



Um refletir metadiscursivo sobre categorias histórico-musicológicas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Tiago Pereira

FURB – tpereira.pg@gmail.com

Resumo: Por meio deste artigo, que se sustenta especialmente no pensamento crítico de Gilles Hooper (2006), reflete-se o uso de categorias pontuais do discurso musicológico, sobretudo os referentes à musicologia histórica, como “nova musicologia”, “musicologia crítica”, “musicologia pós-moderna” e “positivismo”, buscando apontar também sobre a absorção destas no contexto nacional. Nota-se um uso complexo, frequentemente contraditório e predominantemente indistinto destas categorias, que merecem um uso mais consciente, uma vez que não há uma conexão tão íntima entre elas.

Palavras-chave: Epistemologia da Musicologia. Categorias musicológicas. Metadiscurso.

A meta-discursive reflection about Historical-Musicological categories

Abstract: Through this article, based especially on critical thinking of Gilles Hooper (2006), are discussed the use of specific categories of musicological discourse, especially those concerning to historical musicology, as “new musicology”, “critical musicology”, “musicology postmodern” and “positivism”, also pointing about the absorption of these in national context. Has been observed the complex use, often contradictory and mostly indistinct of these categories that deserve a more conscious use, given the fact that there is not an intimate connection between them.

Keywords: Epistemology of musicology. Musicological categories. Metadiscourse.

1. Introdução

Nas últimas décadas a musicologia vem atravessando uma mudança significativa de paradigmas. Criou-se sobre ela uma espécie de mito, diferenciando-a em abordagens dicotômicas; de um lado uma prática musicológica conservadora, dita antiga, modernista, positivista, e de outro – caminhando em direção a uma orientação mais progressista – uma chamada nova musicologia, pós-moderna, crítica. É visto que as narrativas musicológicas tendem a atribuir aos escritos de Joseph Kerman, e à publicação de seu antológico livro *Musicologia* (1987), o ato seminal de “abertura da caixa de Pandora” (COOK; EVERIST, 2010 [1999], p. viii), como um marco divisor, que questionou uma prática antiga e lançou luz a uma prática “nova”. Ainda que a disciplina venha inovando, fazendo uso de distintos quadros teóricos e metodológicos, é preciso (re) pensar a utilização de inúmeras categorias que são atribuídas a estas diferentes abordagens ou associadas a determinados autores. E este é o mote deste artigo, que se sustenta no pensamento crítico de Gilles Hooper (2006) para refletir, de forma sucinta e não definitiva, sobre termos pontuais do discurso musicológico, como “nova musicologia”, “musicologia crítica”, “musicologia pós-moderna” e “positivismo”, buscando apontar, por fim, sobre a absorção destes no contexto nacional.

2. (Re)pensando categorias e definições

O clássico *Musicologia* de Kerman (1987) buscou apontar os desafios da disciplina, a partir do questionamento das práticas adotadas por ela até então. Segundo ele, os métodos do trabalho musicológico – sobretudo anglo-saxão, ao que se detém – desenvolveram-se até fins da década de 1980 profundamente devotados na ênfase maciça sobre fatos. A musicologia daquela geração, abraçada numa orientação “positivista”, descobrindo acervos, traçando paralelos entre obras, restaurando manuscritos, realizando edições críticas e biografias de compositores, debruçou-se sobre o objetivo, sobre informações verificáveis e incontroversas, passíveis de comprovação ou refutamento. Kerman demonstrou que no século XX havia sido considerada a mais notável realização da musicologia “a apresentação dos textos de música antiga e de *fatos* e pessoas a ela relacionados, e não sua interpretação” (p. 47, 48). Para o musicólogo norte-americano era irônico e contraditório uma disciplina como a musicologia gastar mais tempo organizando textos que pensando a respeito deles. Logo, inspirado na crítica literária, Kerman sugeriu uma associação entre musicologia e crítica, esta enquanto “o estudo do significado e do valor das obras de arte” (op. cit., p. 8). O incentivo na realização de uma musicologia orientada para a crítica veio estabelecer novas perspectivas para a prática musicológica. Kerman argumentava que a disciplina deveria dedicar-se também “à tentativa de compreender a música em relação à cultura geral e enquanto aspecto dela” (p. 48), isto é, direcionar os métodos musicológicos também para a interpretação, de forma a dar espaço à subjetividade e à reflexão sobre os dados factuais. Essa postura apontou para um novo olhar sobre a disciplina, de maneira holística, mas aberta ao diálogo com outras áreas do conhecimento, ou mesmo subáreas da própria música. Sob estas perspectivas, categorias como *nova musicologia* e *musicologia crítica* são muitas vezes diretamente associadas à Kerman ou a uma prática musicológica pós-moderna; outras, tais como o *positivismo* na musicologia histórica ou mesmo o *formalismo* na análise musical, remetem diretamente a uma tendência *démodée*, de aspiração antiga, modernista.

Gilles Hooper (2006), em seu livro sobre *O discurso da Musicologia* argumenta sobre a existência de divisões binárias – antiga/nova; moderna/pós-moderna – geradas pela própria disciplina. O autor busca desconstruir tais dicotomias, refletindo acerca da prática musicológica contemporânea e reavaliando as críticas às categorias supracitadas que são, ou não, associadas a ela. Em seu estudo, o musicólogo inglês chama atenção para uma série de questões de cunho epistemológico, como a discussão de aspectos que caracterizam um estudo musical como efetivamente musicológico, a tendência do “contextualismo”, situando a

música em seu contexto social – o que já era amplamente praticado pela etnomusicologia –, e as diferentes esferas de mediação na prática da disciplina. Hooper aponta com isso que a musicologia vem atravessando um necessário período metadiscursivo, questionando insistentemente seus próprios métodos e práticas. E de fato, é por meio desta condição autorreflexiva que se faz possível diferenciar critérios normativos e metodológicos que demarcam as fronteiras epistemológicas da musicologia. Conforme Hooper argumenta:

[...] grande parte da polêmica ou de um recíproco mal-entendido que é característico da reflexão musicológica contemporânea – especialmente em relação a uma “nova”, “crítica” ou musicologia “pós-moderna” – deriva de uma incapacidade de examinar e questionar, em um nível mais fundamental, a fonte de sua própria legitimidade (HOOPER, 2006, p. 38, tradução do autor).

Neste sentido, Hooper recai sobre os diferentes rótulos atribuídos à prática musicológica (*nova, crítica, e pós-moderna*) demonstrando o uso complexo, frequentemente contraditório e indistinto destas terminologias. No que diz respeito à ideia de *nova musicologia*, o autor argumenta que este se refere mais aos “frutos de um momento histórico particular do que a um movimento subjacente que continua até o presente” (ibidem. p, 7). Hooper refere-se assim à prática dos anos 1990, quando afloraram novas abordagens musicológicas, tais como os estudos de gênero de Susan McClary ou trabalhos em semiótica musical de Kofi Agawu. Todavia, Hooper chama atenção para o fato de que, talvez refletindo o mundo à nossa volta – no qual uma “moda” ou “tendência intelectual” emerge e em seguida cai no esquecimento –, muitos estudiosos foram para muito além da nova musicologia enquanto outros a consideram um acontecimento histórico passado ou mesmo agem como se esta “nova” prática nunca tivesse acontecido.

A categoria *Musicologia pós-moderna*, por sua vez, é de um conceito extremamente atual, mesmo que quase unicamente identificado com a chamada “nova musicologia”. Para Hooper é claro o fato de que a nova musicologia foi, de uma maneira ou de outra, influenciada pela teoria pós-moderna, da mesma forma que é claro o fato de que esta vai para além das fronteiras históricas e geográficas com as quais aquela “é, ou foi, tipicamente associada” (p. 8). O que o autor tenta argumentar é que, ao contrário da nova musicologia, uma musicologia pós-moderna seguramente estende-se até os dias atuais; o que leva a crer, neste sentido, que ambos os conceitos não podem ser tão intimamente associados, como ainda são. Além do mais, sem nunca deixar de lado o espírito metadiscursivo, Hooper advoga que não são claras as fronteiras que separam a prática de uma musicologia dita “moderna” de sua vertente “pós”, o que faz com que a “importação do[s] termo[s] continue

irritantemente imprecisa” (p.8). Refletindo sobre as abordagens associadas às duas vertentes, o musicólogo sumariza:

Envolver-se com [...] questões de classe, geração, gênero, sexualidade e etnia na música não é um preocupação inerentemente “pós-moderna” - podem-se adotar métodos “positivistas” para o estudo histórico de músicas compostas por mulheres ou preceitos formalistas para suas análises técnicas. [...] Finalmente, uma preocupação com os processos sociais e culturais, informados por argumentos de que as práticas musicais, valores e significados se relacionam com determinados contextos históricos, políticos e culturais é quase único da teoria “pós-moderna” (Ibidem, p. 36, tradução do autor).

Vale lembrar inclusive que a essência do pós-modernismo, indo de encontro às grandes narrativas, é trabalhar em harmonia com elementos da tradição, abarcando uma multiplicidade de vozes e sujeitos. Portanto, rejeitar uma preocupação com o factual – negado mais pelo discurso que efetivamente pela prática – não faz da musicologia uma ciência pós-moderna, e é enganador, em termos musicológicos, pensá-la como um “progresso” do modernismo, como Hooper quis apontar. Esta premissa torna-se ainda mais evidente se for equiparada em relação à musicologia histórica brasileira, como será exposto brevemente mais adiante.

Finalmente, outra definição musicológica associada indistintamente a uma nova prática consiste na chamada *musicologia crítica*; esta sim de cunho kermaniano. O conceito, no entanto, acaba por remeter automaticamente abordagens consideradas mais tradicionais a um nível “não crítico” ou “acrítico”, renunciando a premissa de que toda e qualquer atividade científica é crítica por natureza. O paradoxo continua, ao perceber que a maior realização atribuída à musicologia dita positivista – da qual a musicologia dita crítica procura incessantemente se distanciar – foi justamente a elaboração de edições críticas de obras (Ibidem, p. 9). Hooper argumenta que o conceito em questão pode ser interpretado etimologicamente a partir de dois corpos de pensamento; um primeiro aliado mais restritamente à “teoria crítica”, em referência às várias gerações da Escola de Frankfurt; e um segundo, de caráter mais interdisciplinar, é interpretada pela utilização de uma teoria *per se*, especialmente as teorias pós-modernas, pós-estruturalistas, pós-colonialistas (e demais pós-), dentro de um contexto musicológico.

Assim, Faz-se importante ainda problematizar outra categoria musicológica, exclusivamente associada a uma prática antiga e antiquada da disciplina, o *positivismo*. Do ponto de vista musicológico, o trabalho de Kerman (1897) contribui significativamente para a cristalização do positivismo enquanto uma abordagem retrógrada, atrelada à musicologia “modernista”. Esta orientação metodológica estaria muito mais preocupada com o

levantamento de dados musicais, a partir do trabalho com as fontes, que necessariamente interessada na interpretação destes fatos. Para além deste engessamento entre o positivismo e uma antiga musicologia, Kerman e outros autores da chamada “nova musicologia” buscaram atribuir a esta categoria um inerente significado negativo, enquanto “algo ruim” (HOOPER, op. cit., p. 19). Hooper faz questão de mostrar que a metodologia positivista está presente em muitos trabalhos musicológicos da atualidade, podendo ainda contribuir no exercício da musicologia histórica, seja estabelecendo a proveniência de uma determinada obra, dando detalhes biográficos de um dado compositor, transações financeiras de uma casa de espetáculos, e assim por diante; relativizando assim o peso negativo do termo nos círculos musicológicos. O autor resume sua visão demonstrando que:

[Abordagens positivistas] também são responsáveis por uma proporção muito significativa de pesquisas musicológicas contemporâneas; de fato, é difícil imaginar qualquer projeto de pesquisa que de alguma forma, em algum nível, em relação a alguns de seus materiais, não dependa de um simplório positivismo no estabelecimento de seus termos básicos de referência. [...] Ainda mais, muitas vertentes feministas, culturais, pós-coloniais e diversas outras formas de “crítica” musicológica podem e operam confortavelmente dentro dos pressupostos metodológicos tradicionais da “velha”, “positivista” musicologia (p. 19, tradução do autor).

Portanto, no exercício atual da musicologia, talvez mais que uma mudança de métodos, há uma alteração nos discursos musicológicos – através da negação de pressupostos mais tradicionais –, que nem sempre estão efetivamente alinhados com a prática. Muito distante de esgotar o assunto, é imprescindível dar continuidade a este cenário metadiscursivo, debatendo acerca dos paradigmas da musicologia, discutindo sua episteme. Dito isto, é válido notar que, mesmo globalizante, o pensamento exposto até aqui, advogado por Hooper (2006) reflete essencialmente uma prática musicológica anglo-saxônica; o que demanda uma ampla reflexão – mesmo que a que se realizará aqui seja breve por demais – do ponto de vista latino-americano e de suas particularidades, como o caso brasileiro.

2. Musicologia histórica brasileira – breve apontamento diacrônico

Com os trabalhos de Francisco Curt Lange entre as décadas de 1960 e 1980, a musicologia brasileira passava a adquirir um status de ciência. O musicólogo teuto-uruguaio, interessando principalmente na música praticada em Minas Gerais no período colonial, realizou as primeiras pesquisas arquivísticas com propósitos musicológicos no Brasil, levantando e transcrevendo suntuosas quantidades de documentação primária e secundária de

interesse musical. Todavia, o trabalho musicológico de Curt Lange estava essencialmente imerso no factual, sendo orientado, conforme ressalta Castagna (2008) “por uma historiografia positivista, evolucionista e eurocêntrica, com manutenção do interesse biográfico e muito mais ênfase nos compositores do que em sua música” (p. 37), demonstrando uma nítida herança dos antigos métodos europeus. A produção de Curt Lange no Brasil apresentava um caráter expressivamente mais descritivo que reflexivo e exerceu forte influência nas práticas musicológicas das gerações posteriores. Estas trouxeram a público uma parcela significativa do conhecimento sobre o passado musical brasileiro, por meio de estudos de compositores e repertórios existentes nos inúmeros acervos de manuscritos musicais. Mesmo com estas importantes contribuições, seus procedimentos musicológicos aportavam-se nos velhos preceitos da “descoberta e restauração” de obras (Cf. CASTAGNA, 1998); da dissociação texto/contexto, compreendendo a música como uma entidade autônoma; na atividade colecionista e no “princípio de não invasão de domínios” que dificultavam o acesso às fontes por parte de outros pesquisadores (Cf. COTTA, 2000), sendo considerados praticantes de uma musicologia histórica positivista.

A musicologia histórica brasileira passou a ter uma maior preocupação metodológica, interpretativa e um maior respaldo teórico a partir do momento em que adentrou no seio da universidade. Essa inserção acadêmica se deu especialmente na década de 1990, o que tornou possível um maior debate entre pesquisadores e um diálogo mais consciente com outras disciplinas, superando gradativamente um modelo idealista, colecionista e ampliando as possibilidades interpretativas das inúmeras fontes históricas e fenômenos musicais (CASTAGNA, 2008). É deste período também que a musicologia brasileira começou a absorver os pressupostos da musicologia crítica proposta por Kerman e outros autores para o cenário europeu e norte-americano. Vale lembrar que a musicologia histórica europeia e americana tinha respaldo de quase um século de prática musicológica essencialmente factual, que já havia levantado dados mais que suficientes para caminhar em direção a uma nova prática, mais reflexiva.

Logo, no caso brasileiro como realizar uma nova musicologia orientada para a crítica, sem o levantamento de suficiente material factual que sustentasse tal prática interpretativa? Castagna (2008) neste sentido já chamou atenção para a importância do alinhamento destas duas frentes do trabalho musicológico, realizando-o de forma a permitir que elas aconteçam em paralelo. Esta premissa sugere a necessidade de continuação do trabalho sistemático, todavia de maneira mais rápida e consciente do ponto de vista metodológico, acrescido de um olhar interpretativo, crítico e contextual. Somado a isso,

continua importante a prática da descentralização musicológica no exercício da disciplina no Brasil, regionalizando os estudos em musicologia histórica e valorizando também assim as pesquisas nas chamadas “áreas periféricas”. Ademais, por meio de um aumento gradativo no quadro de especialistas, com a ampliação na realização de eventos, na publicação de textos e consequente intercâmbio de informações com outras áreas do conhecimento, os pressupostos de uma “nova” musicologia no Brasil tornam-se ainda mais enraizados. A soma de todos esses quesitos já é constatada como uma realidade. No Brasil, o exercício da nova (crítica ou pós-moderna) musicologia, aquela em que segundo Kerman (1987) “o movimento flui dos vários ramos e metodologias da história musical para a própria música” (p. 170), bem como o uso das categorias histórico-musicológicas, passa e deve adequar-se às realidades dos inúmeros contextos e regiões em que se encontra inserida.

3. Considerações

No exercício desta “nova” postura musicológica – que, como apontou Hooper (2006) já não é mais tão “nova” assim –, voltada à crítica e a interpretação dos fatos, se faz fundamental ainda o diálogo com outras áreas do conhecimento, ou mesmo subáreas da própria música, como já dito. Este intercâmbio de ideologias e métodos sem sombra de dúvidas trazem avanços mútuos, tanto para a musicologia quanto para as outras disciplinas com as quais ela se inter-relaciona. Nogueira (2012) vem contribuir, mostrando que é a interdisciplinaridade uma das essências mais profundas desta nova prática:

Com efeito, pode-se reconhecer que o maior desafio dos trabalhos que se abrigam sob o guarda-chuva conceitual da “nova musicologia” é a natureza interdisciplinar. A filosofia, a psicologia, a literatura, a história, a história da arte, a semiótica, o feminismo, [estudos de gênero,] todos esses conhecimentos contribuíram para a formulação de novas discussões musicológicas (p. 24).

Em relação à musicologia histórica que pretende adequar-se aos ideais da pós-modernidade – categoria esta que se crê estar mais alinhada ao momento atual da disciplina –, deve haver uma consciência de que na interdisciplinaridade está sua característica mais latente. Neste sentido, o trabalho técnico com as fontes musicais pode encontrar apoio nos métodos da arquivologia e da própria arquivologia musical – isto é, na prática musicológica factual –, sobretudo em regiões em que há poucos arquivos organizados. Por sua vez, as análises dos contextos sócio-históricos destas fontes podem apoiar-se nos estudos da historiografia, da sociologia ou mesmo da antropologia, aliando-se as ciências sociais e



clarificando as relações entre música e sociedade; relações que enfatizam o fato de haver um encadeamento indissociável entre música e sua matriz sociocultural. Finalmente, somado à interdisciplinaridade e a uma visão mais aberta das práticas musicais, este olhar mais compreensivo para com o binômio criticidade/factualidade, busca também apontar para a quebra das barreiras reducionistas que ainda buscam separar as ideologias e metodologias das pesquisas em musicologia histórica e etnomusicologia. Estas são disciplinas irmãs, de interesses convergidos, que se complementam mutuamente. A musicologia histórica pode encontrar na etnomusicologia, como vem encontrando, exemplos notáveis de abordagens sociais que ampliam o entendimento da “música como cultura”, bem como a etnomusicologia pode valer-se da perícia que sua ciência irmã possui no deslindamento dos acontecimentos musicais das diversas eras históricas – Nicholas Cook já apontou para o potencial de “etnomusicologização da musicologia” (2006, p. 28). Assim, espera-se que, cada vez mais, ambas as disciplinas sejam positivamente tratadas como inseparáveis, reciprocamente complementares; também a partir do uso mais consciente das várias categorias do discurso musicológico, que podem, eventualmente, contribuir nesta reaproximação.

REFERÊNCIAS

CASTAGNA, Paulo Augusto. “Descoberta e restauração”: problemas atuais na relação entre pesquisadores e arquivos musicais no Brasil. I SIMPÓSIO LATINOAMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 97-109.

_____. Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n.1, 2008. p.32-57.

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (orgs). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010 [1999].

COOK, Nicholas. Agora somos todos (etno)musicólogos. *Ictus – Periódico do PPGMUS UFBA*. vol.7, 2006. p. 7-32.

COTTA, André Guerra. O Palimpsesto de Aristarco: considerações sobre plágio, originalidade e informação na musicologia histórica brasileira. *Ictus*: Salvador, n.2, p.7-36, dez. 2000.

HOOPER, Giles. *The Discourse of Musicology*. Londres: Ashgate, 2006.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

NOGUEIRA, Ilza. Análise e crítica musical: entre ideologias e utopias. In: VOLPE, Maria Alice (org.). *Crítica e música na atualidade: Série Simpósio internacional de musicologia da UFRJ*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012. p.17-29.