 2001.

CIA-CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. **ISAD(G)**: Norma geral internacional de descrição arquivística. 2. ed , adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Estocolmo, Suécia, 19-22 set. 1999, versão final aprovada pelo CIA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000. Disponível em: <[http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/isad\\_g\\_2001.pdf](http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/isad_g_2001.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CONARQ-CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. **Nobrade**: Norma Brasileira de Descrição Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006. Disponível em: <<http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/nobrade.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. Comitê de Boas Práticas e Normas. Grupo de Trabalho sobre Acesso. **Princípios de acesso aos arquivos**; dotados pela Assembleia Geral do Conselho

Internacional de Arquivos, Brisbane, Austrália, 24 de agosto de 2012. Trad. Silvia Ninita de Moura Estevão e Vitor Manoel Marques da Fonseca. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2012. Disponível em: <<http://www.ica.org/sites/default/files/Principios%20pub%20eletronica.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical. In: I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana, 18-20 jul. 2003. **Anais...** Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p. 303-312. Disponível em: <<https://archive.org/details/ConclusoesERecomendacoesDoIColoquioBrasileiroDeArquivologiaEEdicao>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

COTTA, André Guerra. Fundamentos para uma arquivologia musical. In: COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo. **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006a. p. 15-38. (O patrimônio musical na Bahia). Disponível em: <<http://static.scielo.org/scielobooks/bvc3g/pdf/cotta-9788523208844.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. Perspectivas de integração do patrimônio musical brasileiro. In: COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo. **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006b. p. 39-56. (O patrimônio musical na Bahia). Disponível em: <<http://static.scielo.org/scielobooks/bvc3g/pdf/cotta-9788523208844.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. Acervos musicais brasileiros no século XXI e práticas musicais na América portuguesa: uma visão panorâmica e dois casos pontuais. In: LUCAS, Maria Elisabeth; NERY, Ruy Vieira (Org.). **As músicas luso-brasileiras no final do antigo regime: repertórios, práticas e representações**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Calouste-Gulbenkian, 2012. p. 30-58. (Estudos Musicológicos, v. 35).

\_\_\_\_\_. **O tratamento da informação em manuscritos musicais brasileiros**. Belo Horizonte, 2000. 293f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação)-Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo. **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006. (O Patrimônio Musical na Bahia). Disponível

em: <<http://static.scielo.org/scielobooks/bvc3g/pdf/cotta-9788523208844.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

DÍAZ, Rosana de Andrés; VILLAVERDE, María Luiza Conde; BAREA, Concepción Contel. **Diccionario de Terminología Archivística**. 2. ed. Madrid: Subdirección General de los Archivos Estatales, 1995. Verbetes também disponíveis em: <<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/dta/diccionario.html>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. **Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)**. 495f. Tese (Doutorado em Música)-Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/136482>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

FISCHER, Heloísa (Org.). **Guia VivaMúsica! 2001**. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições, 2001.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 59-79.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; PELEGRINI, Sandra de Cassia Araujo. **Patrimônio histórico e cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. (Ciências sociais passo a passo)

FUNARTE-Fundação Nacional de Artes. **Projeto Bandas de Música**. Rio de Janeiro, 1976. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/bandas/estado.php>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José. La Organización de Archivos Musicales. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. **El Archivo de los Sonidos: la Gestión de Fondos Musicales**. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León (ACAL), 2008. p. 123-154.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. **El Archivo de los Sonidos: la Gestión de Fondos Musicales**. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León

(ACAL), 2008. (Colección Estudios Profesionales, n. 2)

GUIMARÃES, Antonio Carlos; LACERDA, Alexandre; CASTAGNA, Paulo (Coord.); ELIAS, Lucienne Maria de Almeida; LÍCIO, Patrícia Souza Andrade; PIMENTEL, Natália. **Novo regresso**: preservação do acervo musical da Banda de Música Santa Cecília de Barão de Cocais (Minas Gerais). São João del-Rei: Escola de Música da Universidade Federal de São João del-Rei, 2012. 104p., DVD (72 min.).

HADDAD, Gisele Laura; FERRAZ JÚNIOR. **Jubileu de brilhante**: os 75 anos da Associação Musical de Ribeirão Preto. Ribeirão Preto: Coruja, 2013.

IBGE-INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo 2010**. Brasília, 2013. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/default.shtm>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **Indicadores sociais municipais**: uma análise dos resultados do universo do Censo Demográfico 2010. Rio de Janeiro: IBGE, 2011. (Estudos & Pesquisas-Informação Demográfica e Econômica, v. 28). Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv54598.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

INSTITUTO TRATA BRASIL. **Ranking do saneamento**. Relatório. São Paulo: ITB, mar. 2016. Disponível em: <<http://www.tratabrasil.org.br/datafiles/estudos/ranking/2016/relatorio-completo.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

IPHAN-INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Carta de Fortaleza**. Fortaleza: IPHAN, 1997. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta de Fortaleza 1997.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Fortaleza%201997.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2016.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KLEVENHUSEN, Sibylle; KRIEBISCH, Gerd; LESLE, Lutz; SCHOLL, Jutta; SILBEMANN, Angelika; STROBEL, Uta; WAGNER, Renata. **Thematische Werkeverzeichnisse**: eine Annotierte Bibliographie des Arbeitskreises Öffentliche Musikbibliotheken bei der Arbeitsstelle für das Bibliothekswesen. Berlin: Deutscher Bibliotheksverband Arbeitsstelle für das Bibliothekswesen, 1976.



LÉVI-STRAUSS, Claude. Raça e história. In: COMAS, Juan et al (Org.). **Raça e ciência I**. São Paulo: Unesco e Perspectiva, 1970. p. 231-270.

LOCKE, Ralph P. Musicologia e/como preocupação social: imaginando o musicólogo relevante. Trad. Jetro Meira de Oliveira e Paulo Castagna. **Per Musi**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, n. 32, p. 8-52, jul./dez. 2015.

\_\_\_\_\_. Musicology and/as Social Concern: Imagining the Relevant Musicologist. COOK, Nicholas e EVERIST, Mark (Ed.). **Rethinking Music**. Oxford, New York: Oxford University Press, 2001. p. 499-530.

MEDEIROS, Nilcéia Lage de; AMARAL, Cléia Márcia Gomes do. A representação do ciclo vital dos documentos: uma discussão sob a ótica da gestão de documentos. **Em Questão**. Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 297-310, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/viewFile/15108/10436>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

MENDES, António Rosa. **O que é património cultural**. Olhão (Portugal): Gente Singular, 2012.

MONTERO GARCÍA, Josefa. Los archivos musicales familiares y personales. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente (Org.). **El Archivo de Los Sonidos: la Gestión de Fondos Musicales**. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008a. p. 389-411. (Colección Estudios Profesionales, n. 2)

\_\_\_\_\_. La Documentación Musical: Fuentes para Su Estudio. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente (Org.). **El Archivo de los Sonidos: la Gestión de Fondos Musicales**. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008b. p. 91-122. (Colección Estudios Profesionales, n. 2)

MOURA LACERDA, Victor de. Projeto mapa dos acervos musicais brasileiros. In: VII ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 21-23 de julho de 2006. **Anais...** Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2008. p. 204-214.

NEVES, José Maria (organização e texto final). **Catálogo de obras/Música sacra**

**mineira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

\_\_\_\_\_. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. Recuperação e propostas para uma sistematização latino-americana. In: ISIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. **Anais...** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 137-163. Disponível em: <<https://archive.org/details/ArquivosDeManuscritosMusicaisBrasileiros>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. Arquivos musicais brasileiros: preservar enquanto é tempo. **Piracema**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 136-145, 1993.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos; CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Patrimônio cultural**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

PELEGRINI, Sandra de Cassia Araújo. **Patrimônio cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

PÉROTIN, Yves. L'administration et les "Trois Ages" des Archives. **Seine-et-Paris**. Paris, n. 20, p. 1-4, out. 1961. Disponível em: <[http://www.piaf-archives.org/sites/default/files/Administration\\_et\\_les\\_trois\\_ages.pdf](http://www.piaf-archives.org/sites/default/files/Administration_et_les_trois_ages.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2016.

PNUD-PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO. **Relatório de desenvolvimento humano Brasil 1996**. Brasília: PNUD, 1996. Disponível em: <<http://www.pnud.org.br/arquivos/RELATORIO%20SOBRE%20O%20DESENVOLVIMENTO%20HUMANO%20NO%20BRASIL%201996.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **Relatório de desenvolvimento humano Brasil 2005**. Brasília: PNUD, 2005. Disponível em: <[http://www.pnud.org.br/arquivos/brazil\\_2005\\_po.pdf](http://www.pnud.org.br/arquivos/brazil_2005_po.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **Relatório de desenvolvimento humano Brasil 2009/2010**. Brasília: PNUD, 2010. Disponível em: <[http://www.pnud.org.br/HDR/arquivos/rdh\\_brasil\\_2009\\_2010.pdf](http://www.pnud.org.br/HDR/arquivos/rdh_brasil_2009_2010.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2016.

REIS, Alcenir Soares dos; FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. **Patrimônio imaterial em perspectiva**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015. (Coleção

Patrimônio)

REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. Trad. Anne-Marie Milon de Oliveira. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, v. 15 n. 45, set./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v15n45/03.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

RISM-REPertoire INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES. **Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas** (Serie A/II, Manuscritos Musicales, 1600-1850). Traducción española y comentarios realizados por: José V. González Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, C. José Gosálves, Joana Crespi. Madrid: Arco Libros, 1996.

RODRIGUES, Ana Márcia Lutterbach. A teoria dos arquivos e a gestão de documentos. **Perspectivas em Ciência da Informação**. Belo Horizonte, v. 11, n. 1, p. 102-117, jan./abr. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pci/v11n1/v11n1a09>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. **Prontuario de Musicología**: Música, Sonido, Sociedad. Barcelona: Clivis, 2002.

SMIT, Johanna Wilhelmina; KOBASHI, Nair Yumiko. **Como elaborar vocabulário controlado para aplicação em arquivos**. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2003. (Projeto Como Fazer, v. 10).

SOTUYO BLANCO, Pablo. Arquivos de música na Bahia. In: I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana, 18-20 jul. 2003. **Anais...** Mariana: Fundarq, 2004. p. 249-269.

\_\_\_\_\_. O patrimônio musical na Bahia: diagnóstico, estratégias e propostas. In: COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo. **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 57-74. (O Patrimônio Musical na Bahia). Disponível em: <<http://static.scielo.org/scielobooks/bvc3g/pdf/cotta-9788523208844.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

TEIXEIRA, Lia Canola; GHIZONI, Vanilde Rohling. **Conservação preventiva de acervos**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 2012. (Coleção Estudos Museológicos, v. 1). Disponível em: <<http://www.fcc.sc.gov.br/>

patrimoniocultural/arquivosSGC/DOWN\_151904Conservacao\_Preventiva\_1.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

TRINDADE, Jaelson Bitran. O patrimônio musical do Brasil: os acervos arquivísticos. In: VI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 22-25 jul. 2004. **Anais...** Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p. 248-257.

UNESCO-UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. **Declaration Universelle de l'UNESCO sur la Diversité Culturelle**: adoptée par la 31<sup>e</sup> session de la Conférence Générale de l'UNESCO, Paris, 2 nov. 2001; Conception graphique Michel Bouvet et Odile Chambaut [versão poliglota]. Paris: UNESCO, 2002. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160m.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

VATICANO. **Inquérito às conferências episcopais, aos institutos religiosos maiores e às faculdades de teologia**: Música sacra 50 anos depois do Concílio. Vaticano, 2014. Disponível em: <<http://www.cultura.va/content/dam/cultura/docs/pdf/musica/inquerito.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **Statistiche Chiesa Cattolica in Brasile**. Vatican Information Service. Vaticano, 20 jun. 2013. Disponível em: <[http://www.vis.va/vissolr/index.php?vi=it&dl=38902d0f-590e-a484-c10a-51c2f70e6873&dl\\_t=text/xml&dl\\_a=y&ul=1&ev=1](http://www.vis.va/vissolr/index.php?vi=it&dl=38902d0f-590e-a484-c10a-51c2f70e6873&dl_t=text/xml&dl_a=y&ul=1&ev=1)>. Acesso em: 20 abr. 2016.

VIANA, Gilberto Fladimar Rodrigues. As informações arquivísticas na perspectiva do modelo Records Continuum. In: **Desafíos y oportunidades de las Ciencias de la Información y la Documentación en la era digital**: actas del VII ENCUESTRO IBÉRICO EDICIC 2015. Madrid, 16-17 nov. 2015. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015. p. 1-14. Disponível em: <[http://eprints.sim.ucm.es/34727/1/354-Rodrigues\\_As-informacoes-arquivistica.pdf](http://eprints.sim.ucm.es/34727/1/354-Rodrigues_As-informacoes-arquivistica.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2016.

VICENTE BAZ, Raúl. Los Archivos Musicales: Estado de la Cuestión. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente (Org.). **El Archivo de los Sonidos**: la Gestión de Fondos Musicales. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008. p. 21-56 (Colección Estudios Profesionales, n. 2).

VIEGAS, Aluizio José. Arquivos musicais mineiros: localização, material existente, acesso e trabalhos realizados. In: I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. **Anais...** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 110-130. Disponível em: <<https://archive.org/details/AluizioJoseViegasArquivosMusicaisMineiros>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

WETTSTEIN, Hermann. **Thematische Sammelverzeichnisse der Musik**: ein bibliographischer Führer durch Musikbibliotheken und-archive. Regensburg, Waldassen: Laaber-Verlag, 1982.



## **Sobre os autores**

## **Ângelo Nonato Natale Cardoso**

O autor formou-se bacharel em piano pela antiga Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (Fuma) – presentemente, Universidade do Estado de Minas Gerais (Uemg) –; pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), concluiu o curso de Mestrado em Musicologia; e recebeu o título de doutor pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente, trabalha na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde leciona as disciplinas de Percepção Musical e Fundamentos de Harmonia.



## Antonio Ezquerro-Esteban

É investigador científico do Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), em seu Departamento de Ciências Históricas – Musicologia (Instituto Milà i Fontanals) de Barcelona, presidente da RISM-Espanha (Répertoire International des Sources Musicales) e diretor do *Anuário Musical (Revista de Musicologia do CSIC)*. Doutor pela Universidade Autónoma de Barcelona (1997) com uma tese sobre a música vocal barroca em Aragón, em que estudou o estilo, as técnicas de composição e as relações música-texto na polifonia do século XVII. Mais tarde veio a aperfeiçoar-se em Munique e Frankfurt. Dirige projetos de I + D + i (Pesquisa, Desenvolvimento e Inovação) nacionais e internacionais e publica sobre música histórica, especialmente sobre arquivística e catalogação de fontes musicais (documentação, património histórico), e sobre música religiosa, o pianismo na Espanha e a edição musical. Já orientou dezoito teses de doutorado e ministra cursos de pós-graduação, convidado por centros de investigação e universidades europeias e americanas.

## Beatriz Magalhães Castro

Primeiro Prêmio do Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris com Jean-Pierre Rampal e Michel Debost, Doutorado na The Juilliard School of Music, com Neal Zaslaw (Cornell University), e Pós-doutorado em Musicologia na Universidade Nova de Lisboa e apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia/Portugal (2002-2008). Recipiente de prêmios e fomentos como o Profession Culture da Bibliothèque Nationale de France (2007), Institució Milà y Fontanals de Barcelona (2008), e a Fundação Biblioteca Nacional (2009) em trabalho focado sobre a Coleção Thereza Christina Maria. Enquanto coordenadora do grupo RILM-Brasil e membro do RISM-Brasil e RiDIM-DF, atua como presidente da seção brasileira da International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML-Brasil) e da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), desenvolvendo ações na instalação de estruturas de pesquisa musicológica no acesso e gestão informacional em música. Professora associada III (Universidade de Brasília), coordenadora da Pós-Graduação em Música e editora da *Revista Música em Contexto*. Membro da International Musicological Society (IMS) e de sua Associação Regional para Latino-América e Caribe (ARLAC/IMS), assim como da referida IAML, onde integra os Copyright e Advocacy Committees. Em 2017, participa da Pan-American Regional Conference, organizada pelas seções americana e canadense da IAML, em parte resultante dos esforços da IAML-Brasil, primeira associação na América Latina e Caribe.

## Diósnio Machado Neto

Possui Bacharelado em Música pela Pontifícia Universidad Católica de Chile (1992), Mestrado e Doutorado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (2001; 2008). Ingressou no corpo docente do Departamento de Música da ECA/USP em 2002, onde atualmente é professor do Programa de Pós-Graduação (PPGMUS). É professor no Departamento de Música da FFCLRP/USP, onde ministra aulas de História da Música, Música Brasileira e História da Teoria da Música Ocidental. É sócio-fundador da Associação Regional da América Latina e Caribe da International Musicology Society (ARLAC-IMS) e da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS). Coordena o Laboratório de Musicologia do DM-FFCLRP (Lamus) desde sua fundação, em 2007. É do corpo editorial da *Revista Portuguesa de Musicologia*, *Revista Vortex* (UFPR) e da *Revista Música* (PPGMUS/ECA-USP). Membro do Núcleo Caravelas do CESEM/Universidade Nova de Lisboa e dos Study Groups *Italo-Ibero-American Relationships: The Musical Theatre* (IMS) e *Música Antiga no Novo Mundo* (ARLAC-IMS). É autor do livro *Administrando a festa, Música e Iluminismo no Brasil colonial*, que recebeu menção honrosa no Prêmio Capes de 2009.

## **Edite Rocha**

Doutora em Música pela Universidade de Aveiro (PRT), com obtenção do Prémio de Investigação D. Manuel I, Edite Rocha é mestre em Música Antiga pela Schola Cantorum Basiliensis (CHE), tendo igualmente se especializado nos conservatórios de música de Perpignan e Paris (FRA). Ao longo da sua carreira, desenvolveu intensa atividade, quer como docente (professora de órgão na Universidade de Aveiro entre 2006-2013), quer como pesquisadora com pós-doutorado no Centro de Investigação INET-md (Portugal) e concertista (órgão de tubos). Atualmente é professora adjunta da Universidade Federal de Minas Gerais na área de Musicologia e coordenadora do Acervo Curt Lange da UFMG.

## **Flavio Barbeitas**

Bacharel e mestre em Música pela UFRJ (1992), doutor em Estudos Literários pela UFMG/Università di Bologna (2007). É professor associado da Escola de Música da UFMG, atuando nos níveis de graduação e pós-graduação. O âmbito de suas investigações musicológicas é relativamente amplo, levando-o a participar de três grupos de pesquisa na universidade: Núcleo de Estudos em Música Brasileira (Nemub), Resgate da canção brasileira e Intermídia, este reunindo pesquisadores de diversas áreas do conhecimento. Os resultados de suas atividades de pesquisa vêm sendo regularmente publicados em periódicos nacionais e internacionais e em livros acadêmicos. Como músico intérprete (violonista), apresenta-se regularmente em concertos e recitais (solo ou câmara), em diferentes cidades brasileiras e no exterior. Tem participação também em diversos CDs e programas de rádio e televisão. Foi integrante do Grupo Oficina Música Viva (música contemporânea) e desenvolve atualmente trabalhos musicais em duo de violões, violão e canto e violão e piano.

## Juan Pablo González

Diretor do Instituto de Música da Universidade Alberto Hurtado SJ de Santiago, no Chile, e professor do Instituto de História da Universidade Católica do Chile. Obteve seu Doutorado em Musicologia pela Universidade da Califórnia, em Los Angeles, em 1991. Foi pioneiro no estudo musicológico da música popular do século XX no Chile e suas esferas de influência, contribuindo para o desenvolvimento sócio-histórico e estético social e analítico. Realiza estudos da arte da música do século XX, considerando a relação entre vanguardas internacionais e línguas locais no Chile. Dirige a Compañía Del Salón al Cabaret, com a qual realiza concertos teatrais como parte dos resultados de suas pesquisas. Tem contribuído para a formação musicológica na região, criando programas de graduação e pós-graduação em várias universidades chilenas e participando regularmente de seminários de ensino de pós-graduação na Argentina, Colômbia, Brasil e México. É autor de *Pensando música de América Latina. Problemas e questões* (Santiago e Buenos Aires, 2013; San Pablo 2016) e de inúmeros artigos publicados em revistas internacionais; e coautor de *Em busca da música chilena* (Santiago, 2005); dois volumes da *História social da música popular no Chile* (Havana, 2005; Santiago, 2009) e *Cantus firmus: mito e música chilena narrativa da arte do século XX* (James, 2011).

## Márcio Páscoa

É doutor pela Universidade de Coimbra (2003) e professor adjunto da Universidade do Estado do Amazonas, atuando tanto na Graduação em Música como no programa de pós-graduação *stricto sensu* em Letras e Artes. Coordena o Laboratório de Musicologia e História Cultural e faz a direção artística da Orquestra Barroca do Amazonas, atividades que visam a restaurar e divulgar o patrimônio musical do ambiente luso-brasileiro do século XVIII até o fim do Antigo Regime. Publica frequentemente livros, capítulos e artigos sobre o tema.

## Maria Alice Volpe

Docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dedicou-se à pesquisa da música brasileira do período colonial, séculos XIX e XX, bem como aos problemas teórico-conceituais e questões críticas da Musicologia e das políticas científicas e culturais. Doutora (PhD) em Musicologia/Etnomusicologia pela University of Texas-Austin, EUA, orientada por Gerard Béhague. Mestre em Música pela Unesp, sob orientação de Régis Duprat. Bacharel em Música: Piano (orientação: Beatriz Balzi). Tem colaborado em publicações nacionais e internacionais, entre as quais Edusp, UMI-Research Press, Turnhout, Ashgate, *Latin American Music Review*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Enciclopédia da Música Brasileira*, *Oxford Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography* e *Brasiliana*. Conferencista convidada de eventos nacionais e internacionais: Fundação Casa de Rui Barbosa; Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; Universidade de São Paulo; Universidade Nova de Lisboa; Universidade de Coimbra; King's College de Londres; Ibermúsicas-México; Università di Bologna. Apresentação de trabalhos em congressos nacionais e internacionais: ANPPOM, Sociedade Portuguesa de Musicologia, International Musicological Society e ARLAC-IMS. Recebeu os prêmios Steegman Foundation Grant for South-American Scholar (IMS 2007) e Music & Letters Trust – Oxford University Press (2008). Coordenadora do Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Editora-chefe da *Revista Brasileira de Música*. Membro eleito da Academia Brasileira de Música.



## Mário Vieira de Carvalho

Professor catedrático jubilado de Sociologia da Música (Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas). Doutor em Ciências Musicais pela Universidade Humboldt de Berlim (1985), com dissertação sobre a história social do Teatro Nacional de São Carlos, publicada em 1999 pela Bärenreiter (Kassel) na coleção Musiksoziologie e, numa tradução portuguesa, pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda (1993). É autor de mais de uma centena de trabalhos publicados em revistas científicas ou publicações coletivas e de 14 livros, dos quais um em coautoria com o filósofo Fernando Gil. Fundou e foi presidente da direção do CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (1997-2015). É sócio-correspondente da Academia das Ciências de Lisboa (desde 2008) e membro da direção da Europäische Musiktheater-Akademie (Academia Europeia de Teatro Lírico, Viena) desde 2001. Exerceu as funções de presidente do Conselho Científico da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (1998-2002), vice-reitor da UNL (2002-2004) e secretário de Estado da Cultura do XVII Governo Constitucional (2005-2008). Regeu cursos de Sociologia da Música como professor convidado nas universidades Humboldt de Berlim (2000), Innsbruck (2001) e São Paulo (2002). Foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, do DAAD e da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

## **Pablo Sotuyo Blanco**

Docente e pesquisador da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador, onde também obteve seu Doutorado em 2003, o Dr. Sotuyo Blanco pesquisa a música no contexto brasileiro a partir da sua tripla formação de compositor, músico (piano e trompa) e musicólogo. É um dos iniciadores de diversos projetos nacionais relacionados à música, incluindo o estabelecimento do Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil (RIIdIM-Brasil, do qual ele é atualmente o presidente), coordenador para a Região Nordeste do grupo de trabalho RISM-Brasil, atuando ainda como membro *pro tempore* da diretoria da filial brasileira da Associação Internacional de Arquivos, Centros de Documentação e Bibliotecas de Música (IAML-Brasil), recentemente estabelecida. Além de coordenar o Acervo de Documentação Histórica Musical da UFBA, preside a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAIS) do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) e tem publicado amplamente a sua produção científica sobre música, iconografia e documentação musical e relativa à música no Brasil e no exterior.

## **Paulo Castagna**

É graduado pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Obteve o Mestrado também na ECA e o Doutorado na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da USP. Foi bolsista do CNPq, da Funarte, da Fapesp e da Fundação Vitae, produzindo partituras, livros e artigos na área de musicologia histórica, além de cursos, conferências, programas de rádio e televisão, e coordenou a pesquisa musicológica para a gravação de vários CDs. É professor e pesquisador do Instituto de Artes da Unesp desde 1994, colaborador do Museu da Música de Mariana desde 2001 e pesquisador do CNPq desde 2007, atuando no Programa de Pós-Graduação em Música, coordenando projetos musicológicos em São Paulo e Minas Gerais e organizando encontros de musicologia em várias cidades brasileiras. Coordenou vários projetos de pesquisa, como a Organização e Catalogação da Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, o projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro, que lançou seis volumes de música mineira inédita dos séculos XVIII e XIX, e o projeto Acervo da Música Brasileira, que lançou nove volumes e nove CDs de música inédita mineira e carioca dos séculos XVIII e XIX e a digitalização da Coleção Oscar de Oliveira do Museu da Música de Mariana (MG).

## **Outros títulos da mesma série**

### **1 A música dos séculos 20 e 21**

Guilherme Nascimento  
José Antônio Baêta Zille  
Roger Canesso (orgs.)

### **2 Música e Educação**

Helena Lopes da Silva  
José Antônio Baêta Zille (orgs.)

***impressão*** GRÁFICA O LUTADOR  
***papel de miolo*** POLÉN SOFT 80G/M<sup>2</sup>  
***papel de capa*** CARTÃO SUPREMO 250G/M<sup>2</sup>  
***tipologia*** MINION PRO

“A busca da verdade é a própria aventura do involuntário. O pensamento não é nada sem algo que o force a pensar, que faça violência ao pensamento. Mais importante que o pensamento, existe o que é dado a pensar; mais importante que o filósofo, o poeta.”

*Gilles Deleuze*

---



ESCOLA DE  
MÚSICA



Centro de Registro

**FADECIT.**  
FUNDAÇÃO DE APOIO E DESENVOLVIMENTO  
DA EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE  
MINAS GERAIS

Musicologia[s]

ISBN 978-85-62578-68-7



9 788562 578687