



Música autônoma e ideologia: historicidade e desafios para o etnomusicólogo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Rubens de Oliveira Aredes
UFMG – rubensaredes@gmail.com

Resumo: A partir da observação do juízo de valor sobre práticas musicais em campo etnomusicológico, deu-se a necessidade de um estudo acerca dos binômios 'música alta e música baixa' e da categoria de autonomia estética. A noção de ideologia foi fundamental para a compreensão de valores que norteiam práticas musicais. Há um detalhamento histórico do desenvolvimento dos binômios e da categoria como processo ideológico no ocidente. Apresento a reflexão sobre a importância de se tomar essa noção de ideologia na pesquisa etnomusicológica.

Palavras-chave: Ideologia. Música alta e música baixa. Autonomia da música.

Title of the Paper in English: Autonomous Music and Ideology. Historicity and Challenges for the Ethnomusicologist

Abstract: From the value judgment about musical practices in ethnomusicological field, came the need for a study about the binomials 'bad music and good music' and the category of aesthetic autonomy. The notion of ideology was central to the understanding of values that guide musical practices. There is a historical study about the development of the binomials and category as ideological process in the West. I talk about the importance of taking the ideology notion in ethnomusicological research.

Keywords: Ideology. Music good and bad music. Autonomy of music.

1. Samba e funk no Morro das Pedras

Esta comunicação pretende apresentar uma discussão que aponta para a formulação de uma noção de ideologia em música. Tal discussão perpassa toda a minha dissertação de mestrado defendida em 2013 e é um dos pontos de partida da pesquisa doutoral iniciada também em 2013. Sendo uma pesquisa etnomusicológica, com trabalho de campo, a pesquisa vem sofrendo impactos etnológicos que tem trazido a necessidade de melhor formular uma noção de ideologia vinculada às práticas musicais. Em uma visita ao Morro das Pedras, favela de Belo Horizonte que compõe o campo de pesquisa, onde se localiza o Grupo Arautos do Gueto, parceiro na pesquisa, tive uma conversa com um líder comunitário e membro do grupo em que ele queixou dizendo que entre os moradores do Morro *"só se ouve funk, pagode e axé, e que isso tem criado uma identidade negativa, pois apresentam uma letra e uma melodia que não traz nada"*. Disse da vontade de *"combater intervindo com samba de raiz que possui letra inteligente, letra que conta histórias"*. Há, pois, um juízo de valor na reivindicação dele por maior presença de manifestações musicais que se tornaram menos ouvidas. Esse juízo de valor tem se tornado constante por parte dos entrevistados e

interlocutores na pesquisa vinculados à prática do samba, de projetos sociais que envolvem o ensaio de percussão e música afro. Constatei que este juízo está associado a uma concepção hierárquica de culturas, segundo parâmetros naturalizados que elegem diferentes níveis, desde uma cultura mais elevada até uma mais baixa. Nesta concepção, estariam algumas das práticas musicais mais comuns entre os moradores do Morro entre as culturas mais baixas.

O líder comunitário pensa que é preciso uma *intervenção* para elevar a cultura geral. Segundo J.J. Carvalho (1992), uma concepção humanista de estética defende que o “*o artista nunca poderia nivelar-se apenas ao apelo sensorial do público, mas procurar levá-lo além (...), puxando-o para o plano ideal. Em outras palavras, na alta cultura.*” (grifo nosso). Da fala do líder, e de conversas diversas na convivência com o grupo, apreendi que eles possuem um ‘plano ideal’, de onde se busca elementos para uma proposta de *intervenção* musical no morro. Este plano ideal é composto, dentre outras coisas, de samba de raiz, com as justificativas de o samba se vincular ao ambiente e à história do morro, ser tradicional, vincular-se ao ambiente familiar, já foi muito praticado e está presente na memória da comunidade. Observo, também, nas falas de meus interlocutores, a necessidade de atender a exigência externa de que o morro expresse sua identidade particular, sua cultura, dentro de padrões que, há décadas já possui legitimidade social.

Junto aos estudos teóricos, percebi que outra categoria, também naturalizada na cultura ocidental, funciona como prerrogativa para as operações do binômio cultura alta e baixa, que em dinâmica se reproduz em música boa e música ruim: música autônoma, numa concepção de autonomia que toma a música como algo que desenvolve-se historicamente por si só, independentemente da ação humana a não ser para se materializar. Uma perspectiva que, de forma geral é romântica e positivista, calcada nas ideias naturalistas e humanistas, há muito denunciada pela etnomusicologia e as novas musicologias. De forma particular, essa perspectiva aparece nas entrevistas recentes através de expressões como “nascer com dom para o samba”, “o samba é a essência do morro”, “o samba nunca vai morrer, ele tá sumido, mas está na alma do morro”.

Assim, nos surge o esquema de que, na forma geral, quanto mais desenvolvida é uma tradição musical, mais ela está elevada em relação a outras, no particular, a tradição do samba está mais elevada em relação a outras. Isto é, o fortalecimento da noção de que a música é autônoma, assim como a de que o samba é a essência do morro, acompanha-se da valorização das categorias cultura alta, música boa.

2. Música autônoma como categoria historicamente desenvolvida no Ocidente

Exploremos, portanto, a categoria central, *música autônoma*. Passo a entendê-la, a partir de Carvalho (1991), como também um paradigma da musicologia tradicional e também como ideologia amplamente compartilhada e naturalizada em nossa sociedade. Carvalho (1991), diz que “*um dos preconceitos solidamente enraizados na música europeia e com o qual a musicologia tem dificuldade em romper é precisamente o da autonomia estética*” (p.13). E continua:

O que suscita a resistência da musicologia instituída não é, pois, que a sociologia se ocupe da música, é antes que a musicologia se torne sociológica. Por que a tarefa que se coloca à musicologia será, neste caso, proceder à desconstrução do próprio paradigma que lhe deu origem (o princípio da autonomia estética): proceder a uma tal desconstrução como consequência inevitável do reconhecimento do caráter ideológico desse paradigma (grifo nosso, p.13).

Carvalho afirma que há um processo de quebra do paradigma da música autônoma nos estudos musicológicos, a partir do século XX e que só pode ocorrer devido as condições históricas e materiais. Segundo ele, ocorreu uma sociologização de várias áreas do conhecimento, incluindo a musicologia, devido a novas solicitações decorrentes da agudização dos conflitos sociais, pela complexidade crescente dos problemas sócio-culturais colocados pela industrialização e pela revolução soviética (p.15). Carvalho nos propõe três períodos de tempo classificados historicamente, mais ou menos definidos em relação a autonomia estética como paradigma musicológico: Um período anterior a 1800, em que não havia estudos sociológicos da música; outro de cerca de 1800 a cerca de 1920, caracterizado pela idealização da autonomia estética como paradigma musicológico, e de 1920 até hoje, caracterizado pelo surgimento e desenvolvimento das novas musicologias caracterizadas pela ruptura paradigmática.

Se nos debruçarmos sobre estes três períodos de tempo, conforme a proposta de Carvalho, podemos melhor entender a dinâmica da categoria autonomia estética tanto quanto ideologia (amplamente compartilhada e naturalizada) quanto paradigma da musicologia, associada ao surgimento e transformações da sociedade burguesa. Alfredo Bosi (2010), estudando o desenvolvimento da ideologia burguesa, desenha o cenário do período de tempo da história ocidental, caracterizado pelo início da ascensão econômica e política da burguesia, correspondente ao primeiro período de tempo classificado por Carvalho acima citado:

A crítica sistemática da ligação entre discurso e poder adquire plena evidência na Idade Moderna, sobretudo a partir da luta que a cultura renascentista empreende contra a força da tradição eclesiástica e contra os preconceitos da nobreza e da monarquia por direito divino. O combate acendeu-se à medida que o conhecimento

científico precisou enfrentar a ditadura do *magister dixit* aristotélico relançada pela Contrarreforma. A ciência cumpria então o objetivo de instaurar os métodos confiáveis da experiência e da indução e os procedimentos da dedução matemática. Para tanto, era necessário dissipar a névoa cerrada dos falsos conceitos que impediam o exercício do olhar racional da nova Astronomia e da nova Física. (Bosi, 2010, p.13).

Começamos por Girolamo Mei (27 de Maio de 1519, Florence - Julho de 1594, Roma), localizado no primeiro recorte de tempo. Mei ficou famoso na história da música ocidental pelo impulso intelectual que deu para a Camerata Florentina. Foi o primeiro europeu a ver, depois de Boécio, um estudo detalhado da teoria musical da Grécia antiga. Ele tentou recuperar o sistema musical da antiguidade grega, acreditando que poderia ajudar a “salvar” a música de sua época que tinha por finalidade, determinada pelos renascentistas, o deleitar dos ouvidos (Chasin, 2004). Mei e o clero católico estavam preocupados com a arte renascentista que expressava uma nova forma de ver o mundo, livre dos dogmas religiosos e aberta à razão universal e, por isso buscavam na música antiga uma possibilidade de função de retórica. Para Schurmann (1989), o sistema tonal, fruto das contradições musicais do período, é resultado da combinação entre a racionalidade e o naturalismo dos renascentistas e a objetividade da retórica dos pré-barrocos. Vejamos a tríade Bach-Mozart-Beethoven. Bach (1685 – 1750) teve sua vida profissional marcada por inúmeras trocas de patronos, pulando entre o clero, a nobreza tradicional, a luterana e a calvinista. Na geração posterior, Mozart (1756 – 1791) abandonou a corte para tentar a vida como artista autônomo, vendendo suas obras no mercado livre. Entretanto não foi muito feliz, pois, devido à fragilidade do mercado de música da sua época e região, e “*a estrutura de poder que dava à nobreza de corte procedência sobre todas as outras classes (e que) também determinava que tipo de música um artista burguês poderia tocar (...)*” [Elias, 1995, p.41], se viu obrigado a um retorno à corte. Beethoven (1770 – 1827), por sua vez, teve mais sorte que Mozart, na luta pela liberdade de sua música. Durante a sua vida, a quantidade de música impressa, tanto em Viena quanto em outros lugares, aumentou imensamente. Os custos de impressão baixaram, os editores se tornaram mais numerosos (...). Assim, a maioria das suas principais composições saiu na imprensa enquanto ele ainda estava vivo ou imediatamente após sua morte, ao passo que Bach, menos de um século antes, publicara muito pouco (Cooper, 1996, p.104). O acompanhar da vida profissional dos músicos desta tríade mostra, ao longo do tempo, o desenvolvimento da sociedade burguesa sobre a sociedade nobresca.

Montesquieu, em 1748, escreve *O Espírito das Leis* e Rousseau, em 1762, escreve *O Contrato Social*, obras que, dentre outras, vão fundamentar teoricamente à burguesia para,

em 1776, liderar a Revolução Americana e, em 1789, liderar a Revolução Francesa, modelo clássico de revolução burguesa, sob as insígnias de liberdade, igualdade e fraternidade. A noção de autonomia estética, neste momento, se desenvolve associada à defesa de uma arte livre, uma arte que se desenvolve livre dos dogmas cristãos e dos interesses do clero. A medida que a noção de autonomia estética cria insígnias reivindicatórias de liberdade, ela foi estabelecendo um amplo diálogo com o conjunto das idéias racionalistas e universalistasⁱⁱ.

Depois da americana e francesa, vieram outras revoluções burguesas, sejam clássicas (segundo o modelo francês) ou bismarckianas (segundo o modelo alemão)ⁱⁱⁱ. O modelo bismarkiano de revolução burguesa marca o início de um rearranjo nas noções de liberdade, igualdade e fraternidade, com seu deslocamento a serviço do ‘homem particular’ em contraposição ao ‘homem universal’. A música autônoma deixa de ser um objetivo a ser alcançado pelo homem universal na sua busca por liberdade e torna-se objeto de prova da superioridade da razão da nação, prova da autenticidade de uma cultura nacional. A autonomia estética deixa seu caráter reivindicatório de liberdades para, arrogantemente, promover, uma diferenciação entre “culturas altas e culturas baixas” - sendo a música da cultura alta, a música que teria ‘conquistado sua liberdade e se elevado à condição de arte sublime, expressão da subjetividade do artista-gênio. As manifestações culturais coletivas, produzidas pelas comunidades rurais e populares, jogadas no limbo da cultura baixa, tornam-se matéria prima para o trabalho artístico idealizado, a partir das quais se produziriam a cultura alta forjadora da identidade nacional autêntica, tradicional, elevada e independente^{iv}.

3. O etnomusicólogo, a ideologia e a música autônoma.

Um olhar sobre a categoria *música autônoma* ou *autonomia estética*, e demais categorias que a circundam como *cultura alta e baixa*, revela-nos uma orientação ideológica historicamente construída e modificada ao longo da história do mundo ocidental. Em trabalho de campo de pesquisa em andamento, observa-se que, dentro das particularidades, essa orientação ideológica se reproduz em diálogo com as práticas sociais e musicais locais, toma contornos próprios e elege o que vem a ser música boa e ruim. Devido ao espaço aqui delimitado, não é possível aprofundar as especificidades dos contornos próprios que tal construção ideológica adquire nas particularidades diversas do campo de pesquisa, sendo assunto a ser discutido em oportunidade futura. A reflexão que gostaria de propor, que foi (e continua sendo) fundamental no meu trabalho de campo, é a importância de o etnomusicólogo reconhecer o caráter ideológico de determinados valores que norteiam opções, escolhas e decisões do grupo ou comunidade com quem se trabalha, como também as suas próprias

enquanto pesquisador. Espelho ser essa uma possibilidade de amadurecimento da prática etnomusicológica que, conforme propõe Samuel Araújo (2009), deve desenvolver uma “*abordagem mais autocrítica e politizada da produção de conhecimento*”.

Essa minha perspectiva aponta para uma prática etnomusicológica, envolvendo pesquisadores e pesquisados, de desconstrução coletiva do caráter ideológico de valores e conceitos naturalizados que sustentam e justificam ações e atividades em torno do fazer musical. A vontade observada nos interlocutores da pesquisa em campo de *combater o funk, pagode e axé, intervindo com samba de raiz*, desvela, sob à luz da noção de ideologia e da categoria de música autônoma, construção de valores sobre o fazer musical que orientam o juízo de valor e a ação sócio-musical dos envolvidos na pesquisa.

As construções ideológicas do líder do Grupo Arautos do Gueto, não apenas sustentam seu juízo de valor através da diferenciação entre ruim e bom, baixo e elevado, de qualidade e sem qualidade, como também sustenta seu projeto de atuação, quase militante, na comunidade, que busca fortalecer uma prática musical em detrimento de outra. A desconstrução do caráter ideológico que permeia esse julgamento, não com fins de construir uma neutralidade, mas com fins de trazer à consciência a necessidade de uma maior compreensão histórico-sociológica desses diferentes nichos musicais, pode ajudar no amadurecimento ideológico e político deste líder e apontar para formas de atuação cada vez mais eficazes no trabalho sócio-musical desenvolvido no morro pelos grupos parceiros e interlocutores da pesquisa.

Referências:

ARAÚJO, Samuel. “*Diversidade e desigualdade entre pesquisadores e pesquisados. Considerações teórico-metodológicas a partir da etnomusicologia*. In: *Desigualdade e diversidade. Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio. No. 4*. Rio de Janeiro. Janeiro/junho, 2009.

BOSI, Alfredo. *Ideologia e Contraideologia: Temas e variações*. Companhia das Letras. São Paulo, 2010.

CARVALHO, Mário Vieira de. *Sociologia da Música: Elementos Para Uma Retrospectiva e Para Uma Definição de Suas Tarefas Atuais*. In: *Penélope. Fazer e desfazer a história*. nº 6. Ed. Cosmos. Lisboa, 1991.

__. *A partitura como “Espírito Sedimentado”*: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno. In DUARTE, Rodrigo (org.). *Theoria Aesthetica. Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Portp Alegre: Escritos, 2005, p. 203-224.

COOPER, Barry. GAMA, Maro. E GAMA, Cláudia Martinelli. (Trads.). *Mecenas de Beethoven e encomendas*. In __. *Beethoven. Um Compêndio. Guia Completo da Música e da Vida de Ludwing van Beethoven*. Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 1996.



ELIAS, Norbert. Mozart, sociologia de um gênio. Organizado por Michael Schröter; tradução, Sergio Goes de Paula; revisão técnica, Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos: O caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

HORKHEIMER, Max. e ADORNO, Theodor W. *O Iluminismo Como Mistificação das Massas*. In: ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e Sociedade*. ALMEIDA, Jorge M. B. (org.). LEVY, Juba Elizabeth (Trad.). Paz e Terra. São Paulo, 2002.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Editora Movimento. Porto Alegre. 1980.

MEI, Girolamo. *A Carta*. 1572. In CHASIN, Ibaney (Trad. Org.). *O Canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. SEUNCMAN, Eduardo (trad.). São Paulo. Ed. Universidade de São Paulo. 1995.

ROUANET, Sérgio Paulo. *A coruja e o sambódromo*. In __. *Mal estar da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 46-95.

SCHURMANN, Ernest F. *O Sistema Tonal. A música como Linguagem. Uma abordagem histórica*. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1989.

VAISMAN, Ester. *A Ideologia e sua Determinação Ontológica*. IN *Verinotio – revista online de educação e ciências humanas*. Nº12, ano VI, s.l., 2012.

i

Refinando a noção marxista de ideologia, recorro na dissertação à Ester Vaisman (2010), para quem ideologia em Marx se define por uma construção espiritual que o homem, enquanto ser social, faz a partir da realidade, e na qual sustenta determinada ação de transformação ou manutenção da realidade social. Assim, a noção de ‘ideologia’ distancia-se, da mais difundida e identificada com o marxismo, de ‘falsa consciência’, atribuída a uma espécie de ‘marxismo vulgar’ e fruto de equívocos interpretativos de marxistas do século XX (p.59-60). Aqui, ideologia aproxima-se da noção de ‘consciência e projeto de realidade que levam à ação política para construção de uma realidade alternativa ou manutenção da realidade tal como a consciência a percebe’.

ii E mais: para Rosen (1995), a *função de autor* e a valorização da *subjetividade do autor*, categorias historicamente ligadas à autonomia estética, estão associadas a uma nova forma de produção e distribuição da música (e da arte) fora do controle do clero e da nobreza, com liberdade de mercado. “O que emancipou a música de sua dependência da corte e da igreja, e o que tornou a música instrumental pura o veículo sublime, foi a gradual proliferação do ‘público de concerto’ (por público de concerto entendo aqueles concertos cuja admissão era cobrada...) A sinceridade do artista se tornava, agora, um critério de valor artístico, o que é uma resultante natural da obra concebida como objeto estético independente.” [ROSEN. 1995, p.118-119].

iii A respeito destas últimas, Rouanet diz que “De modo geral, houve um deslocamento do conceito de nação, tal como ele funcionou durante a Revolução Francesa (...) para um conceito aparentado com o *Volk* herderiano. Para a Revolução, a nação era o resultado de um ato fundador pela qual a maioria da população – o Terceiro Estado – se pôe de acordo em torno de objetivos comuns e implanta, por uma decisão constitutiva, um novo modelo de governo e sociedade. A nação não era o produto misterioso de uma história que vinha do fundo dos tempos, mas uma construção consensual – daí o modelo de contrato – que cria a história, em vez de derivar dela. De modo geral, esse modelo “francês” de nação foi sendo substituído por um modelo “alemão”, que recorria à alma nacional e a solidariedades afetivas e irracionais, e foi esse modelo alemão, ironicamente, que viria a ser adotado pela direita nacionalista francesa (...)”. (Rouanet, 1993, p.56)

iv Wagner, compositor alemão, em 1876, compôs o ciclo de óperas “O Anel do Nibelungo”. Neste, usou elementos das mitologias das comunidades rurais da Alemanha para louvar a Nação. A estreia se deu no contexto de vitória da guerra franco-prussiana, considerada um “*hábil movimento político de Bismarck para consolidar a unificação da Alemanha*” (Guerrios, 2003, p.80). Para fora da Alemanha, Stravinsky, para quem a música não só é autônoma como seus significados encontram-se em si mesma (Turino, 2008), estreou em 1913 “A Sagração da Primavera” baseada num rito pagão russo, louvando, assim, a sua nação. Ecoando no futuro, Stálin fomentou, na antiga União Soviética, no campo das artes, o Realismo Socialista em consonância com suas ideias que vieram a receber o nome de ‘Teoria do Socialismo Num Só País’. Por fim, não menos importante e também ecoando no futuro em relação ao tempo de Wagner, Heitor Villa Lobos compôs, entre 1930 a 1945, as *Bachianas Brasileiras* e em 1931, organizou uma concentração orfeônica chamada “Exortação Cívica”, com 12 mil vozes, em São Paulo (Kiefer, 1980).