

A(s) Musicologia(s) na Atualidade Brasileira: o Jogo do Saber e seus Paradoxos¹

Edson Hansen Sant'Ana²

Universidade Estadual Paulista (Brasil)

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Mato Grosso (Brasil)

Resumo: Este texto visa tratar sobre algumas questões e problemas que concernem à atuação da(s) Musicologia(s) na atual conjuntura brasileira. Alguns questionamentos são levantados à luz de Denis Laborde, musicólogo francês; Paulo Costa Lima, compositor e musicólogo crítico brasileiro; e José D'Assunção Barros (2013), músico, escritor, teórico, e historiador brasileiro. Complementarmente desenvolvo perguntas e afirmações no sentido de pleitear uma pesquisa em Música mais empírica e mais especulativa propondo uma visão libertária em relação aos modelos e às teorias estanques provindas dos centros acadêmicos dominantes, entretanto evidenciando a importância da lógica teórico-metodológica, ousando apresentar uma postura inovadora e inventiva no que tange às novas buscas, interpretações e associações de teorias aparentemente díspares, na sugestão de tornar os estudos em Música mais coerentes à postura de uma “ciência da música” que se comporte como ‘ciência’.

Palavras-chave: Composição, Musicologia indisciplinada, Novos paradigmas, Pesquisa especulativa, Saber e poder.

¹ *The Musicologies in Brazil today: the game of knowledge and its paradoxes*. Submetido em: 03/09/2015. Aprovado em: 05/05/2016.

² Edson Hansen Sant'Ana, professor na disciplina de Artes/Música no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT). Bacharel em Música (Composição), pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP,1996). Mestre em Música pela Universidade de Brasília (2007-2009). Desenvolve pesquisa que abarca a composição de Almeida Prado, com ênfase em Teoria, Análise e Musicologia. Desenvolve trabalhos e práticas envolvendo temas convergentes à Educação Musical na área de aprendizado coletivo de instrumento, harmonia, arranjo e improvisação. Atualmente realiza o doutorado em Música pela UNESP (São Paulo-SP). Membro da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA). Email: edhansen_2000@hotmail.com

Abstract: This text aims to address some issues and problems that concern the performance of the (s) Musicology (s) in the current Brazilian situation. Some questions are raised in the light of Denis Laborde, French musicologist; Paulo Costa Lima, Brazilian composer and musicologist critical; and José D'Assunção Barros (2013), musician, writer, theoretical and Brazilian historian. Additionally develop questions and statements in the sense of audience research in more empirical and more speculative Music proposing a libertarian view with respect to the form and watertight theories stemmed from the dominant academic centers, however highlighting the importance of theoretical and methodological logic, I dare present a posture innovative and inventive when it comes to new searches, interpretations and seemingly disparate theories associations, the suggestion of making studies in music more coherent posture of a "science of music" that behaves as 'science'.

Keywords: Composition, Musicology Undisciplined, New Paradigms, Speculative Search, Knowledge and Power.

O campo de reflexões centrais deste texto transitará mais pormenorizadamente em duas subáreas da Música - a Composição e a Musicologia. Se as proposições em foco aqui, sugerem a *posteriori* que uma nova postura método-filosófica da Musicologia possa existir a partir da Composição, para tanto a revisão processual destas reflexões, incluem outras duas subáreas, a Teoria e a Análise, entendidas como campos que são acessados sintomaticamente pela Musicologia para que ela mesma se fortaleça. Ao mesmo tempo, sabendo-se que a Teoria e a Análise são capazes de oferecer processos e ferramentas que abasteçam igualmente à Composição, seria de todo cabível que a Musicologia para se renovar devesse aprender e se associar mais efetivamente a outros tipos teóricos, talvez os de predominância fenomenológica composicional (uma sugestão dentre outros tipos). Nesse sentido, é possível dizer que ela devesse tentar se abrir para uma linha de pesquisa mais perscrutadora, adotando uma postura mais livre que tendesse ao empírico. A partir daí, com uma dose de maior cuidado, verificar se sua postura crítica seria de fato descendente dos contextos sócio-musicais dos compositores, dos problemas de performance/composição, das questões históricas e da obra em si pensada como ato composicional a partir de seu criador (em primeira instância).

Sabendo que o sistema tonal veio se desgastando e implodindo desde o final do Romantismo, este, continuou seu percurso revolucionário passando pelo início e metade do Século XX e indo além. Novas imposições na atualidade recaíram sobre os compositores, os quais buscaram superações, cada um à sua maneira na tentativa de desenvolver sistemas que pudessem contribuir na superação a caminho de novas organizações sonoras. A transição para outras propostas em direção ao atonal, ao serialismo, ou à acomodação de sistemas de alturas que não seriam mais tonais clássicos/românticos (dominante/tônica), mas estariam a serviço de um centrismo sonoro ampliado por uma 'harmonia

estendida³ que pudesse facilmente percorrer instâncias politonais e pandiatonais. Assim, tal cenário, deveria fazer com que a recente e a atual Musicologia e seus dois campos tangentes a ela, a Teoria e a Análise, buscassem igualmente fundar-se em uma proposta de trabalho e pesquisa não mais nutrida em modelos teóricos pré-formatados. Se as tendências dominantes das teorias analíticas (teorias seriais, teorias dos conjuntos e teorias transformacionais) na atualidade giram em torno de conceitos e princípios provenientes das ciências duras, e em contrapartida seus pesquisadores não se liberam desse modelo de *índole matemática*⁴, quais alternativas teórico-analíticas, de fato inovadoras, estão sendo oferecidas à Musicologia a partir destas áreas tangentes?

Se a Musicologia se consubstanciou como “a ciência da Música” (*Musikwissenschaft*), lembrando que o berço para parte dominante desse conhecimento produzido em Musicologia, tanto no que tange aos conceitos teóricos, aos métodos analíticos, à boa parte da historiografia, tenham sido gerados a partir do estudo da música tonal e seu contexto, e se, a música e sua produção compositiva caminhou cada vez mais para uma estética e poética de negação da tonalidade, sendo assim, não seria necessário que a(s) Musicologia(s) devesse(m) buscar bases metodológicas inovadoras, e uma outra postura filosófica perscrutadora, no que tange ao estudo em música na atualidade?

Deste modo, aquela ‘Musicologia’ americana, consolidada na segunda metade do século XX, continuou baseando sua postura crítica ainda sob aquela velha pretensão da ‘antiga’ *Musikwissenschaft* ser um campo de extensão ‘guarda-chuva’. Apesar de seus interlocutores lá e no Brasil nunca terem declarado oficialmente a intenção abarcante, e pregarem o não-positivismo, ainda assim o campo parece continuar tentando manter uma linha “totalizante” ou “generalizadora” como diz Denis Laborde (2015). Segundo este autor, a saída metodológica para a Musicologia (eu digo: para a(s) Musicologia(s)), seria buscar se ocupar da natureza e filosofia do “estudo de caso” (ex.: perfil de abordagem para uma obra musical ou problema específico). “Daí a necessidade de inverter a perspectiva para investigar o projeto de totalização dos conhecimentos, não a partir do ponto culminante da organização institucional do saber musicológico, mas ‘a partir de baixo’, numa perspectiva *bottom-up*⁵” (LABORDE, 2015, p. 18). Não seria esta proposta, também um convite para a subárea da Análise musical a um estudo labiríntico e que não caberia mais uma postura anteriormente projetada e consolidada, baseada

³ ‘harmonia estendida’ podendo ser pensada em quatro possibilidades verticais: 1) a partir de um baixo fundamental onde harmônicos possam participar de forma natural e consonante à série harmônica nesse acorde; 2) escolha livre, aleatória, e ou não-natural dos harmônicos que comporiam a lógica da estrutura com base tríadica consonante; 3) pensamento de inversão dos harmônicos de forma livre ou não para as regiões graves, enquanto as estruturas consonantes tríadicas possam ser acionadas no agudo; 4) outras ordens possíveis de intervalos que resultariam em estruturas acórdicas sem nenhum nexo de ‘harmônico natural’ (lembrando que todas essas possibilidades são consideradas na atualidade como ‘estruturas harmônicas’).

⁴ RAHN (1989, p. 84) “mudança de paradigma”. *Meu comentário*: Qual paradigma? Aquele que agora, a partir de 1950, é iniciado pelos estudos teóricos e composições de Milton Babbitt, desembocando na teoria de Forte (1973) e no desdobramento e propagação de Straus (1989). Esta é a índole matemática, a chamada “tradição musical matematicamente informada” (MARTINS, 1999, p. 165).

⁵ *bottom-up*: baixo para cima.

em teorias e modelos analíticos consagrados? O método para as demais subáreas deveria ser tão fechado e coerente, 'exato e matemático' do ponto de vista teórico? Pelo que Laborde concebe, pressente-se que não.

Ao Laborde dizer "a partir de baixo", ele está dizendo que isso significa começar por uma busca empírica, sem necessariamente um método pré-determinado como base de pesquisa. Por um outro lado, quando a pesquisa preponderantemente, como via de regra, a *forveps* começa pela escolha dos modelos teórico-metodológicos consagrados, antes do problema de pesquisa, tal escolha incorre em um dos males da 'proposta "unificada"', que é o de seguir a visão de uma musicologia "totalizante". Nestes termos, é interessante verificar um contrassenso, onde parte da vertente da teoria crítica na Musicologia brasileira, disponibiliza os pensamentos de Laborde, entretanto esquece-se que isso significa deixar de pensar estritamente em cânones teóricos ou em seus supostos nomes estabelecidos a partir do olhar hegemônico da crítica euro-americana (sobretudo a americana).

Patrick McCreless, teórico americano da Yale University, descreveu que: "Tensões contínuas entre a teoria contemporânea da música e a nova musicologia sugerem a necessidade de que os teóricos da música voltem para trás e olhem para a sua disciplina em termos da perspectiva recente que a nova musicologia oferece [...]" (1995, p. 1). Diante de tal afirmativa, obviamente fica em foco o problema das "tensões", indicando as divergências intelectuais que contribuíram para as subáreas de lá, não se esquecendo de se considerar a intenção política da fala empreendida por McCreless. Em paralelo à situação americana, poderíamos dizer que a intenção brasileira de se vitalizar pelo viés da Nova musicologia, tenha de fato alcançado superações ou alguma consolidação por aqui? Admitindo-se que a 'nova' musicologia brasileira exista, é possível comprovar nela o que os musicólogos americanos prometeram em função dos 'novos tempos'? Não seria esta nossa 'nova' musicologia brasileira (alguns setores dela e outros das suas áreas tangentes), uma linha disfarçada da velha 'mãe' Musicologia? Não mereceria a 'nova' musicologia brasileira uma autorrevisão pela indicação de que os 'tempos atuais' (*século XXI*), os 'lugares' (*Terra Brasilis*) e os 'atores' (*Josés e Marias*) são outros?

Não deve haver dúvida sobre a relevância e a contribuição da Nova musicologia americana. Se lá ela teve e tem seu papel renovador, por aqui ela também propiciou suas influências positivas. Sabe-se que nossa recente Musicologia brasileira se organizou a partir de modelos educacionais americanos, quando um bom número de docentes foi buscar lá sua formação acadêmica, e estes, ao retornarem ao Brasil, propiciaram grande avanço ao ensino e pesquisa em Música. Em todo esse movimento verificou-se o aumento de um sem fim de material publicado nas revistas e periódicos que nasceram nos programas de pós-graduações. Recentemente houve o surgimento gradual das associações e sociedades nas subáreas da Teoria, da Análise, da Composição e da Musicologia (entre outras), no entanto, sabendo-se que nossa tradição em produção de conhecimento, é emergente, de uma tenra idade e de uma experiência ainda em crescimento, não seria renovador um redirecionamento quanto às

nossas bases teóricas e metodológicas, como tentativa de um arejamento intelectual?

Como desafio à reflexão, deveríamos tentar uma mínima taxonomia atual e geral da área de Música, para logo verificar que não é possível uma pretensão “unificadora”, como adverte Laborde. Tal dificuldade é comprovada, quando ao buscar uma solução momentânea, nos deparamos com o resultado de discussões prévias em um grupo⁶ de estudo da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA), onde verificamos em um primeiro levantamento, um total de mais ou menos seis dezenas de verbetes, que deveriam ser definidos e desenvolvidos *a posteriori* com fins de se construir um pequeno compêndio (dicionário) de termos mais adequados à língua portuguesa para os estudos e pesquisas de discentes e docentes nas graduações e pós-graduações em Música no Brasil. Na aquisição destas nomeações, podendo estas serem admitidas como temáticas, poderíamos tentar alguns agrupamentos em algumas linhas de pesquisa. Nos sete quadros abaixo, a partir de uma escolha numérica livre, não existindo uma lógica conceitual para separá-los assim, houve tão somente uma mínima intenção classificatória de uma ordem alfabética e uma concisão por uma melhor espacialização dos verbetes/temáticas nos quadros referidos. A partir de uma rápida observação, verificar-se-á ser uma tarefa difícil o estabelecimento de uma taxonomia que atualize desejavelmente as subáreas em Música. Como agrupar as temáticas em subáreas que satisfizesse a preferência de todos (ou sua maioria), se elas se tangenciam interdisciplinarmente?

Acoustics [Acústica]
Analysis [Análise]
Analysis and Interpretation [Análise e Interpretação]
Analysis and Rhetoric [Análise e Retórica]
Analysis of Counterpoint [Análise de Contraponto]
Fugue Analysis [Análise de Fuga]
Analysis of Electronic/Electroacoustic Music [Análise de Música Eletrônica/Eletoacústica]
Analysis of Timbre [Análise de Timbre]
Analysis of Popular Genres [Análise de Gêneros Populares]
Applied Phenomenology [Fenomenologia Aplicada]

⁶ Grupo de Estudo “VOTALP” no I Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise (TeMA, Salvador - BA, 2014).

**Cognition [Cognição] Musicologia Cognitiva
(and Neuromusicology)
Computational Analysis [Análise Computacional]
Critical theory [Teoria Crítica]
Emergent and/or Hybrid approaches (quais?)**

**Energetics [Energia]
Form [Forma]
Formal Functions Theory (Caplin)
Dialogic Form (Hepokoski)
Schamalfeldt
Charles Rosen
Gesture [Gesto, Gestualidade] Hatten
Music and Movement [Música e movimento]
(dança e movimento, música cênica)**

**Harmonic Analysis [Análise Harmônica]
and Form [e Forma]
and Counterpoint [e Contraponto]
and Music History [e História da Música] [História da Harmonia ou aspectos históricos]
Hermeneutics [Hermenêutica]
History of Music Theory [História da Teoria Musical]
Intertextuality and music analysis [Intertextualidade e Análise Musical]
Influence [Influência]
Meta-Analysis (analysis of the available analytical approaches)
Music Analysis and Ethnomusicology [Análise Musical e Etnomusicologia]
Oral traditions [Tradições Oraís, Oralidade]
Style [Estilo]
Music Analysis and Historic Musicology [Análise Musical e Musicologia Histórica]
Music Analysis and Philosophy [Análise Musical e Filosofia] Hermeneutics [Hermenêutica]
Music and Psychoanalysis [Música e Psicoanálise]**

**Music and Text [Música e Texto]
Music for Film music, Film score [Música para Filmes]
Theory [Teoria]
Practice [Prática]
Narrativity [Narratividade]
Neo-Riemannian Analysis (triadic post-tonality)
[Análise Neo-Riemanniana]**



Fig. 1 - Ordem alfabética de verbetes/temáticas de estudos em Música (TeMA, Salvador - BA, 2014).

Definitivamente a montagem de uma taxonomia que não produzisse uma profunda discussão está descartada. Portanto, nos moldes de uma direção cada vez mais especializada das temáticas, seria possível alguma referência que solidifique a ideia de uma musicologia “totalizante”? Na atual conjuntura, a partir dos quadros acima, não seriam então várias a(s) Musicologia(s)?

Quando fazemos a verificação nos quadros acima, somos movidos a concordar com o que Laborde ([2012] 2015) solicita sobre uma musicologia ‘não abarcante’. Confirma-se não ser possível um panorama de generalização, que seja unificador para a atualidade. Entretanto, é necessário ressaltar com insistência, que ainda determinadas questões renascem em sua existência e materialização, elas se repetem quanto à postura ‘abarcante’, mesmo que se fale em ‘nova’ musicologia no Brasil.

Se nossos paradigmas de conhecimento, e às vezes seus conteúdos teórico-metodológicos são baseados em modelos euro-americanos, é imprescindível um alerta quanto a possibilidade de se replicar o mesmo ‘olhar habitual’ que funcionou em estudo das suas músicas, no entanto, ao se tentar estabelecer os mesmos modelos e posturas para outros tipos e repertórios de música (um ex.: a(s) música(s) da atualidade brasileira), podem propiciar uma visão limitada, como aquela desempenhada por um “olho de vidro”⁷: uma visão imutável pelo viés de uma determinada teoria e ou metodologia

⁷ Expressão que Barros (2013, p. 225) coloca para representar um pensamento como já estabelecido, e passa ser considerado como doutrina ou dogma. A ideia de um olhar “inerte, sem função recriadora”, um olhar sem vida própria, sem iniciativa intelectual, estagnado e petrificado.

analítica estabelecida, bem sucedida e dominante. O sintoma do “olho de vidro” é manifesto pela soberba unilateral do conhecimento teórico euro-americano como caminho unívoco e representativo da verdade e da autoridade. A ânsia e a necessidade de uma busca por comprovação de ordem canônica, uma validação da pesquisa por antecedentes teóricos robustos, faz com que essa musicologia incorra em cópias e replicações do pensamento ideológico baseado em paradigmas hegemônicos. Se “teoria” precisamente é um modo de ver as coisas” (BARROS, 2013, p. 25), por que ‘olhar’ por um modo de ver que é de outro?

Ao contender contra a Musicologia, Laborde menciona a francesa (e eu incluo a germânica e a americana), nos mesmos termos, podemos dizer que ela(s) não pode(m) mais sustentar o caráter e postura “totalizante” de uma ‘grande’ Musicologia definida anteriormente como a “ciência da música”. Seus modelos teóricos não conseguem servir como base factível para outras escolas musicológicas de outros tempos e lugares. Os problemas musicais necessitam ser estudados em sua contextualização histórico-espacial. No Brasil, por um acometimento quase que constante, por modismo, ou por sintomas ‘da verdade’, as ‘ondas intelectuais’ que chegam da Europa e dos EUA são aceitas e assimiladas quase que prontamente. No entanto, o que achamos inovador agora, para eles já se tornou ultrapassado (*demodè*). Tal fenômeno de representação intelectual é corroborado ciclicamente pelo foco “totalizante”, uma manutenção daquele “olhar” desregulado e ‘petrificado’. Nesta desregulação somou-se o simples desajuste sócio-temporal, onde os que copiam intelectualmente, estão física e mentalmente atrasados. Se a musicologia é ‘nova’, como um ‘olhar’ que é de outro poderia garantir as superações necessárias? Se os ‘tempos’ são ‘novos’ e os lugares são ‘outros’ não deveria de fato ocorrer a tão prometida ‘nova’ musicologia?

Outrossim, é o fato de por vezes, algumas vozes desta(s) musicologia(s) se apegarem a uma postura intensificada por um criticismo purista, funcionando mais como um limitador positivista, uma mania e um sintoma do jeito estanque de se compartimentalizar o conhecimento como produto em série. Tal situação pode ser bem tipificada na cultura americana e em todas suas instâncias (industriais, econômicas, culturais, educacionais, etc). Como sistema de produção em série, o modelo fordiano funcionou como grande motor do plano sócio-econômico norte-americano. Um pressuposto que lançou, e ainda lança efeitos contagiantes às áreas intelectuais e artísticas (daí inclui-se a Música, sua crítica e sua(s) ciência(s)). Desta forma, estes aspectos imprimidos na sociedade como um todo, tenderiam a produzir um conhecimento ‘seriado’ (repetição de processos, replicação de produtos, cópias rápidas e lucrativas - como em uma linha de montagem de uma empresa). Há aqui uma outra contrariedade que inviabiliza a instauração prometida de uma ‘nova’ musicologia: o purismo das regras aqui se faz necessário para garantir a replicação do produto teórico de lá. Tal situação compõe uma ordem natural e consequente das coisas, pois a sociedade americana está fundada sob o contrato do ‘produto em série’ justificando obviamente o resultado de um ‘conhecimento seriado’.

A replicação do modo de organização na produção industrial, por vezes continua contagiando os processos de estudos na “ciência da música”. O estigma do controle total, somando-se ao purismo dos cânones teóricos, às regras dos métodos, às precisões estatísticas, às necessidades de coerência quanto aos resultados da pesquisa como um todo, e ainda sim, somando-se ao medo do ‘erro’ e do insucesso acadêmico, todos estes tópicos fazem parte do conjunto de mecanismos fomentadores do conhecimento ‘positivo’. Entretanto estes, podem funcionar facilmente como limitadores, tornando-se ‘ineficientes’ quanto à compreensão de outros e novos aspectos dos contextos, das exceções, das organizações diversas, etc, os quais, podem interferir substancialmente nos resultados de uma pesquisa.

Chailley diz que “Não existe musicologia se não há um trabalho novo e de primeira mão a partir de fontes, desembocando num crescimento do conhecimento em relação àquilo que existia anteriormente” (CHAILLEY, [1958] 1984, p. 19). Devamos crer que a(s) Musicologia(s) deva(m) correr o risco do próprio esfacelamento de seu(s) campo(s), entretanto que ela(s) não se abduca(m) de sua vocação científica, de sua missão de produzir(em) conhecimento inovador.

Paulo Lima, querendo um encontro de sugestões, um *start* no que tange à inovação, sugere um empréstimo da subárea da Composição, onde a essência criativa possa prover uma renovação à Musicologia brasileira. Relembrando Laske, ele diz que “Enquanto a Musicologia não adotar a Composição como paradigma e tópico de pesquisa” (LASKE, 1991 apud LIMA, 2012), “priorizando o paradigma da audição, as chances de amadurecer como ciência não são muito boas” (LIMA, 2012, p. 130). Apesar da sua crítica pontual resvalar na área da execução, devemos nos deter no direcionamento que o autor faz à subárea da Composição como proposta referencial à Musicologia.

Se Lima, em outro artigo ([2012], 2014, p. 49) pergunta “O que pode uma composição?” Eu o parafraseio e pergunto igualmente: ‘O que pode uma análise? Uma teorização? O que pode um artigo científico em Música?’ O paralelo aqui é proposital e enviesado, mas se a Musicologia deve seguir a essência inventiva da Composição, o questionamento de Paulo Lima pode ser transposto como sugestão de característica criativa à Teoria, à Análise e consequentemente às outras musicologias.

Quando aqui tratamos de Musicologia brasileira, estamos também nos referindo mais predominantemente aos personagens presentes nos territórios universitários. Começando pelos orientadores que apontam modelos para os seus orientados, aqui ditos como alunos dos sistemas educacionais em Música, pois não seria conveniente dizer que na Musicologia brasileira exista de fato uma academia, como uma tradição de discussão aberta e instituída em todos os níveis de ensino. Como nota, precisamos dizer que ao certo, parte dessa produção de conhecimento musicológico é produzida também por estes orientados. Assim, deveríamos considerar se de fato o aspecto funcional da palavra

*Akadémeia*⁸ é alcançado nos interiores de nossos centros educacionais em Música. Em contrapartida, quase que predominantemente, como acontece, uma academia de laureados consistiria em um lugar de glorificação, e daí um aluno só chegaria à 'academia de música', não mais como novato, mas após a realização de inúmeros serviços relevantemente vitoriosos (*sub judice* dos 'glorificados' desta academia).

Prossigamos perguntando: quais seriam os modelos para a Musicologia brasileira? Quais vertentes teóricas seriam aceitas e instituídas pelos atores de ensino e orientação nas universidades brasileiras? Se determinadas vertentes ou teorias seriam aceitas, implica em dizer que outras seriam rejeitadas. Por quais motivos seriam outras rejeitadas? Estariam vinculadas 'à aceitação e à rejeição' por algum tipo de jogo de poder?

Uma das faces do problema pode ser codificada nas preocupações mais ocultas do docente orientador, quando este visa construir uma carreira séria e ilibada, preocupando-se em criar orientados com excelente nível de competência, produzidos a partir de uma linha genealógica de autores carimbados por um selo de *pedigree*, porque isso garantiria a estes orientados uma elevada qualidade na sua genética autoral. Paulo Lima (2014, p. 223) aponta uma postura mais sincera, mais justa entre orientador e orientado, que resultará em um estado mais salutar para a "ciência da música" quando diz: "[...] não devo cultivar a pretensão de ter discípulos, a menos que sejam parceiros, pares, ou até ímpares". Com essa proposta Lima atinge então o verdadeiro sentido de academia provindo do vocábulo grego *Akadémeia*, aqueles que são e estão "*irmanados* na busca da verdade" (se é que existe verdade em Música...!?!).

Em sua busca de estabelecimentos conceituais-teóricos coerentes (e isso é uma virtude), esta Musicologia tem muitas vezes sua preocupação extremada e exacerbada com o *pedigree* dos autores e suas concepções. Concernente a este estigma trago as considerações de José Barros (2013) para explicitar esse processo ainda repetido, e nestes termos aponto o que o autor menciona sobre a imutabilidade do referencial teórico, materializado pelo "fetiche do autor"⁹, onde tal situação pode ser estendida ao "fetiche do fundador" (BARROS, 2013, p. 233). "De igual maneira, e na mesma linha de reflexões, [...] apelando para uma tonalidade mais irônica, alguém também poderia indagar se todo autor-fundador deve ser elevado a objeto de culto, e se determinados sistemas teóricos devem permanecer preservados em sua 'pureza original', tombados como 'patrimônios teóricos' que não convém sequer retocar" (BARROS, 2013, p. 223).

Para exemplificarmos em termos reais, elencamos aqui duas situações - a primeira como uma

⁸ JULIATTO (2013, p. 13) "comunidade de mestres e discípulos irmanados na busca da verdade".

⁹ BARROS (2013, p. 223-4) "[...] o 'fetiche do autor' pode desempenhar um papel especial (e anticientífico) em alguns sistemas de pensamento, ou mais especificamente nas versões destes sistemas de pensamento que se ossificaram ou se blindaram contra as trocas externas que poderiam promover a crítica e a reformulação. É muito comum, como um caso particular de 'fetiche do autor', o 'fetiche do fundador'".

postura do “psicopoder” (STIEGLER, 2010), e a segunda como uma espécie de *modus operandi*, como um trato metodológico *in locus* (em sala de aula):

1) Orientadores que se apegam às grandes escolas e autores como palavra final; somente suas referências podem materializar uma direção lógica, como se fossem elas e eles, a onipotência, a onisciência e a onipresença para a produção teórico-analítica dos problemas musicológicos brasileiros (e ou, de outras terras);

2) Em sua metodologia de trabalho, reforçam o valor e autenticidade pelo “argumento de autoridade”¹⁰ dizendo uma lista de autores, como se fosse uma seleção dos melhores jogadores de um certo esporte em um país que domine sua prática (quicá do mundo), aquele *dream team* da primeira divisão de um esporte glorioso, compondo uma lista de “*the top ten*” de autores. Como exemplo, sempre serão autores norte-americanos, cuja lista pode passar pelos já esperados Kerman e Treitler, depois Van-Den-Torn, McCreless, Antokoletz, Tomlinson, Morgan, Rosen, McClary, Agawu, e etc. Ainda assim recomendam que articulemos os conceitos com esse ‘time’ de linha de frente, reforçando que não seria de bom tom acadêmico, dialogar com os propagadores, teóricos, analistas e hermeneutas de segundo e terceiro escalão. Entenda-se que os autores americanos supracitados, tem *sua importância indiscutível* (diria também por vezes discutível), mas, o erro está na busca de conferir *status* de poder ao argumento, fazendo uma espécie de calcificação quanto ao referencial teórico, aquela representatividade política demagógica da escola americana na fala de alguns atores da Musicologia brasileira.

Como endosso do que aponto, trago um expurgo de profunda crítica, extremamente lúcida de Lima (2014, p. 63) à Musicologia norte-americana que se posta como hegemônica, e quer ditar – ‘quem pode, e não pode existir’.

Certamente este é um lugar adequado para denunciar mais uma vez a falcatrua de enfoques atrativos e tornados sedutores por uma campanha de mídia internacional - estou me referindo ao livro de Alex Ross, *The Rest is Noise: ouvindo o século XX*. Ora, o que de mais sagrado construiu o século XX foi justamente a consciência da complexidade cultural planeta afora. E é justamente isso que o autor não consegue ouvir. Em cerca de 500 páginas dedicadas ao tema, ignora largas fatias do mundo, e no caso específico do Brasil, apenas três ou quatro linhas, dedicadas a Villa-Lobos - *en passant*, tratando de Milhaud - e ainda para sugerir que o nosso herói copiava a rítmica de Stravinsky. Essa musicologia cêntrica apresenta traços característicos do facismo. O pior é que olhando a literatura mais acadêmica - e aí refiro-me a Richard Taruskin, Elliot Shwartz e Daniel Godfrey, Robert Morgan - a realidade não é tão distinta

¹⁰ BARROS (2010, p. 10) “Assim, por exemplo, os antigos ‘argumentos de autoridade’, invocados pela Igreja desde a Escolástica como índices fundamentais para trazer legitimidade às afirmações científicas e filosóficas, passavam a ser veementemente contestados pelos iluministas como parcialidade obscurantista, como atitudes não-científicas que deveriam ser superadas para o estabelecimento de uma humanidade livre guiada pela Razão. A Ciência, para os filósofos iluministas, deveria amparar ou desenvolver argumentações não em torno ‘argumentos de autoridade’ ou de afirmações baseadas em revelações de natureza teológica, mas sim através do uso do raciocínio lógico, da demonstração empírica, da experiência verificável, do cálculo, da incorporação do método cartesiano da dúvida, da utilização sistemática do método empírico inaugurado por Francis Bacon (1561-1626). Nesta perspectiva, a ideia de uma imparcialidade científica surge explicitamente como um discurso revolucionário”.

assim. A adesão a um canône construído sabe-se lá por qual 'racionalidade' cêntrica, que vai projetar uma memória caolha e excludente, e ainda ser exaltada e copiada pelas periferias. Estou falando da nossa musicologia, mas numa tecla bem distinta também registro uma coluna entusiástica de ninguém menos que Caetano Veloso sobre o livro de Ross. Para os nossos ídolos da música popular talvez seja um grande alívio (em termos de superego) perceber que tudo que se fez no Brasil de vanguarda foi nada desse ponto de vista de *New York* (LIMA, 2014, p. 63).

No fundo esta questão acima, revela-se provocada por várias preocupações oriundas da postura teórico-metodológica da subárea. Quais? Primeiramente pelo julgamento simples que é nutrido pelo pré-conceito de que as coisas de lá são melhores do que as daqui. Secundariamente, aquelas preocupações, que às vezes deixam de ser salutar, e se transformam em limitadores do progresso e da visão ampliada. São elas também: a preocupação com o marco teórico, fidelidade às fontes, não uso de autores e teorias incompatíveis ("fobia da incompatibilidade"), necessidade de comprovação da linha genética do 'pensamento fundador', e etc.

Agora, convenhamos minimamente e reflitamos. Tais posturas são edificantes, mas quando exacerbadas e desfiguradas produzem um efeito contrário, tornam-se impedidoras do crescimento. Portanto, não são estas mesmas posturas, quando radicalizadas, perfeitas representantes da forma de trabalhar e pensar do positivismo que tanto a linha da teoria crítica na Nova musicologia combate e busca ansiosamente se libertar dos ranços ainda existentes?

De forma velada ou não, há forçosamente um jogo de poder e dominação ideológica nos assentos das instituições, faz-se uma distinção muito clara entre 'poltronas' e 'bancos', sabendo-se onde os orientados devam estar. Afirmo que a renovação da(s) nossa(s) Musicologia(s) passaria em certa medida pela mudança do olhar entre orientadores e orientados. A definição de poder de Barthes (2004, p. 11) é cirúrgica, quando ele diz que tal força "[...] está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas *opiniões correntes*, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas [...]". Ele completa, é um "discurso de poder, todo discurso que engendra o erro, e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe. [...] o poder é o parasita de um organismo transsocial [...]" (BARTHES, idem, *grifo nosso*). Poderíamos talvez empreender as mesmas aplicações de responsabilidade sugeridas no início do artigo de Paulo Lima ([2012] 2014, p. 49) intitulado *Composição e Poder*, onde ele cita Stiegler (2010, p. 1): "É preciso pensar o futuro planetário a partir da questão do psicopoder que caracteriza as sociedades de controle, e cujos efeitos se tornam maciços e destruidores". Proveniente da *Composição à Musicologia*, Lima reforça outra vez suas recomendações: "Falando do ponto de vista das artes, e mais especificamente, da área da criação musical, sinto a necessidade de enfatizar a construção de liberdade para o orientando. Ressurge a velha questão: como criar a partir de trilhos pré-estabelecidos?" (LIMA, 2014, p. 222).

Como proposição para uma saída desta situação, devemos lembrar novamente sobre o questionamento inicial de Laborde, que começou exposto em tons garrafais no título de seu texto *Por*

uma musicologia indisciplinada (publicado, por coincidência ou não, na *Revista Brasileira de Música*). Então, como exerceríamos uma “ciência indisciplinada de música”, nos moldes de sua proposição? Se assim puder ser, nós mesmos poderemos seguir perguntando: como seguir uma prática inovadora, se ainda nos encontramos submissos aos jogos de poder que permeiam nossos ‘templos do saber musical’ através dos atores em suas ‘poltronas’, onde também assumem a função de representantes de produtos do mercado acadêmico americano? Não caberia, pelo menos em termos de experimentação, uma ‘rebeldia conceitual’ que levasse a outras experimentações?

Como poderemos sair dessa armadilha?

Ao certo é que carecemos de uma pesquisa mais atrevida, mais especulativa. Daí precisamos reformar nossa própria índole perscrutadora, nosso aparelho de busca: nosso cérebro, nossa intenção, e bem como diz Lima ([2012] 2014, p. 66), ‘nossa “atenção”’. Talvez, devêssemos passar por alguns aconselhamentos contidos na “Teoria da História”. Nossa área sempre careceu de direcionamentos provindos das ciências humanas, e quiçá da própria História, onde sempre tivemos, como Musicologia, nossos pés bem fincados nos processos históricos, nos registros historiográficos, na valorização das fontes, e na capacidade de fazer uma hermenêutica crítica dos próprios fatos desta História (em nosso caso, a História da Música ou das músicas). Toda experiência que a Musicologia herdou, ela apreendeu através da postura emprestada do campo da História. Assim, como já dissemos, nossa saída pode residir na “Teoria da História”.

Deveríamos navegar em outras águas, para tanto poderia se fazer necessário andar por outras correntes menos comuns, ou seja, por outros caminhos, outros lugares, outras referenciais. Deveríamos nos permitir mais à experimentação de outras teorias ainda não utilizadas. Sair dos modismos simplesmente ditados pela tendência acadêmica ou daquela repetida insistência de certos nichos instituídos em nosso quintal. Em vez de respostas, poderíamos recorrer às perguntas (que fossem outras), aquelas que pudessem nos lançar em outras hipóteses, outras soluções, outros direcionamentos, outros seguimentos. Talvez, como recomendou Barros, uma escolha de um novo modelo teórico poderia ser uma saída saudável.

Será necessário ao pesquisador escolher um só paradigma, ou um sistema teórico único, depurado de quaisquer contribuições que não partam senão do interior desse sistema consolidado? Há autores incompatíveis uns com os outros, bem como conceitos que não podem ser misturados entre si sob hipótese alguma? Existem ‘autores sagrados’, cuja contribuição é inquestionável e definitiva? E, ao inverso, existem ‘autores malditos’, que já não podem ser recuperados, e que devem ser condenados por todo o sempre ao inferno do ostracismo teórico? Devem as teorias apresentar certo nível de permeabilidade, de modo a interagir com o seu exterior, ou, ao contrário, deverão blindar seus cascos como navios que se preparam para singrar mares perigosos? (BARROS, 2013, p. 222-3).

Nesse sentido, Barros diz que os modelos teóricos podem ser outros (ou interpretados de um modo novo), e a prática, como um teste, precisa de experimentação e observação, podendo a análise ser

reestruturada sem estar presa às tendências. Laborde, em outras palavras, diz a mesma coisa, acrescentando o estímulo para se ater àquela, às vezes indelével libertação política, assim ele afirma que: “Levantar tais questões significa questionar o espaço cadastrado do nosso mundo acadêmico, fazendo a interrogação recair não sobre as engrenagens organizacionais ou sobre os arranjos disciplinares que estabilizam nossas paisagens institucionais, *mas sobre nossas próprias práticas de análise*” (LABORDE, [2012] 2015, p. 23, *grifo nosso*).

O que nos parece, como já estamos sugerindo no desenvolvimento de nossa argumentação, é que o caminho ideológico inovador é o do experimento. O experimento levará a uma prática de pesquisa mais intuitiva, liberada de determinadas amarras teóricas, seguirá em busca de uma ampliação criativa do conhecimento. Barros (2013, p. 229) diz que: “Não há regras. Há escolhas. E as escolhas devem ser feitas diante do objeto de estudo, seja as que se referem à Teoria ou ao Método”. Ele continua dizendo que: “Abrir-se à novidade, de todo modo é sempre uma excelente postura. É adequado, também, considerar a possibilidade da invenção conceitual, ou de uma nova utilização de conceitos já existentes para produzir algo novo”.

“Para Dewey, valor remete à ‘disciplina inteligente das escolhas humanas’ – e, ao mesmo tempo, à dimensão crítica necessariamente envolvida [...] Pois bem, é essa juntura que exige o olhar de uma musicologia contemporânea, que não aceite simplesmente soluções formalistas convictas [...]” (LIMA, 2014, p. 53).

Os valores se associam aos critérios de escolha, qualificando-os. O conceito de valor se oferece como encruzilhada entre a visão estrutural e as possibilidades hermenêuticas. Na verdade, remetem a um esforço bastante atual de conectar esses dois mundos - do *poietico* ao estético, do *poietico* ao estético. Se há valores então há dimensões narrativas de avaliação das escolhas feitas ou a fazer, mesmo que esse processo se esconda sob a polissemia constitutiva (geralmente algo estonteante) da atividade da música. Abre-se à musicologia e especialmente àquele ramo originário da teoria da música focado sobre a análise de obras individuais, a possibilidade de reunir num só movimento interpretativo-analítico, valores, critérios, procedimentos e escolhas (LIMA, 2014, p. 55).

Determinadas escolhas são sugeridas por determinados valores. Há certos valores que podem se encaixar em determinadas teorias ou campos teóricos. Ao passo que, algumas vezes para se obter resultados inovadores é preciso tentativas que resultarão em erros e acertos, contando inclusive com o risco do insucesso. A observação e análise relevante, poderão ser beneficiadas por uma boa dose de maleabilidade conceitual. Assim, “Libertar-se de exigências de ‘coerência absoluta’ em relação a um sistema teórico fechado pode ser um bom conselho para evitar estagnações e para assegurar uma maior riqueza de recursos” (BARROS, 2013, p. 224).

É para isso que a resultante de uma pesquisa é beneficiada por ser passível de ser discutida até à depuração dos fenômenos mais lógicos e comprováveis. Mas, ainda sim aqueles fenômenos ou problemas ainda presentes na intuição, sem grande comprovação material, teórica ou argumentativa, até

àqueles que fazem parte de um mínimo e leve questionamento, podem ser considerados com o imperativo da atenção científica. Em direção a isso, afirmamos que a pesquisa não é dogmática, é zetética¹¹. Ela pode ser discutida, ampliada e reestudada, portanto, não petrificada. É por isso que ela, afirma-se e se propaga dialogicamente. “O Dogma pode transformar uma boa ciência em má religião. De fato, ‘para que haja disciplina é preciso que haja possibilidade de formular, e de formular indefinidamente proposições novas’” (FOCAULT, 1996, p. 30 apud BARROS, 2013 p. 256).

Assim, “[...] a repetição vazia e dogmática dos ditos de um autor pode desvitalizar as proposições que um autor um dia ofereceu à comunidade científica para ser posteriormente elaborada nos quadros científicos de seu campo disciplinar”. Barros alerta que, nesta “proposição científica, o dito se converte em ‘argumento de autoridade’: a fórmula experimental se deteriora em receita; o conceito perde suas qualidades de instrumento flexível e aberto ao novo, para se transformar em trava, em artigo de fé, em objeto de culto” (BARROS, 2013, p. 234).

Toda teorização mesmo que carregadamente metafórica, ainda assim é preferível em vez de uma análise musical ossificada por um jeito metodológico ou tipo teórico sempre previsível como se fosse receita de bolo. Carece-se de análises criativas, labirínticas e empíricas. Esse tipo de busca oferecerá resultados mais densos. Podendo certos dados e conclusões serem passíveis de descarte, no entanto a probabilidade de inovação, descoberta e formulações de novos conceitos poderá se tornar muito mais profícua nesta visão menos limitante. A metáfora, em seu papel, é um recurso aprofundador de conhecimentos.

Enquanto cada metáfora intuitiva é individual e sem igual e, por isso, sabe escapar a toda rubricação, o grande edifício dos conceitos ostenta a regularidade de um columbário romano e respira na lógica aquele rigor e frieza, que são próprios da matemática. Quem é bafejado por essa frieza dificilmente acreditará que até mesmo o conceito, ósseo e ortogonal como um dado e tão fácil de descolocar quanto este, é somente o *resíduo de uma metáfora*, e que a ilusão da transposição artificial de um estímulo nervoso em imagens, se não é a mãe, é pelo menos a avó de todo e qualquer conceito (NIETZSCHE, 1974, p. 57 apud BARROS, 2013, p. 244).

Laborde ([2012] 2015, p. 23) adverte que: “[...] apesar dessa agitação fértil, a musicologia, sempre compreendida como ciência da música, não consegue se libertar do espaço domesticado previsto para ela pelas montagens institucionais de nossas universidades e de nossas instituições de pesquisa”. Contrapondo de forma assertiva, o que Laborde diz, aponto a magistral descrição de Barros dizendo que:

¹¹ Do grego *zetein* (derivado de *zeteo* “□□□□□”) que significa o contrário de dogma, o que é discutível, indagativo, que amplia vários pontos de vista em busca de uma coerência funcional e argumentativa. O que não se petrifica mas se desenvolve em torno do bem comum através da excelência do conhecimento e da prática democrática do direito de voz com base na razão.

Uma teoria criada ou desenvolvida de acordo com o mais maleável e aberto espírito científico pode ser tomada, por determinada escola ou grupo de teorizadores-doutrinadores, como recanto a partir do qual se edificará o mais intransponível dos castelos medievais. A princípio são erguidas as torres, com sua altivez ameaçadora. Depois começa a surgir um castelo, com suas espessas paredes teóricas. Em torno dele, cava-se um fosso de água parada, que logo será habitado por crocodilos prontos a devorar estrangeiros incautos, com a potente dentição formada pelos seus 'argumentos de autoridade'. Uma sombria ponte levadiça será o único ponto de contato entre o castelo teórico e o mundo, mas apenas para permitir a entrada de víveres, daquilo que reforçará a doutrina (BARROS, 2013, p. 254-5).

Talvez, como sugestão de um modo de visão do mundo contemporâneo e sua música, ou suas músicas que se condicionam e des-condicionam a partir do movimento que vai do presente ao passado, e implique em seus fundamentos, seus problemas e superações, se é que essa(s) música(s) como material resultante de processo e prática, necessite(m) de superações, para que ela(s) tangencie(m) a compreensão teórica, faz-se necessário uma contemplação consciente do fenômeno da fragmentação presente na pós-modernidade. Essa fragmentação, como processo irreversível, se dá em todas as instâncias e direções, entre atividades e agentes, entre pessoas e coisas. Terry Shinn propõe a “matriz do entrelaçamento” como solução e entendimento dos (e nos) tempos atuais. Sua proposta analítica para a pós-modernidade é razoável e convidativa, está baseada em três princípios centrais:

1) A unidade operacional da matriz de entrelaçamento consiste de um “referente” que se define por uma forma específica de ação distinguível de *referentes alternativos*, forma essa que possui fronteiras, é *auto-referente* e que encerra um núcleo estável, porém maleável à mudança e aberta à recombinação com outros referentes.

2) A matriz de entrelaçamento possui uma lógica dominante de circulação de ideias, materiais e pessoas entre os referentes, provocando, desse modo, a *recombinação*, a qual altera aspectos do referente inicial, ainda que esse referente genético retenha suas características originais, embora enriquecida por meio do entrelaçamento com outros referentes. O entrelaçamento de referentes não resulta em um híbrido. Em vez disso, origina uma malha dinâmica de componentes identificáveis de colaboração e de sinergia que são historicamente enraizados.

3) Referentes entrelaçados podem estabilizar-se e, desse modo, chegar a constituir territórios mais amplos. Territórios com base no entrelaçamento contêm simultaneamente a substância e a marca de seus múltiplos referentes nucleares fundamentais. Todavia, os territórios constituem extensões que adquirem cumulativamente novas características. O território de entrelaçamento expressa, assim, seus componentes referenciais autônomos e constitui as formas de ação, de conhecimento ou de epistemologia que é mais do que a adição de suas unidades fundamentais. *Os territórios entrelaçados não são necessariamente permanentes e, algumas vezes, estão sujeitos a uma existência provisória ou ao sucesso e à estabilidade moderados, seguidos de dissolução*. Argumentar-se-á que a ciência, a epistemologia e também os processos e estruturas da globalização são mais bem entendidos como uma matriz de entrelaçamento do que nos termos oferecidos pela reflexão da pós-modernidade ou pela perspectiva da modernidade clássica (SHINN, 2008, p. 45, *grifo nosso*).

Segundo Shinn, a modernidade trouxe duas correntes, a “emancipatória” e a “tecnológica”, estas, como tradições vinculadas à época, então, assim necessitamos presumir que a ‘emancipação’ deva ocorrer também em direção a sua ‘corrente irmã’, a “tecnológica”. Continuar produzindo conhecimento sob um atrelamento pertencente aos problemas de mecanicidade da informação (*índole*

matemática), burla e furta ao progresso as subáreas da Música, principalmente quando estas, ainda se ressentem desse efeito retardado na pós-modernidade. Por que? Porque ainda ronda o temor nas mentes musicológicas, do não ser coerente, do não escrever e relatar o que não pode ser justamente explicado e comprovado. Dessa forma, mais do que nunca, continua vivendo-se sob o estigma do 'espírito tecnológico', assim tal estado impede seguimento ao caminho especulativo, à alma do avanço da ciência (em nosso caso aqui, da(s) Musicologia(s)).

A comprovação de tal condição impeditiva, é reforçada pelo gráfico que Barros construiu em seu livro *Teoria da História* (vol. 1), onde ele ressalta as mordanças que travam o alavanque da pesquisa.

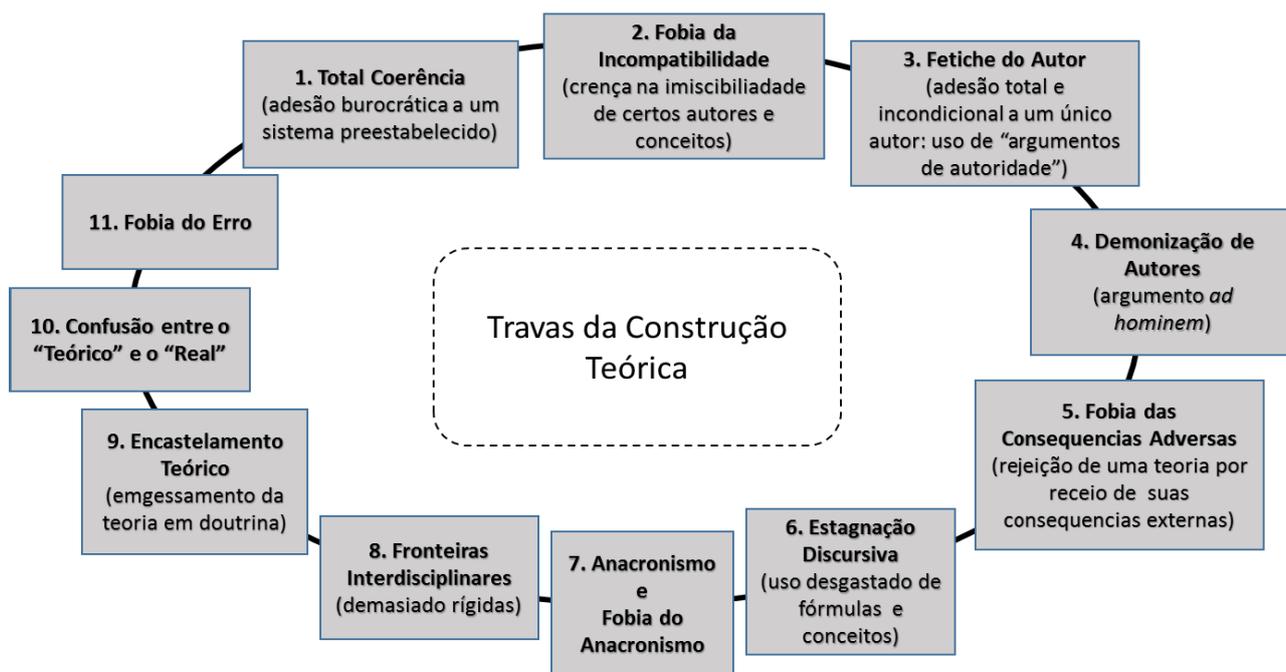


Fig. 2 - Quadro das travas da construção teórica de Barros (2013, p. 226).

Faz-se necessário, para nós, pertencentes da(s) subárea(s) musicológica(s), uma auto avaliação crítica que consista em olhar para os 'próprios pés' e o 'umbigo', e dizer se estamos muito preocupados em agradar às vertentes teóricas e os defensores delas aqui bem representados. E ou, se no percurso da formação acadêmica, da aquisição de um título, da aprovação de nossas reflexões em nossos textos científicos por pares julgadores, devemos nos curvar a esse jogo de poder do conhecimento imposto de forma sutil e anestesiante, aplicado pelo "argumento de autoridade" que perpetra o dogma e a representação imperial em nossa casa. Se for assim, somos e vamos ser sempre colônia!

É preciso uma conscientização que nos revista de um espírito audaz, que seja capaz de analisar por um criticismo maduro, porém inventivo, capaz de realizar um desmonte das propostas apresentadas nas academias e universidades, e reutilizá-las quando adequadas ao seu objeto de estudo. Se o contrário for, estaremos empilhando pesquisa após pesquisa, aquelas que são de um carácter

replicador das propostas teórico-analíticas dos eixos dominantes (europeu e norte-americano). “O objetivo revolucionário é escancarar portas para que estas não mais se fechem, ou, se isto ocorrer, que sejam reabertas para outros ambientes e outros acessos” (MENEZES, [2002] 2005, p. 387). Menezes, vem dizer que devemos: “Apontar caminhos, perspectivas e direcionalidades; mas, rejeitar sistematização padronizadora e estaque de tal ou qual proposta musical”. Nisso se deve consistir nossa tarefa. “Afinal, viver é percorrer direções” (MENEZES, idem).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Então como se definiria a ‘musicologia “indisciplinada”’? Como seria a “ciência da música” nesse “novo tempo”?

Seria de fato uma “nova musicologia”, quando por *práxis* fosse “indisciplinada” e ‘inovadora’. A execução desta proposta indicaria a compreensão de “um novo tempo”, uma ‘nova postura método-filosófica’ que fosse a uma direção mais receptiva a novos olhares, àqueles diversos das teorias dominantes. Assim, o avanço seria “novo” de ‘inovador’ se a subárea de fato aplicasse o que ela mesma se propôs fazer em seus discursos teórico-críticos anteriores. Minha reflexão se direciona mais especificamente ao nosso próprio quintal, à ‘nova’ Musicologia brasileira (se é que de fato exista com carácter de ‘nova’).

O discurso crítico e contundente pode ser atraente, mas daí executar o que sempre se apregou quanto ao alargamento de fronteiras, é muito diferente. Como uma sugestão enriquecedora, diríamos que a Musicologia se tornasse aluna da subárea da Composição (não seria humilhante, mas salutar). Por que? Porque a Composição já fez sua lição de casa, ela já foi à prática e continua fazendo isso. Em vários lugares, alguns de seus representantes ilustres (Debussy, Stravinsky, Schoenberg, Webern, Berg, Ives, Falla, Villa Lobos, Bartók, Hindemith, Messiaen, Schaeffer, Pousseur, Boulez, Stockhausen, Berio, Nono, Cage e outros), no Século XX, gradualmente ou não, ajudaram a praticar o desmonte do sistema musical dominante. Em sua essência, a subárea da Composição vive muito mais predominantemente da prática compositiva, do que de suas teorizações (se bem que o grupo de compositores-teóricos americanos da ‘vertente matematicamente informada’ são mais reconhecidos pelas suas formulações do que por suas composições). É nesse sentido que faz bem aprender com a subárea da Composição, reforçando que sua teoria composicional em muito tenha contribuído de maneira comprovada e relevante às subáreas da Música. Quantas contribuições foram desenvolvidas por compositores-teóricos como Schoenberg, Webern, Messiaen, Boulez, Stockhausen, Pousseur, e um sem número deles!?

Faz-se necessário à(s) Musicologia(s) o ímpeto do compositor, que em nome de sua autoria e crenças, ousa novas formulações acórdicas e sonoras. É desse espírito inventivo e perscrutador que necessitamos como ‘novos’ musicólogos, teóricos e analistas, até porque vivemos em um ‘novo tempo’

denominado 'pós do pós'. "O discurso da sociedade pós-moderna e, correspondentemente, os fenômenos de suporte intelectual e social oferecem algum crédito para os argumentos de que o mundo de hoje e os prospectos de amanhã estão em contraste radical, e mesmo em assimetria, com o mundo dos últimos dois séculos e meio" (Cf. Scott 1997 apud SHINN, 2008, p. 44). Como exercício no mesmo paralelo de um olhar retroativo sobre os tempos e as tendências, vejamos o que acontece no campo da Teoria e da Análise Musical. Estamos perto de completar setenta anos, desde quando Milton Babbitt iniciou suas concepções musicais a partir de bases matemáticas, estabelecendo-se naquilo que John Rahn, em seu livro de 1989, anunciou e celebrou como a grande "mudança de paradigma". E se contarmos a partir da afirmação de Rahn, estamos também por completar trinta anos, e ainda assim achamo-nos, pelo menos no Brasil, ainda vendo teorizações e análises oriundas desta linha teórico-analítica. Qual é o resultado disso? Transformaremos, de maneira *en passant* ou carregadas de maior base teórica, as discussões musicais em irrepreensíveis fórmulas e cálculos matemáticos que repetidas vezes aplicaremos em nossas análises como pesquisadores subalternos? E ou, poderíamos entender tal fenômeno, como a representação e replicação daquele contrato do 'produto em série' da sociedade '(pré)dominante' que vende seu 'conhecimento seriado' através da propaganda que facilmente aceitamos fazer de 'maneira voluntária' como extensão do mercado acadêmico deles?

A pós-modernidade, se já está, ou não no fim, ou se tal tempo já tenha passado, ao certo é que ela "exime-se da temporalidade histórica" e está ligada ao "presenteísmo", à "razão cínica", à "aparência", à "fragmentação", ao "pastiche", e às vezes "*deixando se levar pelo mercado*" (SANT'ANNA, 2003, p. 155, *grifo nosso*). Jean-François Lyotard (1924-1998) é sem contestação a figura mais marcante da filosofia da pós-modernidade, e para ele a pós-modernidade é um "movimento 'anti' posturas" (SHINN, 2008, p. 50). Se a conjuntura de hoje se configura assim, as multiplicidades e as rupturas 'nesta pós-modernidade' parecem ocorrer combinadas e descombinadas. Musicalmente falando, as fragmentações e as discontinuidades, o pluralismo e o ecletismo, e o que é 'não linear' nos conteúdos e suas aparições, tornam as águas que navegamos imprecisas e desconhecidas: não há mais lugares para se apoiar, as estruturas se quebram e se agregam em novas formações moleculares.

Nesse sentido relembro Régis Duprat (2005), quando em tom 'musicologicamente profético', ditava o fim das análises, pois as obras contemporâneas tinham se tornado labirínticas e imprevisíveis. Em suma, o que ele, estava dizendo, era que se fazia necessário uma mudança filosófico-analítica, aquela que não teria mais um modelo "totalizante", como diz Laborde. Ou seja, não existem mais modelos analíticos prontos e nem teorias pré-estabelecidas. Como exemplo, uma análise *shenkeriana* por si só não daria mais conta de um 'todo composicional' contemporâneo fundado em vários sistemas musicais (talvez fossem necessários outros tipos analíticos manipuláveis e moldáveis).

E foi exatamente aqui que os *neo-shenkerianos*¹² e *neo-riemannianos*¹³ se estabeleceram quando criaram e se associaram respectivamente à “teoria dos conjuntos”¹⁴ e à “teoria transformacional”. O florescimento das teorias analíticas de origem matemática foi favorecido pela efervescência da experimentação composicional e uma indefinição de ferramentas analíticas que pudessem explicar a ‘nova demanda composicional pós-tonal’. Entretanto, principalmente para a teoria dos conjuntos, a mesma oportunidade, transformou-se no ‘problema pós-tonal’, pois esta teoria por si só tem dificuldade em explicar a lógica das relações e processos ligados aos múltiplos sistemas musicais conviventes e subvertidos (modal, tonal, serial: pandiatonal). Sua ‘operabilidade probabilística’ se ocupa em explicar de maneira ‘segmentada’ a substância intervalar no total cromático. Seu pré-molde intervalar é redutor¹⁵ a uma lógica ainda menor que uma oitava (o todo cromático é reduzido em espelho a partir do trítono).

Se a subárea da Composição gerou o ‘problema pós-tonal’, define-se que ela mesmo poderia oferecer uma hipótese plausível de substituição do referencial teórico-analítico. Como? Substituiríamos o dorso da moeda de ‘ênfase tecnicista’, que é matematicamente informado, por uma análise baseada na ‘ênfase original’ (na gênese), que seria ‘musicalmente informada’. Bordini diz que “[...] o modelo mais completo [...]” de análise para a música, que tem seu registro grafado em partitura, “[...] é a sua própria partitura [...]” (1994, p. 123). A obra musical então é capaz de oferecer o direcionamento para a escolha e aplicação de uma melhor ferramenta analítica. Como em um movimento reflexivo cíclico, podemos aproximar a indicação de Bordini ao que Laborde propõe sobre a metodologia *bottom-up* como modelo para o estudo crítico em música. Ressalve-se que Laborde intenta dizer que o direcionamento é primeiramente filosófico (depois metodológico), no entanto o que ele busca clarificar, traduz-se como indicativo de se “pensar o caso”, uma nítida ideia dos estudos em Música serem pensados caso a caso. (LABORDE, [2012] 2015, p. 24).

As nossas considerações finais parecem retornar à ideia da abertura deste texto, às relações entre o campo composicional e o campo teórico-analítico, entre o campo da Composição e o campo da Musicologia. Nossa “atenção” (LIMA, [2012] 2014, p. 66) é convidada a exercer um grau de

¹² Buscaram uma revitalização científica através da junção de uma prática analítica anterior ao campo matemático informado, resultando nas teorizações de Forte (1973), Rahn (1980), Straus (1989) e muitos outros.

¹³ Na mesma direção de aproveitamento de lacunas e igualmente associados às ciências matemáticas, a partir da Geometria, a teoria conhecida como a *Teoria Transformacional* formulada por David Lewin (1987), tendo como propagadores Hyer (1989), Cohn (1998), e recentemente some-se Dmitri Timoczko (2011).

¹⁴ A formação e desenvolvimento da teoria dos conjuntos tem um histórico antigo e amplo com a ação de ‘compositores-teóricos’, destacando-se Howard Hanson, Milton Babbitt e George Perle como seus iniciadores. Depois vieram Allen Forte, o que organizou, logo após John Rahn e Joseph Straus, os mais notáveis propagadores.

¹⁵ MENEZES (2015) “Mas aqui é um foco separado das alturas nas oitavas [...] E tal controle faz uma diferença total na música. É por isso que eu não gosto do *pitch class*. Ele tende a reduzir. Se trata de não reduzir à oitava (0 a 11), mas se trata de reduzir à distância de um trítono. E fazer um espelhamento de um trítono e das alturas possíveis nesse interior e tende em fazer todo um acúmulo estatístico realizando um achatamento do registro, como se não houvesse o peso, somente o croma”.

avivamento quanto aos paradoxos que permeiam as correntes na(s) Musicologia(s) brasileira(s). Seus problemas e suas incongruências originam-se a partir das musicologias dominantes, no entanto apontamos igualmente a importância da singularidade, e que devemos avançar em direção à independência intelectual sugerida a partir da *índole criativa* da Composição. Neste jogo do saber musicológico somos tangenciados e afetados voluntariamente e involuntariamente pelas forças intelectuais, suas intenções e suas “opiniões correntes” (BARTHES, 2004, p. 11), onde cada uma delas busca sua representação política e seus agenciamentos.

Como Laborde, propomos uma democratização da produção do conhecimento em música por um conceito de um "termo acolhedor" (p. 21) como definição postural para a(s) Musicologia(s) brasileira(s). E se, esta é a definição almejavável para o tempo atual, devemos entender que esta remodelação, deva caminhar com certa urgência da teoria a *práxis*. Seria fortalecedor para os campos supracitados, se houvesse uma conversão real à um posicionamento que propicie verdadeira aderência às ‘novas musicologias insurgentes’ que vem ocupando espaço neste universo ‘pós-tudo’. Não seria já tempo de se adotar tal posicionamento em direção à uma Musicologia mais aberta, mais liberta de si própria e de seus ‘cânones’? Quais deveriam ser as palavras ou o entendimento para que uma agenda fosse cumprida por uma prática autônoma sob esse "termo acolhedor"?

REFERÊNCIAS

- BARROS, José D’Assunção. *Revista Historiar*. Universidade Estadual Vale do Acaraú, v.4, n.º 4, jan. - jun., 2011. Sobral-CE: UVA, 2010.
- BARROS, José D’Assunção. *Teoria da História*. 3ª. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2013.
- BARTHES, Roland. *Anla*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BORDINI, Ricardo Mazzini. *Do Barco Pedra Lembrar-se O Barqueiro cujo Barco Era Lua*. Memorial de Composição e Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1994.
- CHAILLEY, Jacques. *Précis de musicologie*. Paris: Presses Universitaires de France, [1958] 1984.
- COHN, Richard. Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective. *Journal of Music Theory*, v. 42, n.º 2, p. 167-180. Neo-Riemannian Theory (Autumn, 1998).
- DUPRAT, Régis. Linguagem Musical e Criação. *Revista Brasileira*, jan. 2005.
- FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale UP, 1973.
- HYER, Brian. *Tonal Intuitions in Tristan und Isolde*. Ph.D. Dissertation. Yale University, New Haven, 1989.
- JULIATTO, Clemente Ivo. Seria a universidade uma empresa como as demais? *Revista Universidade em Debate*. v. 1, n.º 1, p. 12-21, jul.- dez. 2013.
- LABORDE, Denis. Por uma ciência indisciplinada da música. Tradução de Lúcia Campos e Emília Chamone. *Revista Brasileira de Música*, v. 28, n.º 1, p. 17-32, jan.- jun. 2015.

LACEY, Hugh. *Valores e atividade científica 1*. Trad. Marcos Barbosa de Oliveira, Eduardo Salles de Oliveira Barra, Carlos Eduardo Ortolan Miranda; introdução e prefácio de Pablo Rubén Mariconda. 2a. ed. São Paulo: Associação Filosófica Scientiae Studia/Editora 34, 2008.

LASKE, Otto. Toward na Epistemology of Composition. *Interface*, v. 20, n.º 3-4, p. 235-269, 1991.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York. London: W. W. Norton & Company, 1989.

LIMA, Paulo Costa. Composicionalidade: teoria e prática do compor no horizonte da atualidade. In: Maria Alice Volpe (org.). *Teoria, crítica e música na atualidade*. Série Simpósio Internacional de Musicologia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Programa de Pós-Graduação em Música, 2012.

_____. *Teoria e prática do compor II: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2014.

MARTINS, José António. Teoria analítica da música do século XX (João Pedro Oliveira). Recensão bibliográfica. *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 9, p. 165-187, 1999.

McCRELESS, Patrick. Teoria Contemporânea da Música e a Nova Musicologia: uma Introdução. *Music Theory Online. The Online Journal of the Society for Music Theory*. Volume 2.2. Ensaio apresentado no Annual Meeting of the Society for Music Theory. New York: 1995.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg: Tratado sobre as Entidades Harmônicas*. 2a. ed. rev. e ampl. Cotia-SP: Ateliê, 2002a.

_____. *Conversa/Entrevista com Flo Menezes*. Entrevista concedida a Edson Hansen Sant'Ana. São Paulo: Estúdio PANaroma, UNESP, 2015.

RAHN, John. *Basic Atonal Theory*. New York: Longman, 1980.

_____. New Research Paradigms. *Music Theory Spectrum*, 1989.

SANT'ANA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp: a arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

SANT'ANA, Edson Hansen. A tendência da teoria e análise ao direcionamento crítico na nova musicologia brasileira. In: XXIV ANPPOM, 2014, São Paulo. *Anais...* Instituto de Artes. Pós-Graduação em Música, São Paulo: PPG-MUS-UNESP, 2014.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Versão traduzida e editada por Marden Maluf a partir do Harmonielehre (1922), São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SHINN, Terry. Desencantamento da modernidade e da pós-modernidade: diferenciação, fragmentação e a matriz de entrelaçamento. *Scientiae Studia*. v. 6, n.º 1, p. 43-81, São Paulo, 2008.

STIEGLER, Bernard. *O que faz valer a pena viver*. 2010. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/6730139/o-que-faz-valer-a-pena-viver1-bernard-stiegler-revolucoes>> Acessado em: 21 agosto 2015.

STRAUS, Joseph Nathan. *Introduction to post tonal theory*. 2ª ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, [1989] 2000.

_____. *Introdução à Teoria Pós-Tonal*. Trad. Ricardo Mazzini Bordini; rev. e cons. técnica: Jamary Oliveira; prefácio: Ilza Nogueira. São Paulo: Editora da UNESP, 2012; Salvador: EDUFBA, [1989, 2000, 2005] 2013.

TIMOCZKO, Dmitri. *A Geometry of Music, Harmony and Counterpoint in The Extended Common Practice*. New York: Oxford, 2011.