



Musicologia e a Estética da Recepção

Luma Heyn

Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás, UFG
(Bolsista do CNPq) –hey.n.luma@gmail.com

Wolney Unes

Docente do Programa de Pós-Graduação em Música da UFG – engenho21@gmail.com

Resumo: Este artigo discute a abordagem musicológica pelo viés da Estética da Recepção, em especial de Hans Robert Jauss, cuja principal linha de raciocínio parte do pressuposto de que existem tantas obras quanto seus leitores. Faz-se inicialmente uma breve contextualização do início da musicologia na Europa e sua influência no Brasil.

Palavras-chave: Musicologia. Estética da Recepção. Hans Robert Jauss.

Musicology and Reception Aesthetics

Abstract: This article discusses a musicological approach from the point of view of the reception aesthetics of Hans Robert Jauss, who assumes that there are as many works as its readers. It's thus interesting to recall a brief contextualization of early musicology in Europe and its influence in Brazil.

Keywords: Musicology. Reception Aesthetics. Hans Robert Jauss.

1. Introdução

Em meados do século 19, um professor de música alemão, Johann Bernhard Logier, viu a necessidade de “explicar a música aos ouvintes”, desenvolvendo um método pedagógico, de ensino musical. Para dar nome a seu método, o professor junta dois termos, música e ciência (Musik e Wissenschaft), a exemplo de formações similares, como *Geisteswissenschaft* ou *Naturwissenschaft* (ciências humanas e naturais, respectivamente). Em 1827, Logier publicaria, em Berlim, as linhas gerais de seu método de ensino musical com o título *System der Musikwissenschaften und der praktischen Komposition*. Era a primeira vez que o termo "Musikwissenschaft" aparecia na capa de um livro (LOGIER, 1827).

É claro que, antes da cunhagem do termo, o assunto vinha ocupando a academia havia já algum tempo, de maneira particularmente mais intensa a partir do Iluminismo. Desde 1736, por exemplo, Lorenz Christoph Mizler já vinha dando aulas na Universidade de Leipzig sobre o assunto, com o seguinte objetivo: "estabelecer o conhecimento musical, tanto do ponto de vista da história, como também no âmbito da Antropologia, Matemática, Oratória e Poesia." Com isso, pouco a pouco os estudos musicais liberavam-se das Faculdades de Filosofia (MIZLER, 1736).

Contudo, a musicologia ganhou sistematização com o austríaco Guido Adler, que foi o primeiro a ocupar uma cadeira de musicologia numa universidade, em Viena. Antes disso, o professor austríaco havia publicado seu célebre *Método e Objetivo da Musicologia*, em 1885. Para ele, a nova ciência sistematizava-se em duas seções: musicologia histórica e comparada. A primeira desenvolveu-se como História da Música, ao passo que a segunda estabeleceu-se como Etnomusicologia, na esteira do eurocentrismo dos séculos 19-20.

Esse caminho não foi diferente daquele da maioria das ciências sociais, como já afirmamos em outra oportunidade (UNES, 1998), nascidas na esteira do colonialismo europeu, como uma tentativa do homem ocidental de compreender o novo mundo – o mundo colonial estranho e desconhecido que se vislumbrava – à luz de seus próprios costumes e usos. Na analogia está a origem da Musicologia, como também da Linguística e da própria Antropologia, entre outras, todas nascidas como ciências comparadas. Com a realização das primeiras pesquisas antropológicas (incluindo aí a musicologia comparada), linguísticas e cognitivas, buscando um olhar polissêmico e interdisciplinar, é que surge o termo etnomusicologia, para abarcar todos os aspectos culturais em que se inserem a música de cada época.

Mas, voltando por um instante à divisão de Adler, a musicologia se dividia em duas abordagens; histórica e sistemática. A musicologia sistemática concentrava-se, como ainda o faz, no fenômeno musical em geral, como a Acústica Musical, a Psicoacústica, além da Sociologia, Pedagogia e Filosofia da Música. Já a musicologia histórica abrangeria os estudos das fontes musicais e sua interpretação nas diferentes épocas, o que inclui desde a notação musical (paleografia musical), suas formas e evoluções, até as regras e características de cada época, aplicadas às composições, sua apreensão e ensino pelos teóricos, como também a organologia.

Se inicialmente a análise musical foi objeto da musicologia histórica, pela sua própria natureza, atualmente é uma atividade que perpassa essas duas correntes da musicologia: pode ser objeto tanto da musicologia sistemática quanto da histórica; pode extrapolar o simples texto musical para incluir uma análise social, filosófica, de seus próprios significados dentro de uma sociedade (a recepção). Uma análise musical verdadeiramente abrangente pode assim proceder de maneira sincrônica e diacrônica, verificando as transformações por que passam os conceitos, ao mesmo tempo em que se verificam as premissas desses conceitos. Hoje, passados quase dois séculos da

sistematização da musicologia, pode-se proceder à análise a partir de abordagens tão diversas como motívica, temática, semiológica entre outras (e não mais apenas rítmica e melódica ou biográfica).

Neste breve artigo, portanto, pretendemos nos concentrar numa abordagem que vem ganhando fôlego nas últimas décadas, a partir da Estética da Recepção, centrando foco – como o próprio nome indica – no ouvinte, no receptor. Mas antes de nos debruçarmos sobre o ouvinte, convém verificar alguns dos antecedentes, como o trabalho de Nattiez, sobre a semiologia musical.

Nattiez traz a inquietação do musicólogo que, ao mesmo tempo em que é músico e precisa dedicar seu tempo à produção musical, é historiador e crítico, vendo-se insuficiente quando sobre seu ombro pesam as duas responsabilidades. Apresenta então três desconfortos que norteiam essa aflição do musicólogo. O primeiro dos três desconfortos expõe a música como uma linguagem metafórica, que só apresenta sintaxe após sua análise. Neste, a controvérsia é vista pelo suposto caráter fundamentalmente infável da música, que tornaria desnecessário um discurso sobre ela. Com base nisso, Nattiez (ibidem: p. 7) localiza a inserção da musicologia nesse “desvão entre a linguagem e a música”. No segundo desconforto ele expõe diversas linhas dentro da musicologia, de caráter reducionista, posicionando-a entre os saberes de natureza diferente, como a história, estética, análise, hermenêutica, antropologia, sociologia, psicologia, ciências cognitivas, biologia. E o terceiro apresenta uma dicotomia entre a ideologia da etnomusicologia: todas as culturas se equivalem, não há, no interior de uma determinada cultura musical, produção inferior ou superior à outra; o que se precisa compreender é a significação que cada uma delas tem, no seio de certa cultura, para aqueles que a produzem, e aqueles que a escutam. Ele apela para a concepção relativista do julgamento de valor, na busca por uma intersecção do antes e o depois, o tradicional e o que dele foge, o desvio. Fala da dialética do permanente e do variável, defendendo o investimento de estudos sistemáticos sobre etno-estéticas na busca de uma hierarquia de critérios estéticos em ação nas sociedades estudadas.

No caso específico brasileiro, Volpe (2007) lembra que grande parte dos trabalhos de pesquisa sobre música com abordagem interdisciplinar é realizada por pesquisadores de outras áreas. A autora propõe visão crítica das tendências da musicologia internacional, uma mudança ideológica focada na construção de uma identidade própria da musicologia histórica brasileira, que transcende as barreiras da

disciplina, sem abandonar as especificidades técnicas musicais, de forma que não seja apenas um reflexo da musicologia internacional. É esse aspecto que pretendemos abordar em seguida.

2. O pensamento positivista musicológico: suas vantagens e limitações

São raras as pesquisas musicológicas brasileiras publicadas antes da década de 1960, quando a música brasileira começa a ser estudada a partir de obras e não apenas de seus compositores. A partir dessa época, a pesquisa passa a focar na comprovação de que o Brasil teve uma prática musical nos anos anteriores, por meio de construção de catálogos, estudos biográficos de compositores e análises. Ricardo Tacuchian (1994, apud CASTAGNA, 2008) afirma que essa pesquisa inicial musicológica foi principalmente positivista e factual, focada no levantamento de documentos e edições musicais, uma voraz sede de colecionar obras na busca de formação de repertório. Não seria exagero verificar aqui uma similaridade com os primeiros anos da pesquisa musicológica de Guido Adler, com a concepção e execução dos *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, uma coletânea de manuscritos musicais, cuja publicação foi iniciada em 1894, e que segue até o momento com 154 volumes publicados. De fato, a ideia de Adler era de que é preciso primeiramente preservar o patrimônio musical antes de podermos analisá-lo em perspectiva.

Assim, com a recuperação tardia das fontes musicais no Brasil, é apenas natural que a musicologia antes de década de 1990 tivesse um caráter mais descritivo que reflexivo. Predominantemente positivista e focada no nacionalismo, essa etapa da musicologia brasileira foi necessária por ter proporcionado o conhecimento de obras passadas produzidas no País, oferecendo um material que possibilitasse pesquisas reflexivas, interpretativas ou comparadas. Foi a partir dessa pesquisa positivista que se construiu (e em grande parte ainda se constrói) o repertório a que temos acesso hoje.

Para que essa centralização não fosse mais cultivada no ambiente de pesquisa musicológico Latino-Americano, em 1999 foi redigido e assinado um documento no III Simpósio Latino-Americano de Musicologia, defendendo a integridade das pesquisas musicológicas, visando a democratização da pesquisa (ibid.). Contudo, ainda hoje, essa monopolização acontece com frequência, em especial no Brasil Central, especificamente com o acervo musical bicentenário de cidades como Pirenópolis e Jaraguá (ambas em

Goiás), como também em Ituiutaba ou São João del Rey (em Minas Gerais) ou mesmo no Sul da Bahia (Guanambi).

Passaram a fazer parte do objetivo das pesquisas musicológicas a questão da própria função da musicologia na sociedade e a praticidade de seus estudos na atualidade. O fim do discurso centralizador foi associado ao início da superação do modelo positivista que prevaleceu até a década de 1990 na musicologia brasileira, na busca pela ampliação de novas perspectivas. Nesse sentido, Régis Duprat (1992: p. 51) realiza um estudo sobre as tendências musicológicas positivistas, baseadas num sistema monista e estruturalista, em que prevaleciam os cinco maiores métodos vigentes de análise musical, segundo ele, “de natureza retrospectiva e não propositiva”, onde nenhuma teoria aborda uma metodologia inovadora da análise musical.

Castagna (ibid.) afirma que o conceito de obra-prima não leva em consideração o significado da obra no contexto em que ela se insere, e sim em sua relação com o presente. O foco da musicologia deveria, segundo o autor, “definir quais são as necessidades do presente e as perspectivas do futuro que determinaram essa 'exumação', pois nenhuma obra do passado realmente terá lugar aqui e agora se não tiver uma nova função” (ibid., p. 46). Sobre o assunto, já fizemos anteriormente diversas considerações, em especial no texto *Relações histórico-críticas acerca do cânone na literatura e nas artes*, de 2003 (Unesp), no qual buscamos verificar os mecanismos de construção, consolidação e cristalização dos cânones nas artes.

Outro aspecto interessante abordado por Castagna é a influência e cristalização de concepções, paradigmas que induzem os estudantes em suas futuras pesquisas, como a estagnação de novas pesquisas musicológicas, desde a década de 1970, prevalecendo uma separação entre a música erudita e a popular, que poucos pesquisadores se atreveram a abordar, depois de Guilherme de Mello e Renato Almeida.

Segundo Kerman (1985, apud DUPRAT, 1992: p. 54), a análise sistemática pretendia “propiciar uma visão positivista da arte, uma crítica que poderia apoiar-se em operações precisamente definidas e aparentemente objetivas”, expelindo seus aspectos subjetivos. Duprat afirma que o método estruturalista conduziu à repressão dos conteúdos, os quais perdem importância quando a preocupação do sujeito usuário do método se estabelece como exclusividade cognitiva.

Assim, uma nova abordagem para a musicologia faz-se também necessária, que seja distante daquela reducionista da verdade, e se empenhe nos confrontos dos

paradigmas da tradição na busca pela constante ressignificação e na recepção, para que tenha um impacto significativo para a sociedade de hoje. Uma abordagem que não se atrele exclusivamente a explicar de forma exaustiva a obra musical. Outra coisa não é o que propõe a Estética da Recepção.

3. Uma abordagem sob o viés da Estética da Recepção de H.R. Jauss

Jauss (1994), em sua obra *A história da literatura como provocação à teoria*, passeia pelos conceitos de um historiador e crítico da obra de arte, expondo sua visão sobre as formas reducionistas utilizadas pela maioria dos que se ocupam em descrevê-las, baseando-se em fatos históricos e atendo-se à definição do belo como a harmonia entre a forma e conteúdo, reduzindo a forma “à sua função secundária de conformar um conteúdo predeterminado” (ibid. p. 53). Critica o saber congelado nos fatos, defendendo uma visão em que o contexto histórico de uma obra de arte não constitua uma sequência de acontecimentos premeditadamente existentes, para que a arte seja encaixada em pressupostos definidos pela história, relegando ao receptor o papel de mero observador. Na visão do autor, o historiador deve assumir seu papel de leitor, “o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa” (ibid. p. 23), fundamentando seu próprio juízo, e somente depois disso, classificar a obra.

Como lembra Jauss, o verdadeiro historiador é aquele que encontra no objeto investigado uma ideia que se conecta com os acontecimentos do mundo, ao mesmo tempo em que amplia os aspectos investigados inicialmente.

Não é apenas raro, mas francamente malvisto, que um historiador da literatura profira vereditos qualitativos acerca de obras de épocas passadas. Muito pelo contrário, o historiador procura, antes, apoiar-se no ideal de objetividade da historiografia, à qual cabe apenas descrever *como as coisas efetivamente aconteceram*. Sua abstinência estética funda-se em boas razões. Afinal, a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão. (JAUSS, 1994: p. 7)

A abordagem classicista e formalista desvincula a obra de todas as condicionais históricas, definindo termos funcionais para sua realização. A separação entre poesia e literatura é sem efeito, visto que rompe com o vínculo entre literatura e

vida, pois o caráter artístico da obra literária deve ser investigado a partir da oposição entre linguagem poética e linguagem prática (Ibidem).

Essa visão histórica ancorada nos fatos constrói uma separação entre a arte e a história, entre o conhecimento estético e o histórico. O autor afirma que a literatura não é escrita para ser interpretada filologicamente por filólogos ou historicamente por historiadores. Nesse sentido, pode-se reafirmar – por óbvio que seja! – que o principal destinatário de qualquer obra de arte, seja ela música ou qualquer outra linguagem, é o seu receptor em geral, e não musicólogos especializados. A obra que surgiria não é uma novidade absoluta localizada num espaço vazio, mas é interpretada por intermédio de sinais que são implícitos a seus receptores. Segundo Jauss, a obra

desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores. (1994: p. 26)

A Estética da Recepção define a qualidade da obra artística através da experiência vivida do leitor da obra, posicionando-o como parte integrante desta. Numa psicanálise com a experiência do leitor, essa forma de análise se ocupa em observar o que acontece com o leitor depois de fruir a obra de arte. O papel do leitor na construção da obra de arte tanto é valorizado que se pretende mostrar a possibilidade de existirem tantas obras quanto os seus leitores (UNES, 2003).

4. Considerações Finais

A partir dos estudos dos musicólogos da atualidade, constata-se a necessidade de novas buscas metodológicas e novas abordagens para a musicologia, de forma que interajam com outras formas de arte e outras disciplinas das ciências humanas. A estética da recepção traz uma abordagem polissêmica, ampla e aberta, que permite que a obra se misture, tornando-se parte constitutiva do inconsciente coletivo de uma sociedade em seus processos de ressignificação.

A principal proposta da estética da recepção é romper com os paradigmas tradicionais, estruturais e monotéistas da obra de arte, como absolutos e eficazes. Essa abordagem racional e lógica da obra de arte é reconhecidamente insuficiente, passando a



não ser mais vista como absoluta, abrindo espaço para uma época em que os aspectos subjetivos e imaginários são valorizados com a mesma intensidade daqueles sistemáticos e racionais.

Referências

CASTAGNA, Paulo. **Avanços e Perspectivas na Musicologia Brasileira**. Revista do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas, nº1, p. 32-57. 2008.

DUPRAT, Regis. **Análise, Musicologia, Positivismo**. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, em Salvador, Bahia, Set. 1992.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação a teoria literária**. São Paulo: Ática, Coleção Temas, 36. 1994.

LOGIER, Johann Bernhard. **System der Musikwissenschaften und der praktischen Komposition**. Berlin 1827

MIZLER, Lorenz, Christoph. **De usu atque praestantia Philosophiae in Theologia, Iurisprudentia, Medicina, breviter disserit, simulque Recitationes suas privatas indicat M. Laurentius Mizlerus**. Leipzig, 1736

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O desconforto da musicologia**. Per Musi – Revista Acadêmica de Música – n. 11, 136 p. jan-jun, 2005.

UNES, Wolney. *Entre Músicos e Tradutores: a figura do intérprete*. Goiânia, Editora da Universidade Federal de Goiás, 1998.

_____. **A estética da recepção**. Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser. Goiânia. Revista UCG, v. 30, n. 4, p. 753-766, abr. 2003.

VOLPE, Maria Alice. **Por uma nova musicologia**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília. Ano 1, n. 1, julho de 2007.