UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

LEONARDO SALOMON SOARES TRAMONTINA

**A APROPRIAÇÃO DOS DISCURSOS DA *NEW MUSICOLOGY* POR TRÊS
DIDÁTICAS NORTE-AMERICANAS DE ENSINO DE HISTÓRIA DA MÚSICA**

São Paulo

2011

LEONARDO SALOMON SOARES TRAMONTINA

**A APROPRIAÇÃO DOS DISCURSOS DA *NEW MUSICOLOGY* POR TRÊS
DIDÁTICAS NORTE-AMERICANAS DE ENSINO DE HISTÓRIA DA MÚSICA**

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo para obtenção do título Mestre
em Música. Área de concentração:
Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Diósnio Machado Neto

São Paulo

2011

LEONARDO SALOMON SOARES TRAMONTINA

**A APROPRIAÇÃO DOS DISCURSOS DA *NEW MUSICOLOGY* POR TRÊS
DIDÁTICAS NORTE-AMERICANAS DE ENSINO DE HISTÓRIA DA MÚSICA**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título Mestre em Música.

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Diósnio Machado Neto - USP

Profa. Dra. Maria Alice Volpe - UFRJ

Profa. Dra. Monica Lucas - USP

São Paulo, ____ de _____ de ____.

Dedico este trabalho aos meus queridos pais e avós, que me educaram com grande amor e me fizeram enquanto ser e, sobretudo, à minha esposa e aos meus amados filhos, por serem minha razão de viver e por tornarem tudo o mais prescindível.

AGRADECIMENTOS

Aos Professores Diósnio Machado Neto e Rodolfo Coelho de Souza, pela amizade e pelo exemplo de seriedade acadêmica.

Aos musicólogos Mark Evan Bonds e James Briscoe, pela pronta disposição em me atender.

A Alex Fucs, pela demonstração de hombridade nos negócios e pelas oportunidades.

Aos meus irmãos de coração Fernando Coutinho e Ulisses Papa, pela cumplicidade, a despeito da distância.

Aos meus amigos Daniel e Adriana Abuassi, pelo incentivo, Jacques Pripas, pelos impagáveis conselhos e Márcio Bergel, pelo exemplo.

A Roberto Vinograd, um segundo pai que, semanalmente, me possibilita exercitar e alimentar o intelecto.

RESUMO

O recrudescimento das críticas aos paradigmas teórico-conceituais e ao próprio *modus operandi* da musicologia histórica, a partir da década de 1980, fomentou seu reposicionamento em direção a processos, temas e métodos característicos das disciplinas não musicais, tais como a antropologia, linguística, etnomusicologia, crítica literária e a teoria cultural, dentre outras. Como a Historiografia da segunda metade do século XX, tenta desenvolver uma crítica aos seus enunciados e práticas baseada na consciência de suas formas de construção e significação e da historicidade de seus postulados. Tal fenômeno de inquirição ontológica deu-se, majoritariamente, nos países de língua inglesa, onde recebeu o nome de *New Musicology*. Sob este contexto, portanto, será analisado como três didáticas de ensino de História da Música, amplamente utilizadas nos cursos de graduação em música dos Estados Unidos, têm se apropriado destes discursos críticos. Tratar-se-á, pois, de desvelar como um material comumente caracterizado por uma postura historiográfica mais tradicionalista, cuja tendência é apresentar uma História da Música que coaduna contextualização geopolítica, “evolução” dos estilos, gêneros e formas musicais a aspectos biográficos das “grandes personalidades”, tem inserido e articulado em suas narrativas e estratégias pedagógicas as propostas da *New Musicology*.

Palavras-chave: Historiografia musical; Musicologia crítica; Pedagogia de História da Música.

ABSTRACT

The upsurge of the critics on historical musicology as a discipline, since the 1980s, fostered its repositioning towards processes, themes and methods belonging to non-musical disciplines such as anthropology, linguistics, ethnomusicology, literary criticism and cultural theory, among others. In the same way as historiography did from the second half of twentieth-century, it criticizes its own practices and ideas based on awareness of its construction and meaning models, as well as of the historicity of its postulates. This ontological inquiry took place, mainly, in English-speaking countries, where it was called *New Musicology*. Under this context, therefore, the intent of this text is to analyze how three widely used Music History textbooks had adopted this critical discourses into their texts. In other words, this dissertation intend to reveal how books who, normally, has a traditional and non-critical approach regarding music history, insert in their textual narratives and pedagogical strategies the ideas of *New Musicology*.

Keywords: Musical historiography; Critical Musicology; Music history pedagogy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 <u>TEXTOS E CONTEXTOS DA <i>NEW MUSICOLOGY</i>.....</u>	21
1.1 O CÂNONE COMO ELEMENTO CONSTRUTOR E BALISADOR DA PRÁTICA MUSICOLÓGICA: PROBLEMATIZAÇÕES E REPOSICIONAMENTOS	22
1.2 AS SUBÁREAS DA MUSICOLOGIA E A CONSTRUÇÃO DE NOVOS PARADIGMAS.....	24
1.3 A <i>NEW MUSICOLOGY</i>	34
1.4 “ <i>NEW MUSICOLOGIES</i> ”: A NOMENCLATURA COMO PARADIGMA DA CONCEPÇÃO CRÍTICA QUE REDEFINIU AS PLATAFORMAS TEÓRICAS E DISCURSIVAS DA MUSICOLOGIA.....	39
1.5 AS PRIMEIRAS FONTES DA <i>NEW MUSICOLOGY</i> : KERMAN, ADORNO E DAHLHAUS E CRÍTICA COMO FUNDAMENTO DO DISCURSO MUSICAL E HISTORIOGRÁFICO	42
1.5.1 JOSEPH KERMAN	47
1.5.2 THEODOR ADORNO	49
1.5.3 CARL DAHLHAUS	53
1.6 DISCURSOS DA <i>NEW MUSICOLOGY</i>	60
1.6.1 ETNOMUSICOLOGIA.....	61
1.6.2 SEMIÓTICA, ESTRUTURALISMO ANTROPOLÓGICO E PÓS-ESTRUTURALISMO	69
1.6.3 ALTERIDADES	104
1.7 A EXPLICITAÇÃO DOS DISCURSOS DA <i>NEW MUSICOLOGY</i> EM TRÊS DIDÁTICAS DE ENSINO DE HISTÓRIA DA MÚSICA	123
<u>CONCLUSÃO.....</u>	137
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</u>	144
<u>APÊNDICE A – GRÁFICO DA INCIDÊNCIA DE DISCURSOS DA DA <i>NEW MUSICOLOGY</i>, POR PERÍODO HISTÓRICO, NO LIVRO “<i>MUSIC IN WESTERN CIVILIZATION</i>” (WRIGHT E SIMMS) .....</u>	157
<u>APÊNDICE B – GRÁFICO DA INCIDÊNCIA DE DISCURSOS DA DA <i>NEW MUSICOLOGY</i>, POR PERÍODO HISTÓRICO, NO LIVRO “<i>A HISTORY OF MUSIC IN WESTERN CULTURE</i>” (BONDS).....</u>	158

<u>APÊNDICE C – GRÁFICO DA INCIDÊNCIA DE DISCURSOS DA DA NEW MUSICOLOGY, POR PERÍODO HISTÓRICO, NO LIVRO “A HISTORY OF WESTERN MUSIC” (BURKHOLDER, GROUT, PALISCA) .....</u>	<u>159</u>

<u>APÊNDICE D – GRÁFICO COMPARATIVO DA INCIDÊNCIA TOTAL DE CADA DISCURSO DA NEW MUSICOLOGY, POR PERÍODO HISTÓRICO, NOS TRÊS LIVROS ESTUDADOS .....</u>	<u>160</u>

<u>APÊNDICE E – GRÁFICO COMPARATIVO DA INCIDÊNCIA TOTAL DE CADA DISCURSO DA NEW MUSICOLOGY NOS TRÊS LIVROS ESTUDADOS DIDÁTICAS ...</u>	<u>161</u>

<u>APÊNDICE F – GRÁFICO COMPARATIVO DA INCIDÊNCIA TOTAL DE DISCURSOS DA NEW MUSICOLOGY, POR PERÍODO HISTÓRICO, ENTRE OS LIVROS ESTUDADOS</u>	<u>162</u>

INTRODUÇÃO

Propor qualquer análise da escrita historiográfica, seja de seus pressupostos ou de seus diálogos com outras disciplinas e metodologias, impele disreterear, antes de tudo, acerca da própria escrita da História. Para isso, é mister rever o que, no caso da musicologia tradicional, tem-se definido por historiografia e compreendê-la como um discurso, uma formulação ideológica de significados não imanentes e, tampouco, perenes. Apesar de ser lugar comum entre os historiadores de outras áreas, neste caso não é insistente observar que, com sugere Keith Jenkins (2001, p. 39-50), a separação entre uma história ideológica e a propriamente dita inexistente; ela, pois, não é o passado, mas um constructo incompleto e funcional. Cabe aqui, sob a ótica hermenêutica similar a Jenkins, a *Ecole des Annales* (sobretudo Marc Bloch e Lucien Febvre) e outros autores, a elucubração do historiador italiano Renato de Fusco:

Temos, frequentemente, utilizado o termo 'artifício historiográfico'... [e], antes de defini-lo, é imperioso referir-nos ao uso que alguns historiadores dele o fazem. Embora... toda investigação histórica se baseie no 'artifício historiográfico', alguns autores adotam-no sem ponderações, enquanto outros o utilizam com plena consciência. E são estes últimos que, recorrendo ao dito 'artifício', caminham *contra* uma historiografia dos 'fatos', filológica, espontaneísta, sem 'problemas', em *direção* a uma historiografia problemática, metodológica, atenta e interessada no aporte de outras disciplinas: a filosofia, a sociologia, o estruturalismo, a hermenêutica, etc.¹ (DE FUSCO, 1998. p. 443).

Sendo, pois, de cunho parcial o seu estudo, nunca um fenômeno histórico se explica plenamente fora da análise do seu momento (BLOCH, 1976, p.35), o que infere a pensar na fragilidade do conceito de verdade histórica. Neste âmbito, a coadunação interdisciplinar tem sido destacada por inúmeros teóricos e filósofos das ciências humanas, desde Karl Popper a Boaventura Sousa Santos. A principal questão proposta é problematizar as bases epistemológicas da disciplina, que se

---

¹ "Abbiamo più volte usato l'espressione 'artificio' storiografico, qui vogliamo darne La più ampia esposizione. Prima di definirla, è necessario accennare all'uso Che di essa fanno alcuni storici... Benché, come vedremo, ogni indagine storica si basi su artifici storiografici, alcuni autori li adottano inconsapevolmente, mentre altri li utilizzano in piena coscienza. E sono i secondi Che, ricorrendo ad essi, si muovono *contro* una storiografia dei 'fatti', filologica, spontaneista, senza 'problema' storico, ecc. e *verso* una storiografia problematica, metodologica, attenta ed interessata agli apporti Che vengono Allá storia da altre discipline: La filosofia, La sociologia, ló strutturalismo, l'ermeneutica, ecc."

propunha a revelar os fatos de outrora ‘como de fato ocorreram’ e não tergiversava sobre suas falhas metodológicas.

A historiografia, como afirma Jenkins (2005), por ser um ente ideologizado construído por um ato de re-vivência entre o individual e o universal, ou seja, uma arenga do homem para o homem, confirma a constituição deste enquanto ente temporal, em suas nuances sociais e na formação do seu subjetivo e revela a ação de longa duração na determinação dos sentidos. Ou seja, enquanto ser, não é passível desvencilhar-se da história, ambos sob o risco de serem erroneamente analisados. A historiografia, pois, mais que desvelar os acontecimentos idos, seus heróis e vencidos, é capaz de explicitar os contextos e as mentalidades que a produziram. Da mesma forma, vale ressaltar, o presente também molda sua identidade pelo passado: “cada época se constrói mentalmente a partir da representação do passado histórico” (FEBVRE, 1962, p. 437)².

Da mesma forma, a História da Música não difere deste caso, com o elemento adicional de que, por suas especificidades³, pode ser capaz revelar aspectos importantes do sistema sócio-econômico-cultural, muitas vezes velados em outras abordagens.

Warren Dwight Allen (1962, p. 5-70), sugere haver indícios de textos, já no século XVII, que intentam, de modo explícito, conectar as tradições, usos e práticas de outrora às de sua época, ou seja, a praticar uma forma de memória do passado que diz respeito ao presente. Para o historiador, o alemão Sethus Calvisius (1556-1615) tratou a música como uma arte na qual ‘grandes homens’ legaram, individualmente, sua efetiva contribuição à construção da mesma. Neste sentido, acabou por inaugurar a História da Música de caráter biográfico, que objetiva mostrar, por meio da vida e da obra de alguns compositores, como cada um deles contribuiu ao aperfeiçoamento da música ao longo dos tempos⁴. Este modelo genealógico dos ‘inventores’ da música, a “...abordagem preferida durante o século XVIII” (idem, 1962, p. 70), acabou por substituir a historiografia de tradição religiosa baseada na origem divina da música e também influenciou a prática no século XIX, como será deslindado.

---

² “... chace epoque se fabrique mentalement sa representation du passe historique...”

³ Assim como cada sub-disciplina da história tem a sua.

⁴ Por ser um defensor da música de seu tempo, Calvisius vê o desenrolar da história como um processo desde a antiguidade ‘primitiva’ até a perfeição da música monofônica de seu tempo.

No século XVIII, os postulados iluministas minaram a autoridade dos estabelecimentos religiosos e sociais, descartando as convicções de fé em prol de crenças racionalistas. Para Marcondes (2006, p. 202) seu grande instrumento é a consciência individual, autônoma em sua capacidade de conhecer o real sendo suas armas, portanto, o conhecimento, a ciência e a educação. Na opinião de Beard e Gloag, exposta no livro “Musicology: the key concepts” (2005, p. xi), tal postura fez recrudescer o status da música dentro do discurso intelectual e proporcionou a emergência de uma nova consciência histórica. Neste contexto, pois, a história é um discurso privilegiado, por ser fonte de saber e de descobertas capazes de proporcionar, justamente, modelos de julgamento crítico que vieram a se tornar referenciais⁵.

Por uma “nova consciência histórica”, entende-se (1) a construção epistemológica não mais norteadas pela superstição (pelas trevas), mas pela crença na razão humana (a “luz natural”), (2) a consequente construção e organização racional de todo o conhecimento humano⁶ (cujo exemplo sintomático é o movimento enciclopedista) e, sobretudo, (3) a convicção no progresso e na verdade enquanto guia de conduta e objetivo pósteros da humanidade⁷.

No âmbito da música, Duckles (1968, p. 278) apesar de não citar Calvisius, observa que, a partir da segunda metade do século XVIII, ou seja, pouco mais de uma década após a obra do alemão, não eram poucos os autores que praticavam “uma historiografia musical no sentido moderno do termo”. Dentre eles, destacam-se Martini, Burney, Hawkins e La Borde. Foi Johann Nicolaus Forkel, contudo, o primeiro a pensar os paradigmas de sua atividade enquanto historiador de forma sistemática, posicionando conscientemente a disciplina no contexto de um sistema filosófico. Os questionamentos comuns a estes autores centravam-se, sobretudo, na legitimidade da música enquanto ciência e em sua capacidade de sustentar um pensamento rigoroso, baseado em princípios epistemológicos consistentes. Além disso, o fato deste mesmo século ter-se caracterizado pela emergência de um

---

⁵ Propor, em poucas linhas, um panorama da historiografia musical acarreta, necessariamente, generalizações, simplificações e omissões. Entrementes, neste caso, faz-se útil na medida em que permite contextualizar as bases da escrita das antologias de História da Música.

⁶ Deve-se entender “todo conhecimento humano” como o corpus de saber produzido dentro de contexto eurocentrista.

⁷ O positivismo, o formalismo e a estética a eles relacionada são veementemente criticados pela *New Musicology*. Já a definição rousseauiana da natureza e do homem foram combatidas pelo filósofo Jacques Derrida.

antiquirianismo musical, direcionando seus interesses intelectuais (empírico e filosófico) à música do passado, corrobora o período como o inaugural do pensamento historiográfico musical moderno (DUCKLES; PASLER, 2001, p. 492).

Evidencia-se, na obra de Forkel e seus contemporâneos, a busca por critérios objetivos de avaliação de fontes, a criação de um processo coerente de explanação e o compartilhamento das descobertas com uma comunidade de especialistas⁸ decorrentes do desequilíbrio e consequente depauperação, proposto um século antes por Descartes, entre autoridade e verdade (BODEI, 2001, p. 25), da exegese cristã enquanto baliza do pensamento filosófico-científico.

Segundo Allen (1962, p. 83-99), no final do século XVIII surgem os primeiros intentos eminentemente pedagógicos em relação à História da Música destacando-se, neste âmbito, o livro de Christian Kalkbrenner (1755-1806), um compêndio destinado exclusivamente a estudantes instrumentistas. Nele, já estão presentes alguns elementos relevantes às posteriores antologias da disciplina: (1) seu caráter condensado, didático e funcional e, (2) uma narrativa que coaduna duas linhas historiográficas que viriam a ser dominantes na primeira metade do século subsequente.

A primeira das correntes que dominaram a escrita historiográfica durante o século XIX, denominada por Allen “Teoria do grande homem”, fruto do novo status atribuído aos compositores, consiste numa consideração quase religiosa do mesmo, por ser agraciado pela divindade com um espírito genial cujo poder criativo lhe é ‘revelado’ e cuja figura é absoluta e independente dos eventos temporais. É precisamente neste contexto que recrudesce o gênero de escrita biográfica.

Já a “Teoria do desenvolvimento orgânico”, diferentemente, buscava uma filosofia da história de caráter mais místico, capaz de compreender o sujeito como um todo, em suas relações com o universal. Para esta concepção, que vê a música como meio expressivo e como saber cujo conhecimento representa o eixo da cultura moral humana, o conceito de progresso é dominante, na medida em que ela (a música) representa uma forma de conhecimento que, quando dominado, conduz ao pleno entendimento do mundo, ou seja, à maturidade. Como proposto por Hegel, a história passa a ser como “fuga musical, na qual, na direção do mundo, se sucedem

---

⁸ Não por coincidência, data da segunda metade deste mesmo século a fundação de alguns dos principais sociedades e academias de ciência e letras (DUCKLES, 2001, p. 489).

os povos que por sua vez propõem os temas dominantes” (BODEI, 2001, p. 45), ou seja, como avanço da consciência e do espírito humanos.

A musicóloga Ruth Solie (1982, p. 297-308) atenta, também, para o papel das ciências biológicas, especialmente das teorias evolutivas de Darwin e Spencer, enquanto fornecedor de pressupostos filosóficos, sobretudo, para os países de língua inglesa⁹. Inclusive, para ambos, a despeito de observarem que o termo “método científico” na pesquisa musicológica normalmente se refere aos das ciências sociais, filologia e filosofia, a biologia parece ter ainda mais relevância na construção das narrativas da História da Música da época¹⁰. Portanto, em concomitância ao nacionalismo, à visão de cunho universalista e ao apoio à música secular do presente e do passado, estas ideias nortearam parte considerável dos autores de livros de História da Música – e da própria escrita sobre a música como um todo.

A conciliação dos elementos de ambas as teorias, iniciada por Kralkbrenner, encontrou grande aceitação no ambiente musical romântico e serviu de modelo para a elaboração de materiais para os cada vez mais numerosos conservatórios e centros de ensino instrumental, pois, por um lado, o gênio absoluto servia de exemplo e incentivo aos futuros virtuosos e, por outro, a ideia de uma história evolutiva, metafísica, cujo ápice evolutivo seria a tradição europeia (sobretudo a germânica), demonstrava aos jovens que a música era um fenômeno humano natural, proporcionava uma visão do todo e, ainda, auxiliava à construção dos projetos nacionalistas¹¹. Tal movimento veio a consolidar-se na segunda metade do século XIX, período em que surgem as primeiras biografias extensivas e edições analíticas de obras de compositores do passado (Bach, Haendel, Haydn, Mozart, etc.) – com destaque para as pesquisas de Fétis, Chrysander, Spitta e Adler, dentre outros. E, soma-se a ele um contexto onde a predominância do concerto público e a construção da musicologia enquanto disciplina científica contribuíram para o

---

⁹ Pela leitura de ambos os textos, pode-se sugerir que, para Solie e Allen, estas teorias foram mais relevantes para a disciplina do que as próprias correntes de pensamentos historiográficos.

¹⁰ Ainda nos séculos XX e XXI, há autores que consideram a música como um processo evolutivo. Para Jacques Chailley, por exemplo, “... por 40.000 anos a música tem existido e se desenvolvido sem interrupção em direção ao que hoje se tornou” (CHAILLEY, Jacques. 4000 years of Music; London, 1964, p. viii).

¹¹ Neste mesmo período proliferam as classificações e a divisões da História em etapas.

estabelecimento de instituições e materiais de ensino e, por sua vez, à formação de um repertório referencial (canônico).

Há que mencionar, como última consideração, os debates filosóficos a respeito da natureza da música que, além de perpassarem a teoria estética relacionada às artes, foram substancialmente relevante para o pensamento do período. Destacam-se, aqui, dois articuladores: Immanuel Kant, que propõe o conceito de “julgamento estético desinteressado”¹², segundo o qual uma verdadeira análise da sensibilidade deve ser desprovida de pré-expectativas, separada do entendimento de suas contingências permitindo, assim, ignorar os contextos, circunstâncias e credos que poderiam influenciar a percepção do objeto (BEARD; GLOAG, 2005, p. 6) e, Hegel que, norteado por Kant, trata a música como entidade autossuficiente e autônoma. A relevância de ambos para a música reside no fato de que a abordagem historiográfica de ordem cultural, neste caso, é não somente prescindível como desaconselhável, quer seja por interferir no ‘real julgamento’ ou por retirar sua independência. . Como elemento adjunto e legitimador desta visão, recrudesce, concomitantemente, a importância da teoria musical e da análise formalista.

E, como ‘artifício’ deste novo paradigma de escrita historiográfica vige a história linear, um *continuum* narrativo onde eventos de outrora estão encadeados, sob as mais variadas formas aos eventos do presente. Esta linearidade que, como posto, apresentou variegadas características ao longo dos tempos – causa-efeito, em fases ou cíclica, etc., perdurou até o início do séc. XX, de modo que há diferentes padrões de concatenação.

Portanto, somados às (1) teorias evolutivas, a construção dos paradigmas da historiografia musical tem se pautado, até a década de 1950¹³, pelo (2) culto romântico à personalidade, (a “Teoria do Grande Homem”), pela (3) tradição estética kantiana, onde o julgamento de uma obra deve ser calçado nela própria – em sua estrutura e finalidade formais, e pela (4) consideração hegeliana sobre a música e a história, esta como elemento comprobatório da ação criativa do homem e possível fonte da verdade; aquela como ente independente e separado.

---

¹² Kant denomina “Estética Transcendental” (MORA, 2001, p.231).

¹³ Momento em que os musicólogos, em contato com outras disciplinas das ciências humanas, passaram a adotar uma postura mais especializada e conscia das metodologias que norteiam suas pesquisas.

É, outrossim, em findo século XIX que a Musicologia surge como disciplina científica nos moldes que se conhece atualmente. É nesta época, também, quando se define por sistemática e histórica e que, enquanto terminologia, confunde-se com a própria definição de História da Música. Ambas vertentes valorizam a história metafísica em prol da abordagem contextualista da música; mesmo a segunda não se desvencilha da história dos grandes eventos, personalidades e contribuições no feito de sua narrativa e em suas escolhas, sempre procurando confirmar sua credibilidade por meio da análise musical.

Vê-se, pois, que desde o início do século XIX até, aproximadamente, o pós-guerra, a escrita dos compêndios tem sido a história de como as estruturas internas (consubstanciadas nas formas, gêneros e estilos), criadas pelos grandes mestres, têm se desenvolvido (evoluído) e difundido. E, neste contexto, tem-se consolidado a codificação de modelos ideais de referência – o *Canon*, que, por sua vez, influem nas escolhas dos temas e das metodologias a serem priorizadas, como será aclarado em considerações pósteras.

A partir da segunda metade do século XX, conforme Joseph Kerman (1987, p.45), os eventos são estudados, investigados e analisados de modo mais metódico e não hierarquizado, seguindo a tese de que todos os períodos são de igual valia. Começou a haver, portanto, crescente consciência de que a música torna manifestos os mecanismos de crise e de mudança nos sistemas culturais e nos padrões ideológicos que, por outros meios, permaneceriam camuflados. Ou seja, seu estudo não é relevante somente aos músicos, mas ao edifício social inteiro (MARTINEZ apud MACHADO NETO, 2009, p.1). Neste sentido, busca-se mais claramente uma interpretação crítica dos dados e uma demonstração de conexões entre eventos não contemporâneos¹⁴.

Para a disciplina como um todo, este processo desencadeou, ao longo do tempo, a necessidade de um conceito de musicologia que englobasse elementos históricos, antropológicos, sociológicos, etnológicos, psicológicos e linguísticos¹⁵, que estudasse a música como agente de representação cultural e que considerasse as atividades humanas integradas no discurso histórico. Reagia-se, pois, contra o

---

¹⁴ Assim, é no contexto do final da primeira metade do século XX que surgem as Antologias Musicais em forma de coletânea histórica.

¹⁵ Como também mencionado por De Fusco.

determinismo evolucionista e a História como fenômeno causal baseada na sucessão de acontecimentos como fundamento para a constatação da evolução da lógica racional.

Cônsua de sua fragilidade epistemológica e metodológica, a Academia redefiniu seus paradigmas a partir de uma ótica multidisciplinar. E, ao considerar a música como agente de representação cultural, consolida a importância do estudo da História da Música, seu estabelecimento e sistematização enquanto disciplina nas instituições de ensino superior e, conseqüentemente, o desenvolvimento de estratégias pedagógicas.

Na senda deste processo surgiram, a partir de 1980, alguns esforços inicialmente não coesos de alguns musicólogos ingleses e, sobretudo, norteamericanos, em combalir muitos dos paradigmas que, até então, dominavam a quase totalidade da disciplina e dos atores e instituições a ela ligados. Posteriormente, dar-se-ia o nome de *New Musicology*¹⁶ a este conjunto de medidas e propostas. Neste sentido, é um evento tipicamente de língua inglesa e que, só recentemente, tem sido ‘exportado’ para outros países, com diferentes graus de aceitação e utilização.

Quais seriam os objetos de inquirição? Todos aqueles correlacionados à tradição epistemológica com bases na herança iluminista e positivista. Contestou-se, sob uma perspectiva ampla, a pretensão científica e filosófica da verdade, o discurso metafísico, a metanarrativa, a visão universalista, ou seja, toda a tradição epistemológica ocidental. No âmbito da própria disciplina, combaliu-se a fixação ao texto e o positivismo historiográfico – segundo o qual bastava ao pesquisador descobrir a lógica dos fatos relevantes, presentes no texto e nos objetos arqueológicos, para reconstruir a história, o formalismo, a análise musical tradicional como batiza qualitativa e guia de canonização, questionou-se, também, a própria noção de qualidade de uma obra, processo, ou artista, e, particularmente, tentou-se desvelar como tais procedimentos dominaram a pesquisa musicológica e auxiliaram na construção de seus paradigmas, e em como isto acarretou na exclusão e depreciação de tudo que cabia em seu modelo. Portanto, da perspectiva de encontrar a verdade e a melhor forma de descrevê-la, passou-se a discutir, então,

---

¹⁶ Atualmente se fala em “*New Musicologies*”.

um sentido baseado na assimilação de uma fragilidade epistemológica (MACHADO NETO, 2009, p. 3) onde o sujeito também é reposicionado.

Em concomitância, deu-se maior relevância à música enquanto agente aglutinador e produtor de significados individual e sócio-culturais, privilegiou-se o estudo do cotidiano e do corriqueiro, das micro-histórias (institucional, das ideias, da recepção, dos gêneros e sexualidade, etc.), da escuta e *performance*, das relações dos sons com o corpo e o prazer, da música popular e da indústria cultural, do excluído, do subalterno, do considerado inferior (buscando os motivos de tal designação), das mais variadas práticas sociais a ela associadas, de seu papel na construção das identidades e símbolos, bem como dos seus múltiplos significados (em oposição à ‘verdade’). Viu-se que a tradição não é simplesmente uma pré-condição permanente e dada; “...ela é, ao contrário, produzida na medida em que a compreendemos, nós participamos da evolução da tradição e isso determina, posteriormente, a nós mesmos (GADAMER apud BEARD, GLOAG, 2005, p. 187). Além disso, o discurso da tradição não somente revelam os prejuízos de quem a ela pertence, mas os “põe em jogo, expõe-os às nossas dúvidas, como réplica do outro” (BODEI, 2000, p. 229). Neste sentido, a *New Musicology* acompanha claramente os processos da historiografia pós década de 1950. E, como será notado, pode ser considerada como uma explicitação das posturas pós-estruturalistas, culturalista-antropológica e da crítica literária.

Os objetos de análise desta dissertação são modelos que representam um momento específico dentro um processo iniciado, sobretudo, no final da primeira metade do século XX, quando surgiram as Antologias Musicais em forma de coletânea histórica. O intento desta pesquisa é, pois, analisar de que modo três didáticas contemporâneas de História da Música apropriam-se dos discursos da *New Musicology* na construção de sua narrativa e de suas estratégias pedagógicas, bem como verificar como se relacionam com conceitos que, não raro, se opõem aos modelos historiográficos nos quais eles se baseiam.

Neste sentido, o presente trabalho desdobra-se de um estudo comparativo anterior, onde se deslindou as principais características formais do próprio textbook (diagramação, separação de conteúdos, etc.) e os padrões de interatividade com os materiais complementares (CDs, livro de partituras, sítio na Internet, etc.). Além

disso, almeja contribuir para um projeto de pesquisa em andamento que busca desenvolver uma didática de ensino de História da Música em língua portuguesa.

Estas didáticas, em suas primeiras manifestações, eram obras com mais de um volume, compostas por um livro-texto e por livros de partituras¹⁷ contendo as obras musicais que, segundo certos paradigmas, melhor representariam as características estéticas, estilísticas e formais referentes aos vários períodos históricos abordados, permitindo ao estudante de música uma visão abrangente da História da Música.

Com a popularização dos meios de gravação, após a Segunda Grande Guerra, algumas delas passaram a incluir um material fonográfico de apoio, referente às partituras que, por sua vez, são analisadas e contextualizadas no compêndio. Desde então, este padrão geral pouco se modificou. As eventuais alterações ocorriam na escolha do repertório abordado, na separação e disposição dos conteúdos e capítulos, na diagramação do texto e das imagens e na interação entre os materiais, todas mudanças de cunho pedagógico.

É, portanto, impreterível mencionar que eles surgiram, especialmente nos EUA, com o claro intento de auxiliar o bacharelado em música e de lhe proporcionar um ‘conhecimento geral’ razoável e, mais ainda, subsídios que lhe permitam maior discernimento na prática performática de seu instrumento. Este âmbito funcional está profundamente atrelado à educação musical e, como ela, se vincula a uma recuperação do sentido de método, ou seja, de escolha, sistematização e transmissão do conteúdo. Reiterando esta preocupação, as didáticas mais atuais passaram a incluir recursos eletrônicos para alunos e docentes, como sites na internet, onde disponibilizam resumos dos capítulos, imagens, textos e gravações adicionais, testes de autoconhecimento individuais e em grupo, sugestões de pesquisa e bibliografia, slides de apoio ao professor, sistemas de avaliação e dicas pedagógicas. Dos inúmeros materiais disponíveis no mercado norte-americano, serão analisados três dos mais utilizados pelas universidades:

- 1) “Music in Western Civilization”. Craig Wright, Bryan Simms. 2006.
- 2) “A History of Music in Western Culture”. Mark Evan Bonds. 2008.

---

¹⁷ Em muitos casos, especialmente na primeira metade do século XX, o texto explicativo e a análise da obra eram apresentados junto ao livro de partituras.

3) “A History of Western Music”. J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V. Palisca. 2006.

A escolha deste tema de pesquisa justifica-se, primeiramente, pela decorrência do estudo da História da Música, antes de tudo, como sistema ideológico capaz de desvendar a própria temporalidade desses métodos. A compreensão, portanto, de que os significados conferidos à historiografia são exteriores à mesma, bem como da forma como as didáticas apropriam-se disto, por si só, já é relevante. Em segundo lugar, permite comparar tais desenvolvimentos com a produção brasileira e compreender os processos de desenvolvimento pedagógico e historiográfico de ambos os contextos, embasando a criação de um material em língua portuguesa e contribuindo para as discussões neste campo de conhecimento.

Para que tal estudo possa ser realizado de modo consistente, faz-se necessário desenvolver um discurso abordando os assuntos que se consideram relevantes para a análise. Inicialmente (capítulo 1.1), será deslindado como os processos de canonização de repertórios e técnicas influíram na construção da disciplina musicológica e definiram seus ramos de pesquisa e, também, como a *New Musicology* veio a se relacionar com tais subáreas e, a partir deste contato, elaborar seus próprios pressupostos e métodos. Em seguida, apresentar-se-á um resumo das principais correntes da pesquisa musicológica e como as novas linhas de pensamento pós-1980 dialogaram com este padrão de estudo formulado, em grande medida, no século XIX (capítulo 1.2).

Noutro momento, após uma contextualização e uma explicitação das características e objetivos da *New Musicology* (capítulo 1.3), dos autores cujas obras e considerações críticas acerca da historiografia musical vieram a exercer grande influência no ‘movimento’ (Adorno, Kerman e Dahlhaus) (capítulo 1.4) e (3) das diversas definições atribuídas ao próprio termo (capítulo 1.5) e que revelam seu próprio caráter crítico, serão apresentadas as principais correntes intelectuais que fomentaram e direcionaram as pesquisas da musicologia mais recente (capítulo 1.6), separadas, por sua vez, em três grandes eixos: etnomusicologia (capítulo 1.6.1), semiótica/ estruturalismo antropológico/ pós-estruturalismo (capítulo 1.6.2) e alteridades (capítulo 1.6.3).

Compreendidos tais discursos, tratar-se-á (capítulo 1.7) sobre como os mesmos são adotados pelas antologias de História da Música. Com isso, espera-se contribuir no esclarecimento do tema e, conseqüentemente, nas discussões da Academia brasileira acerca da escrita e da pedagogia historiográficas, bem como do desenvolvimento de materiais pedagógicos estruturados e em paridade com discussões propostas em outros ambientes.

1 TEXTOS E CONTEXTOS DA *NEW MUSICOLOGY*

Primeiramente, face à fatíloqua e sempre presente indagação “o que é musicologia?” sugere-se contrapor a questão “o que tem sido considerado musicologia?”. Enquanto termo lexicográfico, a segunda edição do *Grove Dictionary*, por meio do verbete escrito por Vincent Duckles e Jann Pasler (2001, p. 488) traz três definições do termo:

- 1) “... o estudo acadêmico da música”, “... entendida como incluindo o pensamento, a pesquisa e o conhecimento de todos os aspectos possíveis da música” (KERMAN, 1987, p. 1);
- 2) A segunda definição, elaborada em 1955 pela Sociedade Musicológica Americana, considera a disciplina um campo do conhecimento que tem como objeto a investigação da arte da música enquanto fenômeno físico, psicológico, estético, e cultural¹⁸.
- 3) A terceira definição, coalescente à etnomusicologia, é “... baseada na crença de que o estudo avançado da música deve ter por foco, além de si mesma, a atuação dos seus partícipes (os músicos) em um contexto social amplo, sendo que os pressupostos filosóficos nela implícitos – o estudo da música não enquanto objeto autônomo, mas como elemento entrelaçado a uma complexa teia de eventos, ideias, intenções e situações – advêm de um entendimento do processo histórico enquanto ente cultural e têm direcionado parte considerável dos estudos musicológicos nos últimos 20 anos – tanto na temática quanto nas metodologias de pesquisa¹⁹.

Das dissimilitudes entre as definições supracitadas, depreende-se que diferentes momentos históricos são demarcados por interpretações variegadas do termo musicologia, ou seja, cada época possui paradigmas que lhe são próprios e

---

¹⁸ É interessante notar nesta definição dois termos de certa forma antagônicos em seus princípios ideológicos ‘arte da música’ e ‘cultura’, especialmente se considerarmos a definição de Cultura surgida a partir da segunda metade do século vinte. A ‘arte da música’ em seu constructo histórico habitual é condizente com paradigmas formalistas da segunda metade do século XIX combatidos tanto pela chamada “Nova História Cultural” quanto pela “*New Musicology*”, enquanto que a definição atual de cultura, de caráter inclusivo, anti-hierárquico e flexível, é muito cara às pesquisas musicológicas atuais.

¹⁹ Cabe salientar que “esta transformação... envolveu novos métodos, alguns deles emprestados das Ciências Sociais, especialmente da Antropologia, Linguística, Sociologia e, mais recentemente, política, estudos de gêneros e teoria cultural” (DUCKLES; PASLER, 2001, p. 488).

que, por sua vez, acabam por afeiçoar a disciplina e balizar suas temáticas e procedimentos metodológicos.

No contexto da presente dissertação é imperioso o entendimento e a contextualização desses paradigmas, uma vez que eles podem proporcionar uma visão mais pormenorizada de como a disciplina tem sido abordada e, sobretudo, de como dialogaram com o surgimento e consolidação da chamada *New Musicology*.

Paradoxalmente, a narrativa histórica a ser construída, pelo seu caráter intencionalmente sumário, acaba por ocasionar, justamente, alguns dos problemas historiográficos combatidos pela *New Musicology*. Contudo, como já posto, o presente texto não intenta propor uma história exhaustiva do termo ‘musicologia’, mas tão somente contextualizar o tema a ser abordado.

1.1 O CÂNONE COMO ELEMENTO CONSTRUTOR E BALISADOR DA PRÁTICA MUSICOLÓGICA: PROBLEMATIZAÇÕES E REPOSICIONAMENTOS

Novamente, recorreremos a uma digressão para contextualizar os problemas enfrentados pela área que, de certa forma, induziram mudanças de padrões teóricos e metodológicos a partir da década de 1980.

Sob influência do pensamento epistemológico positivista “... das ciências sociais e da filologia literária...” (WILLIAMS, 2007, p. 1), o musicólogo Guido Adler, no final do século XIX, codificou a divisão entre os ramos histórico e sistemático do estudo musical, organizando seus conteúdos e métodos. Por meio do uso de modelos de investigação que adotam os processos das ciências empíricas à física social de Comte – com o intuito de deslindar as leis que regem os fenômenos (GARDINER, 2008, p. 89), Adler categorizou as disciplinas musicais em dois grandes campos. O primeiro deles, o sistemático, fornece uma espécie de tabela das principais leis aplicáveis aos vários ramos da música e aborda questões ‘não históricas’ em sua natureza²⁰. Abrange matérias de cunho tradicionalmente mais teórico, pedagógico, estético e etnográfico, tais como acústica, fisiologia, harmonia, ritmo, contraponto, melodia, orquestração e instrumentação, técnicas performáticas, etnomusicologia, pedagogia e psicologia musical, dentre outras. Já o campo

---

²⁰ No decorrer deste texto, ver-se-á que um dos temas caros à *New Musicology* é justamente a crítica ao conceito adleriano de musicologia sistemática como campo desvinculado da história.

histórico, como o próprio nome evidencia, trata da música organizada em épocas, pessoas, impérios, localidades, escolas e artistas individuais (DUCKLES; PASLER, 2001, p. 490-1) e pressupõe como objeto de pesquisa e escrita a música culta europeia. Consolidava-se, assim, a perspectiva do cânone discursivo pela 'grande arte'.

A classificação adleriana atendia os princípios da dialética (na tensão entre empiricismo e racionalismo) da 'estética desinteressada' de Kant, mais precisamente, o conceito de valor estético, pois, da mesma forma que o musicólogo tende a abordar a música enquanto arte particular, com problemas próprios, para Kant, o julgamento estético era calcado na obra em si, em seus padrões e estruturas internas – naquilo que ele definia por 'finalidade formal'. Também relevante para seu pensamento é o conceito de autonomia da linguagem musical proposta por Hegel e adotado por inúmeros estudiosos da música, dentre eles Hanslick, Schumann, Berlioz e Schenker (BEARD; GLOAG, 2005, p. 6-7). Neste sentido, a obra de Adler, ao se orientar por estas referências, parece ter colaborado (intencionalmente) para a consolidação do *Canon* musical tradicional.

O legado estético e acadêmico europeu do final do século XIX incutiu-se de tal modo nas disciplinas musicológicas, a ponto de alterar a própria acepção e abrangência do termo 'musicologia', que a priori considerava o estudo de todas as disciplinas relacionadas à música, mas que, como observa Joseph Kerman (1987, p.2) na prática acadêmica e no uso geral, passou a ter um significado muito mais restrito não somente quanto ao objeto de estudo que abrange a História da Música ocidental na tradição de uma arte superior, mas também quanto à abordagem deste objeto de estudo.

Portanto, desde Guido Adler até a década de 1960 (e, em determinadas regiões e grupos de pesquisa até o presente momento), "persistem ainda ideias que separam metodologicamente musicologia (sempre entendida como histórica) e etnomusicologia" (MACHADO NETO, 2007, p. 1). Cabe salientar que, a despeito das diferenças processuais entre o romantismo e o modernismo nas artes, ambos "... são manifestações estéticas que denotam o mesmo processo civilizatório e modernizador" (SALLES, 2003, p. 25-26), ou seja, há um contínuo estético entre estas duas épocas normalmente consideradas antagônicas.

Além disso, o desenvolvimento das Ciências Sociais nas primeiras décadas do século XX levou a um alargamento do problema da fruição musical nas sociedades e, já na década de 1920, muitos estudos sobre a música em culturas não europeias apresentavam-se desde perspectivas culturalistas herdeiras, sobretudo das teses de Franz Boas. Neste âmbito, surge o problema da antropologia cultural, a musicologia comparada de Jaap Kunst e, por fim, o que hoje se compreende por etnomusicologia, teoria consolidada – no contexto norte-americano, por autores como Alan P. Merriam, Bruno Nettl e Charles Seeger.

Caberá essencialmente à década de 1980 – em especial ao nada coeso grupo de pesquisadores sob a rubrica da *New Musicology*, professar sobre as restrições decorrentes do afunilamento do termo musicologia, sobre a falácia de muitos de seus pressupostos e, sobretudo, atentar às prerrogativas de um entendimento hermenêutico da música e da própria disciplina.

1.2 AS SUBÁREAS DA MUSICOLOGIA E A CONSTRUÇÃO DE NOVOS PARADIGMAS

Antes de engendrar as eventuais estruturas ideológicas e metodológicas daquilo que comumente se denomina por *New Musicology* – denominação esta que será em si mesma objeto de elucubração – acha-se por bem fornecer um cenário das subáreas de pesquisa, as quais o termo “Musicologia” tem tradicionalmente abarcado²¹. Ou seja, para que se possam elucidar os diálogos que a tendência surgida na década de 1980 manteve com a própria disciplina, há que discriminar sucintamente as principais temáticas abordadas por esta última, enfatizando eventuais similitudes e diferenças. Entrementes, por não ser o objetivo da presente dissertação propor uma história das definições e sistematizações da musicologia, serão consideradas, essencialmente, suas classificações mais recentes.

Dos ramos da disciplina, muitos têm sido objeto de intenso (por vezes militante) escrutínio e reformulação por parte dos pesquisadores comumente associados a esta prática musicológica mais crítica. Tais ações críticas, contudo,

---

²¹ Obviamente, não se pode ignorar o fato de haver divergências entre estudiosos a respeito da inclusão ou não de certas áreas de pesquisa na “Musicologia”. Contudo, tal estudo não faz parte do escopo deste trabalho.

serão consideradas em profundidade quando da elucidação das diversas correntes de pesquisa que acabaram por delinear os procedimentos metodológicos e temáticos da *New Musicology*.

O *Grove Dictionary* (DUCKLES; PASLER, 2001, p.492) considera onze o total de campos pertencentes à musicologia, sendo elas:

- A - Método histórico
- B - Método teórico analítico
- C - Crítica textual
- D - Pesquisa de arquivos
- E - Lexicografia e terminologia
- F - Organologia e iconografia
- G - Práticas performáticas
- H - Estética e crítica
- I - Sócio-musicologia
- J - Psicologia e escuta
- K - Gênero e estudos da sexualidade

A – Método histórico:

Apesar de não definir com exatidão o que seria um “método histórico” enquanto campo da musicologia, o dicionário (STANLEY, 2001, p. 492) o fragmenta em duas categorias: (1) a positivista-empírica, que tem por objetivo reconstruir a história por meio da análise e contextualização de documentos e resquícios arqueológicos. Parte, pois, do pressuposto de que os objetos estudados (partituras, cartas, tratados, etc.), quando analisados com metodologias corretas, podem revelar a 'verdade' dos acontecimentos passados.

Outra subárea, a (2) teórica-filosófica é, por sua vez, deslindada em duas facetas: (a) uma responsável por problematizar questões ontológicas ao método de análise histórica (periodização, mudanças de linguagem, causalidade, etc.), e outra, (b) mais próxima às artes plásticas e literárias, assenhorando-se da nomenclatura mormente associada a elas, debate questões de estilo, forma, contexto e significado de determinado repertório – costumeiramente o canônico – seja “... pela perspectiva

do estilo, estética ou de contextos e funções socioculturais” (STANLEY, 2001, p. 492).

B – Método teórico-analítico:

Aborda, essencialmente, as análises e as teorias musicais. Dahlhaus (apud CHRISTENSEN, 2001, p. 495-7) sugere três tradições dentro deste método: a (1) especulativa (ou harmônica), que data da Grécia Antiga e elucubra sobre os aspectos matemático-abstratos dos elementos que compõem a música (intervalos, escalas, ritmos); a (2) prático-regulativa, associada aos intentos pedagógicos e à sistematização de determinada prática musical. Como exemplos dessa vertente constam desde os manuais medievais de solmização e de regras de improviso para o cantochão (*Ad organum faciendum*), aos tratados de contraponto e harmonia e, no século XX, o desenvolvimento de teorias de composição originais com o intuito de estabelecer e regular o vocabulário harmônico, a estrutura rítmica ou a sintaxe tonal. A última tradição considerada por Dahlhaus é a (3) analítica e, apesar de independente das outras tradições (em especial da prático-regulativa), costuma focar seus estudos nas estruturas e características internas da obra em específico, ou de um conjunto de obras. Diferentemente, contudo, da tradição mencionada no segundo item, o objetivo da análise musical seria a compreensão e a apreciação estéticas de uma peça de música como uma unidade artística ontológica, não uma exemplificação de uma norma estrutural ou sintática mais geral.

C – Crítica textual:

Tradicionalmente, prioriza a decifração e catalogação de textos musicais, quer sejam partituras ou textos sobre música (livros, tratados, cartas, manuscritos, iluminuras, etc.). Segundo seu entendimento, “os procedimentos da escrita musical, da produção e cópia das fontes musicais, são atividades não plenamente apreciadas em seus próprios termos... [portanto,] compreender a ‘psicologia’ do produtor de um texto é meio caminho para o entendimento do texto em si” (DUCKLES, 2001, p. 498). A pesquisa textual, portanto, costuma abarcar os estudos nas áreas da paleografia, diplomática, bibliografia, estudos de técnicas e estratégias de impressão e editoração de partituras, filologia e análise dos sistemas de notação, tendo como objetivo findo a busca pela autenticidade textual.

Dentre as reconsiderações metodológicas feitas no final do século XX e início do século XXI, destacam-se os novos estudos nas áreas da cronologia musical, um novo entendimento do processo criativo dos compositores por meio da análise de manuscritos e outros documentos pertinentes e, mais recentemente, das relações entre uma partitura original (*urtext*) e suas revisões. Próprio à disciplina é o conceito de autenticidade, algo que “... costumeiramente indica alguma noção de verdade e sinceridade” (BEARD; GLOAG, 2005, p. 17).

D – Pesquisa de Arquivos (Arquivologia):

Comumente ajuizado à análise dos processos administrativos documentados, “eles são de interesse para o historiador por estudarem a instituição à qual os arquivos se referem, ou para o estudo de pessoas, objetos ou eventos ligados àquela instituição” (DUCKLES; HAGGAH, 2001 p. 499). Enquanto ciência, a disciplina floresceu na passagem entre os séculos XIX e XX e, no caso da música, envolveu essencialmente a transcrição de documentos de administração musical. Contudo, na medida em que se desenvolveram novas técnicas de arquivamento (microfilmagem, gravação e filmagem) houve uma ampliação no âmbito da temática estudada (igreja, côrtes, governos e municipalidades, casas de ópera, editores, orquestras) bem como das bases historiográficas.

É mister notar que, segundo o autor, a arquivologia institucional difere, a priori, de qualquer outro tipo de fonte documental histórica pelo fato de “... arquivar fielmente os detalhes do cotidiano... [uma vez que] frequentemente o arquivador não participa dos eventos documentados” (idem, 2001, p. 499). Deve-se, contudo, ponderar sobre esta atribuição de fidelidade e neutralidade aos agentes envolvidos, uma vez que tanto eles quanto as instituições estão submetidos a correntes de poder orientadas por estruturas ideológicas, conceito inerentemente partidário.

E – Lexicografia e terminologia:

Seguindo a tradição instaurada pelo pensamento iluminista²² de catalogação e classificação de todo o conhecimento humano e sua consequente disponibilização

---

²² É prudente ressaltar que este tipo de pensamento é muito evidente já no medievo, em autores como Martinus Capella e Isidoro de Sevilha e na própria divisão das artes proposta por Boécio. Contudo, neles a classificação dos temas e assuntos é ocasional e, de modo geral, não reflete um

em publicações, os campos da Lexicografia e da Terminologia da música objetivam “condensar, organizar (normalmente em ordem alfabética), e clarificar os termos utilizados pelos músicos para comunicar suas ideias e experiências de sua arte...” (BALCHIN, 2001, p. 499). Especialmente a partir da segunda metade do século XX, a história, propósito e prática da elaboração de dicionários têm sido bastante discutidos, sobretudo em temas como a precisão, conteúdo, balanço e viés ideológico, contudo, “... todos os acadêmicos se utilizam dos dicionários, quer questionem seus métodos ou não” (idem, 2001, p. 499).

O uso dos termos e fontes, bem como os modos de classificação do conteúdo inerentes à produção lexicográfica, uma vez que são produtos de um pensar inserida num contexto cultural, tendem a evidenciar mentalidades musicais de tempos findos.

Outra significativa mudança metodológica, todavia em curso, é a apropriação da lexicografia pelos meios midiáticos próprios das tecnologias digitais. Desde a década de 1990 têm surgido dicionários e enciclopédias de música em formato de CD-ROM e, mais recentemente, em formato eletrônico. Todavia, predomina nestes materiais a predileção por conteúdos mais didáticos e comercialmente vendáveis, sendo tímida a inclusão de obras de maior peso acadêmico. Além disso, ambos os materiais são essencialmente articulados sobre a forma de texto escrito, de modo que as potencialidades próprias da tecnologia eletrônica são, todavia, subutilizadas. A despeito da subutilização, os meios eletrônicos possuem duas vantagens claras face à tecnologia impressa: a facilidade de atualização e correção dos conteúdos e a inexistência dos custos de impressão e de logística presentes nas áreas editoriais tradicionais.

F - Organologia e Iconografia

A Organologia, segundo Vincent Duckles (2001, p. 499) é por definição a disciplina que estuda os instrumentos musicais nos termos de sua história, função social, desenho, construção e relação com a execução. A despeito de Isidoro de Sevilha ter, ainda no século VII, proposto um modelo organológico (mesmo que deveras sucinto e não sistematizado), o Grove considera o *Syntagma musicum* de Michael Praetorius (1615) como a primeira manifestação da disciplina, talvez por seu intento altamente sistemático e pela preocupação metodológica. Desde o final

---

intento eminentemente enciclopédico no sentido tradicional do termo, tampouco manifesta uma epistemologia.

do século subsequente, houve um recrudescimento do interesse pelas temáticas posteriormente associadas à etnomusicologia e à arqueologia: o estudo dos instrumentos musicais das civilizações não ocidentais antigas. A formação e consequente consolidação de coleções de instrumentos em museus da Europa e dos Estados Unidos durante o século XIX acabou por impelir a elaboração, na virada do século, de sistemas universais de classificação e descrição de instrumentos e, dentre tais sistemas, destaca-se o proposto por Curt Sachs e Erich von Hornbostel. No século XX, assim como a arqueologia, a disciplina manteve-se atenta aos avanços tecnológicos (instrumentos de medição e datação, técnicas conservação e restauro, etc.) na medida em que eles poderiam ampliar o escopo da investigação organológica e auxiliar na elevação dos padrões de conhecimento.

Usualmente ocupada em desvelar questões de caráter eminentemente positivista (sistemas e métodos construtivos, fontes primárias, iconografia, musicologia comparativa), intentando sempre se aproximar do objeto real, o último quartel do século vinte testemunhou um recrudescimento das fontes e processos de pesquisa que, por sua vez, revelaram que, ao contrário do senso comum, os maiores avanços no design de instrumentos frequentemente antecedem as mudanças estilísticas, na medida em que os *luthiers* mais criativos, ao responderem às condições do mercado, criam novos instrumentos com potenciais expressivos que podem levar gerações para serem explorados pelos músicos. Ou seja, a organologia tem se apercebido de que os diálogos entre os atores históricos – sejam eles objetos, pessoas ou contextos – nem sempre se dão de um modo linear. Desde o século XVIII, a Iconografia tem obtido um papel coadjuvante na construção da musicologia, uma vez que a apropriação de seus paradigmas metodológicos tem sido ignorada (idem, 2001, p. 500). Os estudos musicológicos apropriam-se da Iconografia somente no sentido de que esta, por ser frequentemente mais factível e fisicamente palpável, permite o estudo de temas e a ‘descoberta’ de dados impossíveis de serem revelados pelo estudo exclusivamente musical. Ela permite, deste modo, reconstruir fatos e elementos do passado²³. Nesse sentido, assim como a organologia, ela teve papel fundamental na estruturação do movimento de música

---

²³ Esta afirmação (ou mesmo presunção) é deveras problemática e tem sido contestada por inúmeros pensadores e linhas filosóficas desde o pós-guerra (sobretudo a partir da *Ecole des Annales*). Detalhes sobre tal discussão serão abordados com frequência na presente dissertação, uma vez que há grande proximidade entre tais correntes e a *New Musicology*.

antiga no fim do século XIX e no século XX, especialmente por fornecer ao movimento um caráter científico, efetivando sua legitimação.

Se, por outro lado, sua própria existência enquanto disciplina tem sido correlacionada e auxiliar à musicologia, por outro, este mesmo fato revela que os estudos centrados exclusivamente em aspectos musicais são incapazes de fornecer todas as diretrizes para um conhecimento histórico da música. Ou seja, o estudo da música em si é insuficiente para compreender suas posições na história. Tal interesse nas artes visuais como fontes *sui generis* para o estudo dos conceitos sociais e intelectuais da música é mais recente.

G- Práticas Interpretativas:

Para a edição eletrônica do dicionário *Grove* (DUCKLES; PAGE, 2001) o estudo da prática musical está diretamente conectado ao movimento de música antiga surgido no final do século XIX. Neste período, predominaram duas tradições interpretativas face à música de épocas anteriores: uma privilegiava a execução do repertório antigo utilizando-se de técnicas, edições de partituras, instrumentos e concepções estéticas modernas, sob o pressuposto de que a música do passado deveria progredir e adaptar-se às conquistas dos novos tempos; a segunda tradição começou a conjecturar que novos e inesperados significados poderiam ser revelados se as obras antigas fossem executadas de um modo semelhante ao ouvido pelos ouvintes originais.

O século XX testemunhou considerável recrudescimento nos estudos sobre a execução da música antiga, na formação de grupos vocais e instrumentais especializados neste tipo de repertório, bem como sua institucionalização enquanto disciplina acadêmica. Outrossim, tem havido uma tendência em ampliar cronologicamente o conceito de música antiga – com consequências para a pesquisa e prática musicais, incluindo o classicismo e a música do século XIX²⁴.

As pesquisas do fim do mesmo século evidenciam a transformação nos critérios investigativos que, para além dos aspectos de análise tradicionais próprias, passaram a considerar os estudos “... do contexto cultural, da acústica dos espaços de performance, da estética, das relações entre compositores e entre formas

---

²⁴ Atualmente, fala-se em Historically Informed Performance ou Historically Oriented Performance (HIP e HOP).

recentes e antigas de percepção da execução” (DUCKLES; PAGE, 2001) como elemento constituinte da prática performática.

Recentemente, alguns autores têm questionado um pressuposto basilar na execução da música antiga: o conceito de autenticidade²⁵. Segundo eles, a autenticidade inexistiu, ao menos enquanto única possibilidade performática, uma vez que “... as ideias de execução musical alteram-se rapidamente” (Idem). Para David Beard e Kenneth Gloag, foi a “... existência das gravações que criou a possibilidade de se estudar a história da *performance*, permitindo aos pesquisadores reaver o conceito de autenticidade...” (BEARD, GLOAG, 2005, p. 156).

Curiosamente, o Grove não menciona os estudos das práticas performáticas que não pertencem ao ambiente do movimento da música antiga, como a música popular.

H – Estética e crítica:

A estética da música propõe determinadas questões como “qual a natureza e o significado da música?” (BEARD, GLOAG, 2005, p. 4) ou “o que é música? Qual seu lugar na vida, na cultura e na sociedade humana?” (DUCKLES; GOEHR, 2001).

Sob o aspecto histórico, a estas e outras questões têm sido propostas inúmeras respostas, desde a Grécia antiga até o presente momento. Em busca de tais respostas, filósofos e estudiosos de outras áreas do conhecimento têm estudado diferentes disciplinas (história, acústica, psicofísica, fisiologia, análise musical, interpretação musical, sociologia, etnologia, etc.).

No século XIX, a teoria tonal de Hanslick, ao rejeitar as interpretações emocionais barrocas, ajudou a forjar o pensamento estético formalista. A estética e a teoria crítica marxistas também parecem ter influenciado o pensamento musical, especialmente por meio do filósofo alemão Theodor Adorno. Dentre os músicos que contribuíram com teorias estéticas, destacam-se Wagner, Busoni, Schoenberg, Stravinsky, Hindemith, Cage, Schaeffer e Stockhausen. O pensamento estético do fim do século XX caracterizou-se pelo aumento no escopo da disciplina, que incluiu em suas temáticas assuntos antes desconsiderados, com destaque para as

---

²⁵ Pelas críticas que o uso de tal nomenclatura tem produzido no meio acadêmico, ele tem sido paulatinamente substituído pelo termo ‘verossimilhança’.

tradições da música popular e suas articulações socioculturais e formais (idem, 2001).

I – História social:

A despeito das elucubrações sobre a função da música na sociedade terem sido objeto de preocupação já com os teóricos neoplatônicos (a partir de 1400), é durante os séculos XVIII e XIX que, para Vincent Duckles e Jann Pasler (2001, p. 489), o estudo das manifestações musicais passa a ser desatrelado dos métodos quantitativos das ciências naturais e considerado enquanto fenômeno social. Como consequência, os escritos historiográficos também passaram a incluir considerações sobre a influência das circunstâncias sociais na música (*A General History of Music*, de Charles Burney, 1776), bem como “... ideias sobre a posição social da música e de músicos em seus estudos biográficos” (BUJIC, 2001).

No século XX, os autores do verbete destacam algumas linhas de estudo sociomusicológico: a positivista, que explora a disciplina sob um aspecto quantitativo e estatístico, e a oriunda da tradição filosófica alemã, baseadas numa história social crítica dos processos nas sociedades capitalistas.

A partir da segunda metade deste mesmo século forma-se um dilema acerca da unidade ou distinção conceitual entre sociologia da música e a história social da música. A despeito do fato, parece haver um acordo generalizado de que, apesar de correlatas, os enfoques de ambas diferem consideravelmente, uma vez que a história social examina os papéis sociais da música, músicos e instituições musicais ‘a partir de dentro’ (idem), ou seja, tendo a música como ponto de início.

J – Psicologia da escuta:

Tendo por princípio coadunar as perspectivas da psicologia e da musicologia na consideração sobre a música, a psicologia da escuta costuma requerer o aporte de disciplinas não musicais tais como a linguística, ciências cognitivas e a psicoacústica, na formulação de seus postulados. Contudo, as matérias com que dialoga com mais intensidade são as relacionadas à teoria e à análise musicais: funções e processos harmônicos, teorias tonais e atonais, percepção e, em menor medida, semântica e retórica musicais.

A partir da década de 1990 “... tem-se atentado contra uma divisão simplista das perspectivas psicológicas e musicológicas: a musicologia e a psicologia têm objetivos diferentes, uma troca não sistemática entre ambas pode ocasionar deficiências em ambos os lados” (CLARKE, 2001).

K – Estudos do gênero e da sexualidade:

Deveras recente, a temática sobre gênero e sexualidade na música até a década de 1970 praticamente não havia sido tratada pela musicologia. Por ser esta uma disciplina de domínio epistemológico predominantemente masculino, heterossexual, Ocidental e branco, questões de gênero, sexualidade, nacionalidade e raça não costumam ser objeto de escrutínio por parte do grupo social que produz o conhecimento musicológico. Segundo Susan McClary (2001), “somente com a ascensão dos estudos feministas e homossexuais nas ciências humanas e sociais questões de gênero e sexualidade tornaram-se significantes áreas de pesquisa musicológica”.

As primeiras manifestações desta mudança de paradigmas nas pesquisas musicológicas ocorreram na década de 1980 com a tentativa de reposicionar o papel da mulher na tradição musical. Desta época datam as primeiras histórias da música das mulheres. A abordagem feminista presente nestas obras acaba por revelar a condição excludente da produção historiográfica tradicional, na medida em que questões como a formulação do *Canon* de obras e compositores passam a ser reformuladas e questionadas. Portanto, ao atentarem para as várias atividades relacionadas à música que sobrepujam a da composição formal, observando as condições sociais nas quais os músicos operam, a linha feminista revelou o caráter ideológico da formação do *Canon*.

A musicologia corrente, que até o presente momento demonstrou não relacionar seus postulados com questões de gênero – ignorando sua coadunação com estruturas sociais de poder, passou a ser politicamente contextualizada e acusada de priorizar o masculino e o heterossexual. Esta prática tradicionalista se evidencia, outrossim, nos parâmetros de inclusão e exclusão de determinadas obras e compositores em conceitos estilísticos, estéticos e históricos próprios do cânone musical. Em outras palavras, quais sujeitos e obras moldavam-se ou não ao cânone

e por ele eram apropriados. As pesquisas feministas propuseram, justamente, a reconsideração destes critérios.

Para a autora (2001), “na maioria das disciplinas das áreas humanas, a pesquisa feminista já tinha se estabelecido nos anos 70, antes da sexualidade ter se tornado objeto de grande interesse acadêmico”. Com o surgimento de movimentos de liberação sexual e das reconsiderações de Lacan e Foucault sobre a subjetividade, a década de 1980 testemunhou o crescimento das pesquisas acadêmicas direcionadas à identidade social baseada nas preferências sexuais, estruturas de desejo e prazer erótico, histórias do corpo e de subculturas organizadas em torno de inclinações erótico-sexuais semelhantes. Como se aperceberá no decorrer do presente texto, os estudos da sexualidade, em especial os estudos feministas, foram em grande medida responsáveis pela metamorfose dos paradigmas da Musicologia. Além disso, tais grupos, por seu caráter marginalizado, acabaram por representar um elemento político e simbólico de resistência às abordagens tradicionais das Academias musicológicas.

1.3 A *NEW MUSICOLOGY*

Antes de propor definições da *New Musicology*, é mister ressaltar, brevemente, que qualquer circunscrição da mesma deve admitir, em princípio, haver um consenso geral quanto à substancial alteração de paradigmas pela qual a musicologia passou recentemente. Portanto, para traçar as fronteiras do Movimento, a despeito da mesma ser uma teia “... eclética e seletivamente pluralística” (AGAWU, 1997, p. 300) e de não haver consenso quanto às suas zonas fronteiriças²⁶, é impreterível aquiescer a existência, a priori, de algumas intenções, problematizações e focos temáticos compartilhados. Para David Beard e Keneth Gloag (2005, p. 122), tais elementos comuns se resumiriam a uma tendência eminentemente pós-moderna em destronar o positivismo e o conceito de autonomia da obra musical. Para ambos, isso se manifesta num desejo de alterar a estrutura das discussões musicológicas e um anseio em se engajar com disciplinas fora da musicologia, em particular as das áreas humanas e ciências sociais. Segundo Lawrence Kramer (2003, p. 2-6) o rótulo *New Musicology* refere-se a um programa

---

²⁶ Ver-se-á, justamente, que a *New Musicology* contesta a ideia de uma musicologia engessada e com limites bem definidos.

de pesquisa desenvolvido majoritariamente nos países de fala inglesa durante os anos de 1990, cuja ideia era combinar, de forma mais incisiva do que o habitual, uma perspectiva estética da música a um entendimento mais amplo de suas dimensões culturais, sociais, históricas e políticas.

Em seguimento à vertente proposta por Joseph Kerman, mais do que um enfoque em temáticas específicas, Kramer entende por *New Musicology* – ou “Musicologia Cultural” – uma nova postura crítica perante os assuntos e procedimentos tratados, que prima pela valorização das abordagens culturalistas normalmente relegadas a um plano episódico no contexto acadêmico. Para o musicólogo, isto parece dar-se por meio de estratégias que enfatizam a constructividade, linguística e ideológica, de todas as instituições e identidades humanas e que insistem na relatividade de todo o conhecimento das disciplinas que produzem e difundem o saber (KRAMER apud AGAWU, 1997, p. 300).

A despeito de utilizar o termo com menos frequência, o autor enfatiza a crítica da *New Musicology* à ausência de uma consciência hermenêutica provocada pelo que ele denomina “epistemologia dura”, cujo objetivo seria proteger a ‘Verdade’ da condição falível do homem. Claramente, a nova conduta busca acompanhar certas reflexões críticas de algumas correntes intelectuais dos séculos XX e XXI a respeito de conceitos e posturas comumente atribuídos à Modernidade (e ao pensamento cartesiano), em especial ao conceito de obra de arte independente e de alta cultura.

A iniciativa de certa forma militante de um grupo de musicólogos ingleses e americanos que enfatizou tanto as conexões mundanas da música e sua reorientação face à teoria crítica (KRAMER, 2003, p. 6) causou certa procéla nos círculos musicológicos. Tal rechaço é explicável na medida em que as abordagens pareceram, segundo Kramer, ter altercado duas das premissas fundacionais da musicologia histórica tradicional (e que a distinguiam hierarquicamente da etnomusicologia e de outras disciplinas subalternas): (1) a altivez e autonomia estética da tradição musical ocidental, e (2) as bases filosóficas e metodológicas responsáveis por estruturar e manter tais paradigmas.

O musicólogo crítico Allastair Williams (2007, p. vii) atribui o reposicionamento dos limites da disciplina a dois fatores, de certa forma, interdependentes: a ampliação do repertório estudado e o impacto das teorias advindas das áreas humanas e das ciências sociais. Por “ampliação do repertório” entende-se o estudo

acadêmico de obras que normalmente não eram consideradas enquanto objeto de escrutínio pela Academia, ou seja, do repertório marginalizado, não canônico. Por teoria, o autor refere-se aos estudos da teoria literária a partir da década de 1970 e, em especial, dos discursos dela provenientes (desconstrução, intertextualidade, alteridade, interpretação, etc.), enfatizando a proficuidade de seus temas e métodos bem como o fato das propriedades da interpretação literária estenderem-se muito além dos limites da literatura²⁷.

Joseph Kerman, numa reconsideração de seu livro ‘Musicologia’ (publicado em 1985), em especial de seu chamado em prol de uma ‘musicologia crítica’ referenciada pela crítica literária, pondera acerca da condição da disciplina na década seguinte à publicação do livro. Para além de auto-correções textuais, o autor atenta, em texto posterior, para a importância das disciplinas não musicais – estruturalismo, pós-estruturalismo, feminismo, antropologia, ideologia crítica – (KERMAN, 1991, p. 132) nas pesquisas musicológicas. Outrossim, atenta para a intensificação das abordagens sociais e ideológicas da música bem como para a recrudescente atenção dada aos problemas hermenêuticos. Com base na observação da produção de artigos, livros e congressos, Kerman propõe uma correção daquilo que ele mesmo tinha incentivado enquanto postura para a musicologia, retificando determinadas possibilidades e introduzindo outras.

Para a musicóloga Ellen Rosand (apud AGAWU, 1997, p. 300), “semiótica, teoria da recepção, narratologia, teoria dos gêneros, crítica cultural – estas são algumas das abordagens analíticas que deveriam ser consideradas para o estudo da música”. Apesar de enfatizar, como Kerman, Kramer, Agawu e outros, que não se trata de um grupo coeso, mas de posturas revisionistas conglomeradas sob uma mesma égide, Rosand cita diretamente as disciplinas comumente associadas ao movimento surgido nos Estados Unidos. Em síntese, por *New Musicology*, dever-se-ia entender uma conglomeração de atividades críticas.

Dois musicólogos que se devotam ao assunto de modo mais sistemático no contexto acadêmico brasileiro – Diósnio Machado Neto e Maria Alice Volpe – tendem a tratar das características mais genéricas da *New Musicology* buscando, no caso de Volpe, fornecer definições mais amplas e inclusivas do movimento e, no

---

²⁷ Noutro momento, tais consequências serão pormenorizadamente elucidadas.

caso de Machado Neto, alocá-lo no contexto das principais transformações nos paradigmas do saber ocorridas ao longo da História Moderna.

No único artigo brasileiro a tratar extensiva e exclusivamente do tema, Volpe (2003, p. 2 e 2004, p. 113) sugere que a questão norteadora tem sido a relação entre a música e o contexto, ou seja, que a premissa que confere à *New Musicology* um caráter dessemelhante à prática tradicional refere-se ao modo como ela tem abordado a relação da música com o contexto (ou contextos) no qual ela se insere. Para a autora, as pesquisas parecem ter como substrato o favorecimento da transdisciplinaridade bem como das abordagens que procuram desvencilhar a música de seu texto, sobrepujando os limites de uma análise estilístico-formal que privilegia a autonomia das estruturas internas da peça em prol de uma consideração da obra em si e da música em geral com enunciado situado num contexto sócio-histórico-cultural. Em outras palavras, do entendimento da música enquanto ente cultural.

Machado Neto (2007, p. 1-4) parece inserir a *New Musicology* num contexto ainda mais abrangente propondo, para isso, o estudo das relações entre as forças intelectuais, sociais e históricas que moldaram as premissas do saber acadêmico. Para ele, as reformulações dos paradigmas fundacionais do conhecimento humano e o questionamento das bases racionalistas e científicas que nortearam o pensamento ocidental, acarretaram na consciência de que o racionalismo científico não é senão um produto histórico (e de pretensões bastante duvidosas), apenas uma dentre inúmeras outras formas de entendimento possíveis do mundo. Portanto, não sendo mais o pensamento racional uma entidade absoluta, a história regida sob as mesmas leis universalistas e atemporais – “a história metafísica” bem como os modelos científicos – passam a ser entendidos como constructos e discursos ideológicos e o homem, por sua vez, como um produto cultural. Com a ausência de sentido na noção de verdade histórica, os sistemas de significação e interpretação passam a ser considerados em sua mutabilidade, sofrendo “... uma contínua renovação das imagens do mundo devido à não objetividade do Ser” (VATTIMO apud MACHADO NETO, 2007, p. 4). De modo símil à epistemologia dura de Kramer, para o musicólogo brasileiro, as novas vertentes musicológicas parecem espelhar as reflexões críticas acerca dos métodos e do ideário da denominada modernidade, em especial a “incredulidade face à metanarrativas” (LYOTARD apud BEARD; GLOAG,

2005, p. 141), e o entendimento do saber e da própria condição humana enquanto “*pensare debole*”.

Apesar de sua conclusão estar em paridade com a explicação de Lawrence Kramer a respeito da modernidade – ambos veem a *New Musicology* como paradigma da pós-modernidade, Machado Neto estende-se mais nas transformações dos postulados filosóficos do conhecimento humano com o intuito de situar as novas abordagens musicológicas.

Como se pode observar, há algumas dileções temáticas entre os autores mencionados, com destaque para as (1) questões culturais propostas fora do âmbito dos estudos musicais a partir da segunda metade do século XX, (2) os postulados próprios do pensamento da chamada pós-modernidade e a (3) problemática do conceito de estética e canonização musicais.

Torna-se explícito, portanto, que a recrudescente diversidade da pesquisa musical nos anos 1980 e 1990 serviu, de modo geral, para minar o tradicional foco da disciplina em relação aos estilos, gêneros, compositores e obras individuais, acarretando no fortalecimento das relações entre a musicologia e outras disciplinas interpretativas, especialmente a antropologia e a sociologia (ambas em suas vertentes culturalistas) e a história (de cunho hermenêutico) (DUCKLER; TOMLINSON, 2001):

Na musicologia histórica anglo-americana, os principais desenvolvimentos atuais – a introdução de perspectivas críticas da linguística e das disciplinas literárias, e as combinações com a hermenêutica – derivam do 'novo historicismo', da teoria social adorniana, estudos de gênero, teoria da recepção e da história e antropologia – surgiram de uma insatisfação com o conceito de estilo...” (STANLEY, 2001, p. 493)²⁸.

A busca por um entendimento da música e da pesquisa musical como entes culturais e ideológicos, a iniciativa de transcender-se por meio da multidisciplinaridade e de se referenciar pelas teorias culturais e literárias com o intuito cômico de reformular seus pressupostos estruturantes (históricos, estéticos e científicos), bem como a reavaliação de seus cânones (sejam eles de obras

---

²⁸ “In Anglo-American historical musicology the most recente major developments – the introduction of critical perspectives from linguistics and the literary disciplines, and their combination with hermeneutics variuosly derived from the ‘new historicism’, Adornoesque social theory, gender studies, reception theory and history, and anthropology – have sprung from a similar dissatisfaction with the concept of style...”

musicais ou não) e procedimentos metodológicos, características revisionistas normalmente atribuídas à pós-modernidade, parecem permear as diversas correntes da *New Musicology*. Neste sentido, é pertinente a consideração de Agawu de que a sobrevivência da mesma está atrelada ao uso de estratégias de conhecimento pós-modernas (1997, p. 300).

1.4 “*NEW MUSICOLOGIES*”: A NOMENCLATURA COMO PARADIGMA DA CONCEPÇÃO CRÍTICA QUE REDEFINIU AS PLATAFORMAS TEÓRICAS E DISCURSIVAS DA MUSICOLOGIA

A despeito de o presente trabalho fazer uso do termo *New Musicology* para designar certas reações e abordagens de estudiosos acerca da prática musicológica corrente até a década de 1980, esta designação não é unânime, uma vez que seus estudos são “... embasados por quadros teóricos bastante diversos...” (VOLPE, 2004, p. 135) e não raro conflitantes. Como observam Beard e Gloag “... as preocupações em comum não devem obnubilar as diferentes ênfases nos interesses dos ‘novos musicólogos’” (2005, p.122). Soma-se, também, o fato do ‘movimento’ não ser tão recente, uma vez que já se passaram quase trinta anos desde suas primeiras manifestações. Neste interim, muitas reconsiderações e críticas foram feitas por seus próprios interlocutores (Tomlinson e Kramer, Bohlman, Everist, Taruskin, dentre outros), por acadêmicos tradicionalistas e, sobretudo, por musicólogos experientes, abertos às novas propostas, capazes de tratar o tema com refinada lucidez e que, não raro, oferecem reconciliações entre os novos e os antigos paradigmas (Nicholas Cook, Patrick McCrelles e, sobretudo, Leo Treitler)²⁹. Disso, pode-se notar que, salvo poucas exceções, a Academia como um todo não ignorou a existência da *New Musicology* e de seus preceitos.

Neste sentido, o trato das terminologias utilizadas faz-se mister, na medida em que pode desvelar certas dissimilitudes ou pretensões compartilhadas, viabilizando uma reflexão acerca de seus multifários interesses e vieses teóricos,

---

²⁹ Pertinente ao tema principal desta dissertação, nota-se em vários destes textos críticos o tema de escrita historiográfica, numa clara demonstração de que a *New Musicology* trouxe à tona muitas de suas problemáticas e obrigou, em maior ou menor medida, à reconsideração desta prática e, conseqüentemente, a elaboração dos materiais de ensino de História da Música.

bem como dos fluxos de ideias e condutas que têm articulado os postulados do nada coeso grupo da *New Musicology*.

O termo ordinariamente adotado – *New Musicology* – foi cunhado por Joseph Kerman em seu livro *Musicologia*³⁰, de 1987. A proposta inicial de Kerman, todavia esmiuçada, propunha uma revisão da prática musicológica (entendida enquanto musicologia histórica) próxima à utilizada pela crítica literária. O fato da maioria dos seus atores não seguirem fielmente a proposta inicial de Kerman – por ele mesmo admitido – preterindo temas e métodos críticos outros, não descaracterizou o caráter revisionista tanto da posição inicial do autor inglês quanto do que viria a ser posteriormente considerado uma corrente musicológica. Portanto, a *New Musicology* passou a designar, grosso modo, as tratativas de aluir os paradigmas da historiografia musical por meio de temas e abordagens de forte cunho hermenêutico e culturalista, propondo demonstrar as carências processuais da disciplina, tanto por meio da crítica ontológica quanto pela utilização de assuntos e métodos até então vilipendiados pela Academia.

No contexto desta corrente, Volpe (2004, p. 135) diferencia duas propostas principais: a *New Musicology* e Musicologia Cultural. Aquela adota uma atitude mais politizada e contestadora³¹ acerca dos métodos e paradigmas da historiografia musical e da escrita musicológica apropriando-se, para isso, de teorias presentes em outras áreas do conhecimento (crítica ideológica, crítica literária, pós-estruturalismo, teorias do gênero e da sexualidade, estudos pós-coloniais, entre outras). A segunda linha, de caráter menos afrontoso, insere às metodologias tradicionais (que todavia utiliza) abordagens que revelam “maior preocupação pelo cultural e pelo contexto como elementos fundamentais na construção do entendimento da música” (idem, p. 135)³². É prudente ressaltar que, a despeito das diferenças, as zonas fronteiriças não raro são flexíveis e muitos dos autores, inicialmente mais militantes, adotaram uma postura mais comedida em textos mais recentes³³.

---

³⁰ *Musicology* na versão inglesa e *Contemplating Music: challenge to musicology* em sua versão americana.

³¹ Seria deveras apropriado aqui o uso do termo desconstrução, enquanto modo de leitura proposto por Jacques Derrida

³² Os todavia citados Treitler, Cook, McCreless, por exemplo, podem ser incluídos nesta linha.

³³ Vide “Rethinking Musicology” (COOK; EVERIST, 2010), em especial seu prefácio, onde os autores ponderam acerca das duas posturas da *New Musicology*.

Para Kramer (2003, p. 6), o termo “Musicologia Cultural” (também mencionado por Volpe) designa o movimento de modo mais claro, na medida em que este processo se caracterizaria essencialmente pela inserção de modelos de conhecimento pós-modernistas que possuem uma postura cética acerca da síntese de conceitos e da autonomia estética com o intuito de combalir pressupostos fundacionais da historiografia tradicional. E, ao adotar conceitos originários de outras disciplinas (teorias de recepção, pós-estruturalismo, desconstrução e, sobretudo, da nova crítica cultural) – que denomina “ethos pós-moderno³⁴”, tratando a cultura mais como um processo semi-improvisatório do que um corpus fixo de valores e tradições, Kramer define a musicologia cultural como uma tentativa de apreender a subjetividade da música na história considerando, pois, a apropriação do significado musical como um evento individual e subjetivo (ou seja, o interesse humano).

Mencionar o criticismo cultural de Kramer implica mencionar os acalorados debates que travou com Gary Tomlinson em diversos artigos justamente em torno da definição (teórica e prática) da nova prática musicológica. O programa etnográfico de Tomlinson (derivado do pensamento de Geertz, Bakhtin, Foucault e Derrida) propõe o quase abandono do discurso musical em prol dos seus agentes ou, nas palavras de Kramer, “uma musicologia sem música” (1992, p. 27). A abordagem deste é, para o americano, demasiado conservadora por ainda ater-se à análise da partitura tanto para exemplificar suas convicções quanto para corroborá-las. Em resumo, pode-se dizer que ambos advogam, na atividade analítica, pela incorporação da música enquanto ente dos processos de criação e das redes de significação (como parte da ‘Cultura’), o que difere em ambos é o grau de distanciamento do texto musical enquanto parte deste processo e, sobretudo, a escolha das linhas teóricas e dos métodos de análise – a ‘ideologia’ de cada autor, contexto este onde residirem as maiores divergências.

Outro termo, ‘Musicologia Crítica’, tem sido utilizado na Inglaterra para descrever os desenvolvimentos mais recentes na disciplina, sobretudo aqueles que tendem a refletir acerca de suas próprias atividades, instituições e orientações teóricas. Na prática, entretanto, tem sido utilizado de modo mais pontual, no contexto dos estudos da música popular de orientação crítica (WILLIAMS, 2007, p. ix).

---

³⁴ Por não considerá-lo, neste âmbito, um sistema.

Refletindo certo distanciamento crítico e temporal em relação à *New Musicology* – e que condiz de modo mais verossímil com o estado atual das coisas, Williams (2007, p. ix-x) propõe, em contrapartida, uma terminologia mais neutra: “Musicologia Corrente”, uma vez que os temas propostos pelo “movimento” já não são novos e muito deles passaram por reavaliação, como já posto.

A despeito do caráter pouco coeso, é característico deste grupo a inquirição (inclusive ontológica) e a inquietude face ao *status quo* institucional e às formas de conhecimento aceitas que afetam uma ampla gama de disciplinas (daí seu caráter multidisciplinar). Neste contexto, seriam esperadas eventuais discussões e embates entre seus interlocutores, o que não invalida o fato de que há um comprometimento a compreender a produção musical como um ato situado num contexto cultural ou ideológico, portanto, como entidade histórica. Ou seja: “estamos todos juntos nesta bagunça, a despeito das diferenças individuais de métodos e ênfases que distinguem Abbate de Field, McClary de Agawu, Bianconi de Subotnik...” (TOMLINSON, 1992, p. 21)³⁵.

1.5 AS PRIMEIRAS FONTES DA *NEW MUSICOLOGY*: KERMAN, ADORNO E DAHLHAUS E CRÍTICA COMO FUNDAMENTO DO DISCURSO MUSICAL E HISTORIOGRÁFICO

Crivados os baluartes gerais compartilhados pelas multímodas posturas inseridas na terminologia da *New Musicology* pretende-se, agora, minuciar como cada um destes discursos objetou os estalões da musicologia (histórica) tradicional. Portanto, uma vez postas, e sendo as características gerais deveras generalizantes, buscar-se-á deslindar suas nuances e, sobretudo, o modo como elas nortearam as principais correntes da *New Musicology*.

As atitudes de reconsideração face à musicologia histórica e aos procedimentos musicológicos em geral foram inicialmente propostas na década de 1960, período este decisivo na musicologia internacional. Segundo Maria Alice Volpe

---

³⁵ É imprescindível ressaltar que o presente texto tende a englobar como *New Musicology* inúmeras linhas e correntes de pensamento a que são atribuídos outros nomes e intentos mais específicos. Contudo, não é o objetivo do trabalho minuciar tais linhas, primeiramente por não ser esta sua função e, em segundo lugar, pela dificuldade em traçar tais diferenças de um tema deveras recente e que se passou fora do contexto brasileiro.

(VOLPE, 2003, p. 2-3), este novo viés na disciplina adveio de uma atitude crítica tanto de caráter ontológico (a saber, de seus próprios pressupostos metodológicos e práticas acadêmicas) quanto de fatores externos à disciplina. Teve como especial interlocutor a etnomusicologia que, para a autora, além de se ter engajado numa crítica crescentemente acirrada ao etnocentrismo da musicologia que se dedicava ao estudo da música culta ocidental, defendia que ambas não deveriam ser vistas “... como duas disciplinas separadas, praticadas por tipos diferentes de especialistas, os quais têm objetivos totalmente diferentes e mutuamente antagônicos” (SEEGER apud VOLPE, 2003, p. 3). Parece-se tratar, pois, de uma dupla tentativa (interna e externa) de apresentar as deficiências estruturais da prática musicológica hodierna, propondo assim um relacionamento outro com as demais disciplinas das áreas humanas.

Valorizados por apresentarem alternativas aos modelos historiográficos tradicionais, os modelos de história sociocultural propostos no final da primeira metade do século XX por Bukofzer³⁶, Paul Henry Lang, Curt Sachs, Edward Lowinsky e Leo Schrade, entre outros, parecem ter pavimentado as tendências revisionistas da década subsequente, período este em que diversos autores se pronunciaram quanto ao rumo necessariamente crítico que a musicologia haveria de tomar. Dentre os autores, Volpe (2003, p. 2-3 e 2004, p. 113-35) destaca Frank Harrison, Leo Treitler, Carl Dahlhaus, o filósofo Theodor Adorno e, sobretudo, Joseph Kerman. Todos estes autores, protagonistas no desenvolvimento da musicologia nas décadas de 1970 e 1980, tinham plataformas de discursos marcadas pela superação do positivismo na musicologia em favor de abordagens mais críticas, superando intencionalmente a prática positivista vigente e oferecendo discussões frutíferas sobre o historicismo, a história da recepção, a crítica musical, a crítica cultural, a sociologia e a hermenêutica.

Segundo Glenn Stanley (2001, p. 494), a despeito de atribuir a Leon Treitler e a Carl Dahlhaus a defesa de uma historiografia “criticamente inclinada” e de também considerar Frank Harrison e Claude Palisca como figuras responsáveis pela

---

³⁶ Bukofzer chegou, inclusive, a escrever um extenso artigo intitulado *The Place of Musicology*, no qual discorre sobre o papel de outros campos de estudo na musicologia e propõe uma “cooperação próxima entre o musicólogo e os estudiosos das outras disciplinas” (BUKOFZER, 1957, p. 45).

aproximação da etnomusicologia à musicologia tradicional³⁷, parece priorizar os redimensionamentos da atividade acadêmica propostos por Joseph Kerman, Dahlhaus e Theodor Adorno (DUCKLES; TOMLINSON, 2001, e DUCKLES; PASLER, 2001, 491). Posição similar adota Alastair Williams, que dedica o capítulo inicial de seu livro aos três autores, destacando-os como fomentadores primevos dos debates presentes nas novas orientações da disciplina. Kerman, Dahlhaus e Adorno, portanto, aparecem unanimemente como as principais figuras responsáveis tanto pelo fomento ao revisionismo crítico e embasamento teórico³⁸, quanto pelas especificidades temáticas abordadas pela *New Musicology*.

A despeito do consenso em relação à posição fulcral ocupada pelos autores, os textos da bibliografia estudada nem sempre se assemelham ao elucidar os modelos e estratégias utilizados por cada um deles, ou seja, por vezes não há consenso nas fontes bibliográficas sobre quais seriam as contribuições mais relevantes de cada autor.

Segundo Williams, há em comum nos três estudiosos uma preocupação em “[...] escrutinizar as metodologias utilizadas no estudo da música e de questionar os chamados feitos em sua defesa” (WILLIAMS, 2007, p.2), demonstrando, assim, como o conhecimento é dependente de premissas frequentemente instáveis e que, em virtude disso, podem ser analisadas, contestadas e, possivelmente, modificadas. Outro interesse comum diz respeito às forças históricas e sociológicas que constroem os valores da autonomia musical, bem como um senso compartilhado de crise dos valores atribuídos à música clássica (Idem, 2007, p. 20).

Há, portanto, para o autor, três postulados comuns: (1) a presença de indagações de cunho ontológico, ou seja, acerca da própria natureza do conhecimento, outrora observadas no texto de Machado Neto³⁹, agora aplicadas especificamente aos estudos musicais; a (2) consciência de que os postulados responsáveis pela valoração da música culta (sempre compreendida dentro de uma tradição da Grande Arte europeia) têm sido paulatinamente objeto de menoscabo; e

---

³⁷ Curiosamente, Stanley não cita as contribuições de Charles Seeger na tentativa de coadunar ambas as disciplinas.

³⁸ Em especial nas reconsiderações de Dahlhaus acerca da metodologia historiográfica e, sobretudo, na teoria crítica de Adorno.

³⁹ MACHADO NETO, 2007, p. 1-6.

(3) a crítica aos axiomas regulamentadores do *Canon*⁴⁰ musical e o entendimento destes como constructos históricos que, por sua vez, tendem a servir interesses político-ideológicos.

Alastair Williams, Vincent Duckles e Gary Tomlinson (2001) atribuem como denominador comum aos três estudiosos as contestações diversas acerca dos paradigmas fundacionais do conhecimento característico da historiografia musical tradicional (item 1 de Williams). Contudo, o verbete não é enfático em reconhecer a relevância das críticas de Kerman, Adorno e Dahlhaus ao questionamento do *Canon* musical propriamente dito, bem como às forças responsáveis pela sua formulação (itens 2 e 3). O texto apenas faz subentender que o incitamento de Kerman em direção a uma aproximação da musicologia com as teorias literária e cultural “provocou uma discussão sobre se a música possui seu próprio significado... ou se é socialmente dependente e não pode ser plenamente compreendida fora destes contextos...” (DUCKLES; PASLER, 2001, p. 491). Surge a indagação: poderia a música ser compreendida enquanto sujeito autônomo?⁴¹. Como em Kerman, o texto é dissimulado ao apresentar a problemática proposta por Dahlhaus ao repertório canônico: ela estaria presente em sua crítica historiográfica, em especial na advertência de que o método histórico (entendido como história periódica, biográfica, dos estilos e formas musicais) tenderia a desaparecer e que, portanto, finda a consideração de que os métodos próprios à historiografia tradicional são indenes, facilitar-se-ia o aclarar de seus principais axiomas – dentre eles a noção de autonomia da obra de arte e de repertório canônico.

Conclui-se, pois, que para Glenn Stanley o escrutínio do contexto formador do *Canon* parece ser uma consequência episódica na produção intelectual destes autores e, quanto a Adorno, não há menção alguma de sua contribuição às discussões sobre o tema. Essencialmente, o verbete entende as perspectivas

---

⁴⁰ O conceito de *canon* deve ser compreendido dentro do contexto terminológico musical. Inicialmente – e não se trata do caso estudado – é considerado enquanto processo composicional polifônico baseado na imitação estrita. O segundo significado do termo – este condizente com o presente texto – diz respeito ao repertório de obras musicais consagradas pela musicologia, seja ela histórica ou sistemática.

⁴¹ Este debate estético a respeito da autonomia da música, por sua vez, tem sido um dos pontos de partida nas discussões sobre o *canon*.

críticas da História da Música surgidas nos anos 80 como uma resposta à análise formalista tradicional e a projetos filológico-positivistas⁴².

David Beard e Keneth Gloag buscam articular as correlações entre Dahlhaus, Kerman e Adorno de modo mais direto. Para eles, a definição de Dahlhaus da segunda metade do século XIX como a época em que a música tem como principal proposta filosófica seu desvencilhamento de todo e qualquer contexto exterior à própria obra de arte⁴³, ou seja, a consideração da música enquanto ente 'desinteressado' e auto-reflexivo encontra eco, segundo ambos os autores, na tese adorniana (proposta estética) de que “[...] é precisamente esta tendência em direção à autonomia que permite a obra de arte tornar-se crítica, construindo um distanciamento que possibilita a reflexão” (2005, p. 111).

A mencionada autonomia, ao fornecer as diretrizes para uma valoração estética focada essencialmente na análise tradicional do texto musical e na bibliografia autoral enquanto elementos fornecedores de significado à obra orientou a construção do repertório canônico, as didáticas de ensino dessa disciplina, bem como parte considerável da produção acadêmica. Joseph Kerman contesta. Para ele, “[...] o estudo de documentos históricos... e o anseio por determinar a estrutura formal de uma obra individual “[...] são reflexos de um pensamento positivista⁴⁴ que, no caso da análise, assume frequentemente uma aura científica” (idem, 2005, p. 136). Desta posição nasce a crítica ao *Canon*, aliás, assunto caro aos três autores, porém mais explícito em Kerman. Desdobra-se de tal postura, seguindo ainda o raciocínio de Kerman, inclusive uma crítica de caráter ontológica:

[...] lidando apenas com o factual, o documentável, o verificável, o analisável e o positivo... [e onde] os musicólogos são valorizados pelos fatos que sabem sobre música. Eles não são admirados pelas suas interpretações da música enquanto experiência estética (KERMAN, 1985, p. 12).

---

⁴² Neste sentido, portanto, a atitude de Kerman pode ser compreendida como imprescindível na construção dos discursos da *New Musicology*.

⁴³ Dahlhaus define esta proposta como sendo o marco fundador do Modernismo musical.

⁴⁴ Williams atenta para o fato de Kerman não diferenciar de forma clara os conceitos de positivismo e formalismo: a despeito de ambos contribuírem na formação do *canon*, buscarem o rigor científico em suas atividades e valorizarem o texto musical, há diferenças entre ambos: a prática musical positivista mencionada pelo musicólogo refere-se, por exemplo, à edição de partituras, preparação de manuscritos, estudo de fontes e a busca pela intenção autoral (verdade autoral); já o formalismo não está especialmente preocupado com o detalhe histórico ou intenção autoral mas com os sentidos e leis embutidos nas estruturas presentes no texto musical (forma, harmonia, fraseado, etc.) (WILLIAMS, 2001, p. 5).

Observadas as diversas visões a respeito dos pontos de comunhão na obra destes pensadores é mister travar contato com as principais características do pensamento de cada um deles, especialmente as ideias que influíram e moldaram as diferentes tendências de pesquisa a partir da década de 1980, contribuindo sobremaneira na construção da *New Musicology*.

1.5.1 Joseph Kerman

Dentre as três personalidades, o musicólogo norte americano parece ter contribuído mais ativamente (e explicitamente) para o surgimento de uma nova proposta de musicologia sendo, portanto, “... figura chave neste embate, desde seu artigo polêmico (1965) sobre os problemas da musicologia histórica, e até mais recentemente, quando consolidou... sua crítica aos diversos ramos da musicologia...” (VOLPE, 2004, p. 114).

De fato, a despeito das diferenças em relação a sua proposta inicial e de o autor ter ignorado certas tendências que subsecutivamente seriam absorvidas pela *New Musicology* (como certas pesquisas pós-colonialistas, de gênero e, sobretudo a etnomusicologia)⁴⁵, o próprio Kerman reconheceu em momento ulterior as “mudanças sistemáticas” pelas quais a disciplina passou, bem como a importância de seus textos (e em especial do livro *Musicologia*) na instigação e na articulação deste processo (KERMAN, 1991, p. 133).

Bergeron e Bohlman (1992, p. ix) admitem a condição precípua de Kerman no surgimento do movimento e apontam-na no livro 'Musicologia', ao considerá-lo o ponto de partida da maioria dos artigos e respostas seminais do 'movimento'. Corrobora a afirmação o fato de o texto ter sido o primeiro a sugerir explicitamente uma nova proposta para a disciplina e de utilizar, neste sentido, o termo '*New Musicology*' (KERMAN, 1987, p. 182). Nicholas Cook e Mark Everist, mesmo após ponderar sobre algumas problemáticas na proposta crítica de Kerman, bem como observar as reações contrárias a ela, atentam a que “ainda sim... a configuração

---

⁴⁵ O próprio Kerman reconheceu, posteriormente, não ter dado a devida importância a estes temas. Para Cook e EVERIST (2010, p. Viii), Kerman admitiu sua falta de interesse pela música não ocidental e tampouco fez algum esforço para incorporar as complexidades da epistemologia etnomusicológica na sua visão de musicologia.

atual da disciplina... pode ser resumida em consideração aos diferentes impactos que a crítica de Kerman teve em diferentes musicólogos” (2010, p. vii-viii).

Para Alastair Williams (2001, p. 3), Joseph Kerman atém-se especificamente à formação do chamado cânone musical e, em especial, à sua relação com a análise formalista, às metodologias positivistas, e o modo como elas orientaram a pesquisa e a escrita musicológicas, propondo, em contraponto, uma abordagem metodológica mais interpretativa, cujo modelo deveria ser – para o musicólogo – o da crítica literária⁴⁶. Caudatárias da ideologia modernista que emergiu na virada dos séculos XIX e XX, a análise e a musicologia positivista partilham um interesse em empregar metodologias quase científicas com o intuito de rejeitar a estética Romântica e descartar as associações entre o significado musical e a biografia do compositor focando claramente sua atenção na música enquanto objeto, em detrimento de suas qualidades enquanto experiência. Ou seja, ambas se utilizam de balizas estéticas referenciadas por modelos de pensamento racionalistas que almejam estabelecer um grau de certeza científica dentro de uma linguagem musical e acabam por valorizar (ainda mais) aspectos como coerência estrutural, autonomia e intencionalidade composicional, o que, por sua vez, minifica qualquer interpretação subjetiva⁴⁷.

Em raciocínio símil, para Beard e Gloag, a intenção precípua de Kerman era conduzir a musicologia “[...] em direção a uma condição mais humana e generalizante [...]” (2005, p. 137), uma “crescente orientação da musicologia para a crítica” (KERMAN, 1987, p. 29) – outrossim, derivada da crítica literária, e o consequente distanciamento das perspectivas factuais adotadas pela Academia. Contudo, apesar de seu chamado por uma abordagem crítica da disciplina, o musicólogo reconsiderou, posteriormente, os rumos tomados pelos autores da *New Musicology* e acabou por admitir que sua proposta, ao menos no que concerne à utilização dos métodos da crítica literária na prática musicológica, não foram prioritariamente utilizados como referências paradigmáticas.

---

⁴⁶ Trata-se, aqui, por teoria crítica um entendimento na musicologia “...de que o Eu é majoritariamente constituído... pela ação de forças sociais e pela consequente ideia de que o jogo entre estas forças pode ser testemunhado no fazer musical” (GROVE, p. 65).

⁴⁷ Curiosamente, ela não abandonou ou depreciou o repertório clássico-romântico, preferindo aplicar a ele as novas teorias formalistas de cunho científico, aparentemente com o intuito de comprovar seu status de grande arte. Neste processo, consideraram-se dignas de ‘subir ao olimpo’ somente obras, estilos, gêneros e compositores que se adequassem a tais parâmetros de referência. Tudo aquilo que não se adequava a estas leis adquiria o status de inferioridade.

Glenn Stanley (2001, p. 494) insere Kerman na corrente responsável pelo questionamento das práticas, métodos e postulados positivistas característicos da atividade musicológica⁴⁸ desde o Iluminismo, e que tem buscado propor uma historiografia autorreflexiva e informada, correlata às teorias culturais e literárias. O verbete, portanto, não considera algumas das características mencionadas por Volpe, Beard & Gloag e Williams (como seu diálogo com os paradigmas constituintes do cânone musical), preferindo destacar sua crítica ao raciocínio empirista e aos modelos que caracterizaram as obras científicas ocidentais. Contudo, a despeito das diferenças, vê-se que as considerações de Stanley acerca das perspectivas críticas da História da Música surgidas nos anos 80 enquanto resposta à análise formalista tradicional e aos projetos filológico-positivistas igualmente consideram a atitude de Kerman como imprescindível na construção dos discursos da *New Musicology*.

Contudo, é talhado ressaltar que o movimento não teve origem na figura do musicólogo inglês, mas como ele próprio observa, resultou “... de numerosas linhas de reação ao positivismo e das tentativas... de desenvolvimento de uma *New Musicology*” (1987, p. 72). Neste sentido, as figuras de Adorno e Dahlhaus, além de outros teóricos especialmente ligados às disciplinas não musicais também auxiliaram na construção dos novos paradigmas da disciplina.

1.5.2 Theodor Adorno

A importância de Adorno para os estudos musicais reside, sobretudo, no fato de ele ter sido o primeiro grande crítico cultural a dedicar parte considerável de sua prolífica produção à crítica musical (WILLIAMS, 2005, p. 7-8 e McCLARY, 2002, p. 28). Representou, assim, o papel de principal articulador numa tentativa de aplicar, na música, a teoria crítica cultural e social referenciada pela filosofia marxista característica da Escola de Teoria Crítica de Frankfurt (MARCONDES, 2006, p. 232 e 264). Coube a ele, portanto, a consubstanciação de uma sociologia da música (SALLES, 2005, p. 29) cuja base fundamentalmente política é indissociada do contexto dos autores da referida escola, ambiente este onde “... a teoria crítica formou-se como uma aliança crítica rigorosa com temas filosóficos e sociológicos

---

⁴⁸ Sempre entendida como História da Música da tradição ocidental da música culta.

por meio de uma interpenetração destas disciplinas dentro de uma orientação Marxista” (BEARD; GLOAG, 2005, p. 41).

No âmbito crítico deste grupo, a obra de Adorno busca: (1) compreender o jogo de relações entre a teoria e o objeto por ela estudado, (2) analisar as reações da teoria frente às possíveis contradições presentes neste objeto e (3) tratar da contextualização do mesmo, algo que, para Paddison (apud BEARD; GLOAG, 2005, p. 40-41), é parte de um processo advindo da teoria crítica à qual sua obra pertence e que, além disso, engloba não somente o contexto social e histórico 'objetivo', mas a interação entre o indivíduo e a sociedade que estão inseridos neste contexto.

Sob estes pressupostos, a música costuma ser considerada (a) “... um discurso dialético que simultaneamente expõe e rebuça sua relação com a linguagem e a sociedade” (DUCKLES; PASLER, 2001, p. 491) sendo, portanto, apta a desvelar as estruturas ideológicas que a moldam e que por ela são moldadas. Estas estruturas operam de acordo com sua ideologia crítica, de tal forma que a produção de bens, materiais ou socioculturais, é absorvida por uma parcela majoritária da população - que não estaria cônica das forças que direcionam suas vidas - de um modo que dificulta a percepção de como esta produção serve os interesses de uma minoria em prol da maioria.

Portanto, para os autores citados, a concepção adorniana derivada do pensamento marxista – “... entende a ideologia como 'falsa consciência', uma condição que ocorre quando uma determinada classe é cegada frente às forças que moldam suas existências” (BEARD; GLOAG, 2006, p. 90). Esta hermenêutica da desconfiança face às relações prevaletentes de poder, presentes em estado germinal em Adorno, pode ser sentida, segundo Vincent Duckles e Gary Tomlinson (2001) de forma mais ou menos clara em boa parte das pesquisas atuais, que não se limitam às relações entre as forças de produção e consumo de capital, mas a toda relação de poder (social, racial, sexual, etc.)⁴⁹.

Conforme Alastair Williams (2007, p. 10) a ideologia crítica também tem papel fundamental na construção de sua estética musical, uma vez que é a partir dela que Adorno reconsidera os conceitos estéticos imarcescíveis formulados por Kant – em especial sua apreciação 'desinteressada' da obra de arte enquanto meio único para um julgamento estético verdadeiro – transformando-os em constructos sociais.

---

⁴⁹ Isso se fará notar quando da análise dos discursos da *New Musicology*.

Portanto, ainda segundo Williams, os elementos internos da obra artística, cuja análise descontextualizada era, desde Kant, o melhor caminho para se definir o valor estético, são tratados por Adorno como uma sedimentação ou mediação de subjetividades e de práticas sociais, ou seja, são por ele contextualizados. Torna-se evidente, pois, que a sua teoria, ao considerar sua relação crítica com o objeto considerado, acaba por situar este processo em um contexto mais amplo e alterar a percepção e o entendimento da música (BEARD; GLOAG, 2005, p. 41)⁵⁰.

A despeito das contribuições e influências pósteras, o pensamento de Adorno (em especial de sua estética) não esteve livre de juízos tanto dos defensores das novas propostas musicológicas quanto de seus detratores, uma vez que sua obra parece ser “muito subjetiva para a análise formalista e muito modernista para a '*New Musicology*'...” (WILLIAMS, 2005, p. 8). Para Susan McClary (2002, p. 29 e 65), por exemplo, apesar de muito contribuir para o redirecionamento da disciplina, há determinadas áreas caras à *New Musicology*, em especial os estudos sobre o prazer e o corpo, consideradas pelo autor alemão indignas ou regressivas. Outro problema encontrado em seus textos, segundo a autora, é a tendência em englobar sob um mesmo rótulo temas como a crítica do jazz, gênero, raça e identidade de classe.

Outrossim, mesmo demonstrando compreender a música enquanto subjetividade velada, ou seja, enquanto ente cultural e portanto indissociável de seu contexto sócio-ideológico, bem como questionar, como outrora mencionado, o caráter universal (Kant) atribuído aos axiomas estéticos norteadores da formação do *Canon* de obras representativas da tradição ocidental, Adorno parece adotar uma postura fidalga. Isso fica evidente em sua defesa da tradição musical germânica de grandes compositores desde Bach até Schoenberg, na qual demonstra excluir outras músicas e identidades e possuir pouca inclinação para considerar as músicas não europeias (McCLARY, 2002, p. 28 e WILLIAMS, 2005, p. 8). Em síntese, o problema central para Adorno é a música da tradição aristocrático-burguesa europeia.

---

⁵⁰ “Por isso, outro objetivo principal da crítica musical que deseja encontrar traços de história nos textos musicais é descobrir modos alternativos de historiografia. Felizmente, uma quantidade considerável de obras tem sido feita com esse fim, primeiramente por intermédio dos críticos da Escola de Frankfurt – exemplificada pela teoria estética e as análises... de Theodor Adorno...” (McCLARY, 2002, p. 28).

Sua interpretação da música popular como inerentemente inferior à 'alta cultura' da música clássica corrobora tal dileção: curiosamente, em detrimento da valorização de um gênero no qual o material musical é costumeiramente relegado a um plano coadjuvante e cujas atribuições subjetivas e sociais da música são manifestas – faculdades determinantes na formulação de sua própria teoria estética, Adorno propõe uma interpretação desfavorável da música popular. Focaliza, pois, o entendimento deste tipo de obra unicamente enquanto estratégia capitalista cujo intento seria manter o *status quo* social por meio do controle velado dos desejos das massas. Nega, assim, a natureza excepcional e a identidade individual de boa parte da música popular (BEARD; GLOAG, 2005, p. 98 e 133-4).

Para Jameson, este julgamento moral na filosofia adorniana, ao compreender a música popular como uma forma degradante da tradição burguesa, falha em apreciar a diversidade do seu repertório e se engana na representação das circunstâncias sociais particulares da maioria da produção musical (JAMESON apud SALLES, 2005, p. 22 e WILLIAMS, 2007, p. 79). Além disso, “este processo de exclusão aclara a realidade de que o *Canon* age como fonte de poder cultural e como tal torna-se o mecanismo pelo qual a música não canônica é excluída do domínio público” (BEARD; GLOAG, 2005, p. 33).

A antinomia adorniana se apresenta, portanto, na tentativa de desvelar as contradições da tradição burguesa (assim como Dahlhaus). Para isso, faz uso de sua linguagem estética com o intuito de expor os paradoxos da utilização das forças mercadológicas como medidas de valor cultural. Adorno crê “... que o material musical possui sua própria dinâmica... e pode ser entendido em seus próprios termos [ou seja, tem sua autonomia]; contudo simultaneamente ele argui que a independência é uma projeção ilusória do subjetivo burguês” (WILLIAMS, 2007, p. 9-11).

Kofi Agawu também questiona a postura da *New Musicology* face à análise formalista tradicional. Aponta que, para a teoria adorniana, a análise “tem a ver com o conteúdo verdadeiro na arte” (ADORNO apud AGAWU, 1997, p. 298), sendo capaz, portanto, de revelar a “verdade” da obra.

Posteriormente, o modelo do crítico alemão foi reapropriado por musicólogos que analisam a música enquanto agente de imposição de poder e de dominação. Dentre estes pesquisadores, destacam-se os trabalhos na área da análise feminista

(WILLIAMS, 2007, p. 9)⁵¹, de gêneros, da história institucional, dos estudos pós-colonialistas e, inclusive, das manifestações populares da 'industrial cultural'. Para Susan McClary (2002, p. 28), uma das primeiras pesquisadoras a propor uma musicologia sob a ótica feminista, o estudo da sua obra permite ao musicólogo justamente seu desvencilhamento de posturas formalistas, uma vez que a ilusão de ordem e controle totais, tão caros aos musicólogos tradicionais, é minada por alguns de seus textos. E, neste sentido, a contextualização proposta pela teoria crítica do filósofo alemão, ao propor um entendimento crítico do sujeito e fornecer modelos para reações críticas, acaba por fomentar e escorar tecnicamente possíveis posturas exegéticas.

Apesar de Adorno não incitar de modo contundente e explícito a revisão das práticas musicológicas, como fez Kerman, e de tampouco sugerir a formação de um movimento em torno dessas novas atitudes, sua obra serviu como aporte teórico inicial para boa parte das abordagens adotadas pela *New Musicology*. Ao vislumbrar a música como parte de um processo ideológico e, portanto, interpretativo, pondo em cheque os axiomas da música, Adorno distancia-se (como Kerman e Dahlhaus) das abordagens historiográficas de cunho objetivista, que costumam entender a relação entre o historiador e os fatos históricos como passiva, limitando ao profissional a função de observar e delatar o passado. Neste sentido, o teórico alemão parece ter fornecido o substrato de um futuro processo revisionista da disciplina, processo este que tem na *New Musicology* um de seus principais representantes.

1.5.3 Carl Dahlhaus

Em artigo em que contextualiza as influências extramusicais no pensamento de Dahlhaus, James Hepokoski⁵² observa que o estudo da obra do musicólogo alemão (em especial o *Foundations of Music History* e o *Nineteenth-Century Music*) deve presumir um conhecimento acerca das disputas metodológicas ocorridas no ambiente universitário da Alemanha Ocidental nas décadas de 1960 até 1980. Portanto, para o musicólogo americano, a produção de Dahlhaus parece ter sido

---

⁵¹ Vide subcapítulo 1.6.3 “Alteridades”.

⁵² “The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources” (1991).

justamente uma resposta à crise da epistemologia alemã surgida, essencialmente, em decorrência do colapso na convicção de uma postura positivista que cria tanto na neutralidade metodológica quanto na possibilidade de se deslindar a verdade de um fato (seja ele científico ou histórico) por meio de uma análise imparcial e racional de sua arqueologia (HEPOKOSKY, 1991, p. 221-5).

Incitados pela (a) ruptura do racionalismo crítico, cujo aspecto mais vulnerável tanto da pesquisa quanto de qualquer obra histórica sob influência dos métodos da ciência era, conforme Hepokosky (idem, p. 223), o conceito de que os interesses pessoais do pesquisador podiam ser desconsiderados em sua pesquisa e (b) fomentados pelo crescente interesse na hermenêutica de Gadamer⁵³, surgiram duas correntes político-filosóficas: a teoria crítica da Escola de Frankfurt e a Nova Esquerda, que em parte reagiu à postura considerada 'elitista e pouco politizada' daquele grupo e cujo projeto proclamou a morte da 'crítica literária burguesa' (incluindo o sistema estético de Adorno).

Tais entreveros, que nos anos subsequentes provocaram substanciais mudanças em ambos os grupos e desafiaram sobremaneira as ciências humanas, não passaram incólumes pelo ambiente musicológico alemão do qual Dahlhaus fazia parte. Seu projeto (em especial o *Foundations of Music History*, de 1977) intenta justamente inteirar a musicologia alemã destas novas discussões, propondo uma reconstrução da disciplina tradicional tendo por alicerce estes novos postulados de caráter epistemológico. Neste sentido, Dahlhaus travou intenso diálogo com a obra de alguns autores contemporâneos, em especial, Gadamer e Adorno.

Dentre os mais relevantes aspectos na teoria do crítico da Escola de Frankfurt apropriados (e 'dessocializados') por Dahlhaus, figuram (1) a ideia de que a obra musical autônoma é um produto histórico⁵⁴ e (2) o conceito de que verdadeira arte estaria representada na tradição musical germânica (HEPOKOSKI, 1991, p. 230-1).

Intrínseca à formação do *Canon* musical⁵⁵, a concepção de que uma peça autônoma é, em si, produto de seu tempo (item 1) sugere que sua independência

---

⁵³ Cujas bases teóricas propostas em seu livro *Wahrheit und Methode* (Verdade e Método) têm influído diversos autores da *New Musicology*.

⁵⁴ Nota-se uma postura semelhante à de Adorno, como já posto.

⁵⁵ Falar sobre a relação entre autonomia e o canon (ambos conceitos consubstanciados pelos pressupostos estéticos do século XIX)

estética, por estar sujeita a processos ideológicos e sociais, não é plena⁵⁶ (HEPOKOSKY, 1991, p. 230)⁵⁷. Por sua vez, a constatação de que mesmo os paradigmas estéticos intencionalmente desvencilhados de manifestações e contextos exteriores a si são substancialmente dependentes de conjunturas outras, parece ter possibilitado ao historiador:

[...] expor as relações entre economia, sociedade, estética e fatores técnicos musicais e as ideias correntes na época, sem ser obrigado a se comprometer... em adotar qualquer hierarquia particular de pontos de vista [...] (DAHLHAUS apud SALLES, 2005, p. 21)⁵⁸.

Para ambos, Adorno e Dahlhaus, a percepção que os atores sociais têm da música é fortemente sugestionada por rígidos sistemas de crença cultural: os discursos estéticos aceitos por 'senso comum' que, por sua vez, costumam definir paradigmas da valoração da obra artística, são referências históricas e mutáveis.

Na obra de ambos os autores, o repertório austro-germânico é representado pelo legado de compositores como Bach, Schoenberg e, especialmente, Beethoven, cujas composições e pensamento consubstanciaram o ideário estético romântico-modernista⁵⁹ que, por sua vez, teve como proposta desvincular o objeto artístico do contexto onde foi produzido (autonomia) e, outrossim, dotá-lo de um poder de resistência moral e redenção social frente à música não contemplativa, de caráter descompromissado – a *Trivialmusik*. Em Adorno, a querela contra “... o caos representado pela ignorância” (SANTOS apud SALLES, 2005, p. 53) evidencia-se na consideração negativa da ‘cultura popular’ defendida por sua teoria da indústria cultural e mesmo em alguns compositores da tradição da ‘música clássica’, como Stravinsky, cuja obra, além de considerada regressiva, carecia da força crítica

---

⁵⁶ A despeito de sua “historiografia seletiva” (BEARD; GLOAG, 2005, p. 83), Dahlhaus estava plenamente cômico das circunstâncias e mecanismos formadores do *canon* e da autonomia musical. Esta aparente contradição é resolvida de um modo semelhante a Adorno, na medida em que à música é atribuída uma ‘autonomia relativa’: ela tem suas próprias leis de funcionamento mas, concomitantemente, está aberta aos processos históricos externos a si (WILLIAMS, 2007, p. 16).

⁵⁷ Este tema, especialmente caro a Dahlhaus, é discutido em profundidade no “*The Idea of Absolute Music*” (Chicago: University of Chicago Press, 1990).

⁵⁸ Vide DAHLHAUS, 1995, p. 19-33.

⁵⁹ Para Dahlhaus o modernismo representa, em importantes aspectos, uma continuidade do neo-romantismo (1989 – *Between Romanticism and Modernism*), uma vez que, para o autor, a ideia da obra como proposta de um mundo alternativo, independente das contingências históricas, representa o marco inaugural do modernismo.

presente na obra de Schoenberg. Em Dahlhaus, a dileção se apresenta simplesmente pela temática de seus textos, cujo foco é o *Canon* europeu e os discursos a ele associados e, nas circunstâncias em que trata do repertório não germânico, parece implicar que os exemplos musicais destes, quando citados, são exceções àquilo que, sob a perspectiva alemã, é considerado a coluna vertebral da História da Música (WILLIAMS, 2007, p. 15-16 e BEARD; GLOAG, 2005, p. 83 e 111).

Entrementes, em seu entendimento dos processos históricos, o vocabulário explicitamente político de Adorno (cuja intenção seria a de revelar as estruturas de poder que informam e moldam a prática musical) (DUCKLES; TOMLINSON, 2001, p. 65), os usos sociais e mercantilistas atribuídos ao repertório, bem como o entendimento da música enquanto mensagem capaz de fornecer sentido ao real, são substituídos por uma leitura atenta aos aspectos estruturais e estéticos, à canonização, aos estudos da recepção, e à metodologia da historiografia musical. A história social e cultural parece ter importância coadjuvante em seus textos, sendo “o modo como as obras podem ter sido utilizadas socialmente [...] questões consideradas inúteis ou fora de propósito” (HEPOKOSKI, 1991, p. 225).

Para Lawrence Kramer, estas abordagens historiográficas tornam-se explícitas, sobretudo, no caso de peças de valor artístico ‘questionável’ (KRAMER, 1996, p. 46). A despeito do distanciamento das temáticas abertamente sociológicas – Dahlhaus demonstra não compartilhar das preocupações políticas presentes na sociologia e no marxismo da Escola de Frankfurt (WILLIAMS, 2007, p. 14 e HEPOKOSKY, 1991, p. 225-30). Observa-se que, ainda sim, o musicólogo construiu seu pensamento sob influência da obra de Adorno, optando por limitar o conceito de historicismo do filósofo aos planos eminentemente artísticos (técnico e estético) e metodológicos.

Vincent Duckles e Gary Tomlinson (2001, p. 65), contudo, sugestionam clarificar as especificidades do entendimento dahlhausiano acerca da manifestação musical enquanto força social, o que permite, por sua vez, diferir inequivocamente sua abordagem da de Adorno. Para esses autores, o viés ideológico de seu pensamento (caudatário das discussões do ambiente universitário alemão nas décadas de 1960-70, e criticado pela “Nova Esquerda” por ser sobremaneira elitista), refere-se não às manifestações musicais propriamente ditas (como em Adorno), mas

à própria musicologia e, especialmente, à escrita da História da Música. Neste sentido, seus textos não questionam a formação do *Canon* musical (ao menos sob uma ótica sociológico-cultural), ao contrário, reforçam tal conceito. Sua real contribuição estaria, portanto, na revisão dos processos historiográficos utilizados nos ambientes musicais doutos.

Mais que em Adorno, sua consciência “da incapacidade da historiografia musical de reconstruir as coisas como realmente eram...” (DAHLHAUS apud HEPOKOSKI, 1991, p. 232), bem como seu entendimento da história como fluxo narrativo (WILLIAMS, 2007, p. 15) e constructo ideológico, parecem advindas de seu contato com outros autores, dentre eles Gadamer, Jauss, Droysen⁶⁰, Popper, Colingwood e a *École des Annales* de Fernand Braudel.

A despeito das interpelações propostas por Droysen⁶¹ e Colingwood acerca da filosofia e da hermenêutica do passado, bem como da *nouvelle histoire* de longa duração de Braudel e da *École*⁶², a teoria hermenêutica de Gadamer (na reconsideração de seu aluno Hans Robert Jauss acerca da história literária) sugere que “... o objeto histórico e o historiador perfazem entre si uma relação mediadora” (DUCKLES; TOMLINSON, 2001).

Este princípio parece ter contribuído de modo mais contundente na sistematização dos paradigmas pelos quais Dahlhaus interpelou as práticas metodológicas da historiografia musical (HEPOKOSKI, 1991, p. 225-35; WILLIAMS, 2007, p. 16-20):

[...] como Dahlhaus, Gadamer desprestigia as premissas objetivas do historicismo positivista, trazendo dois fatores no jogo: (1) o distanciamento histórico (a lacuna entre passado e presente) e (2) a perspectiva particular onde o passado é observado (WILLIAMS, 2007, p. 17)⁶³.

Vê-se, pois, uma visão multífora dos artefatos históricos, onde o historiador não somente os inquire sob pressupostos ideológicos (pessoais), mas responde aos problemas por eles propostos num processo que Gadamer denomina círculo

---

⁶⁰ Vide DAHLHAUS, Carl. “Foundations on Music History”, 1995, p. 43.

⁶¹ Idem, p. 34.

⁶² Ibidem, p. 42.

⁶³ “Like Dahlhaus, Gadamer discredits the objective claims of positivist historicism, bringing two factors into play: historical distance (the gap between then and now) and the particular perspective from which the past is viewed”.

hermenêutico, um processo cíclico onde se busca a conscientização dos mecanismos de pré-entendimento do todo, numa espécie de adiantamento temporário do próprio processo de análise e conhecimento o que, por sua vez, acaba por alterar o entendimento deste todo. Também para Dahlhaus (1995, p. 97), o historiador não é um inventariante de fatos e objetos do passado. Ele não se encontra *diante* dos fatos, mas sim *com* os fatos e, sob esta ótica, o passado é uma construção do presente. Dahlhaus parece, então, parodiar Wittgenstein: “a criança aprende, porque acredita nos adultos. A dúvida vem *depois* da crença” (WITTGENSTEIN apud BODEI, 2000, p. 227-8).

O outrora mencionado conceito hermenêutico de subjetividade histórica, segundo o qual os textos e objetos do passado continuam a existir enquanto presente – cabendo, portanto, ao historiador, considerar tal distanciamento como parte do processo de entendimento histórico⁶⁴, James Hepokoski (1991, p. 232) também considera relevante à teoria de Dahlhaus uma conduta empirista associada à noção de intersubjetividade (presente na crítica racionalista de Carl Popper). Por este conceito, que atribui à produção intelectual da Academia (livros, artigos, publicações, congressos, bem como as discussões e troca de informações e ideias) uma capacidade de rescindir, nas pesquisas historiográficas, da ideologia: ou seja, o fluxo de informações críticas proporcionado por um ambiente acadêmico prolífico tende a minimizar os efeitos de posturas ideológicas individuais⁶⁵. A proposta de Dahlhaus procura, pois, evitar a acusação – feita a Gadamer – de relativização do conhecimento enquanto, concomitantemente, questiona os métodos da historiografia musicológica.

A absorção, pelo musicólogo alemão, da teoria gadameriana foi, por outro lado, intermediada pela obra de Hans Robert Jauss. Algumas das interpelações presentes nos textos de Jauss acerca da prática e da metodologia da historiografia literária foram adaptadas por Dahlhaus ao seu campo de estudo (HEPOKOSKI, 1991, p. 234-38 e WILLIAMS, 2007, p. 17-20). Dentre elas, uma foi o “problema preferido” do projeto histórico de Dahlhaus: o fato de que “a maioria das principais histórias da literatura são ou histórias da civilização ou coleções de ensaios críticos.

---

⁶⁴ E não somente como simples constatação de que o entendimento deste objeto no passado era diferente do atual.

⁶⁵ Tal postura tende a desconsiderar os fluxos ideológicos presentes no ambiente acadêmico enquanto instituição, atribuindo ao mesmo uma imunidade.

Um tipo não é uma história da *arte*; o outro, não é uma *história* da arte” (JAUSS apud HEPOKOSKI, 1991, p. 234-5). Ou seja, o problema – do modo como foi considerado por Dahlhaus – era como escrever uma História da Música que sobrepujasse em igual medida a cronologia das formas, estilos e procedimentos composicionais (uma história analítico-formalista) e o estudo social da música (que tende a desconsiderar o texto e a estética musicais). Segundo Jauss (e Dahlhaus), uma metodologia simultaneamente histórica e literária (ou musicológica) poderia ser alcançada por intermédio das teorias de recepção. Igualmente, no caso do musicólogo alemão,

Sua solução foi propor uma metodologia que abordasse as especificidades da música e reconhecesse o impacto de processos sociais mais abrangentes, sem que um destruía o outro (WILLIAMS, 2007, p. 18)⁶⁶.

Portanto, para Dahlhaus, seria importante uma história da recepção também focada nos aspectos estético-estruturais das obras musicais⁶⁷. Neste sentido, a despeito de sua defesa (assim como Gadamer) do cânone austro-germânico, e da reticência ao excesso de escrutínio sociológico proposto por Jauss (e, de outro modo, por Adorno) acerca deste mesmo repertório⁶⁸, a metodologia dahlhausiana trouxe inquições à escrita historiográfica que são de suma importância para o presente trabalho, uma vez que os *textbooks* analisados enfrentam o problema de como inserir determinadas abordagens revisionistas de cunho culturalista em suas narrativas (WILLIAMS, 2007, p. 19).

Os diálogos travados com diversos autores regimentaram a principal contribuição de Dahlhaus para a escrita da História da Música: “ao interrogar a metodologia histórica, ele desafiou as tentativas tradicionais de conferir ao sentido musical uma atribuição funcional da biografia do compositor...” (idem, 2007, p. 15). Para ele (1995, p. 43), parece que o único propósito dos fatos históricos é

---

⁶⁶ “His remedy is to propose a methodology that would address the specifics of music while recognizing the impact of wider social processes, without collapsing one into the other”.

⁶⁷ Esta é uma estratégia comum utilizada pelos métodos analisados.

⁶⁸ Hepokoski atenta para a insistência de Gadamer e Dahlhaus na “... importância de se trabalhar dentro de uma tradição estabelecida: isso inclui... a presença positivista tanto da *Wirkungsgeschichte* (ou história dos efeitos provocados pelas grandes obras individuais)... e no *Canon* de fatos e obras... nas quais não temos a liberdade de ignorar” (HEPOKOSKI, 1991, p. 233). De fato, a obra historiográfica de Dahlhaus se ateve majoritariamente ao repertório tradicionalmente abordado pela musicologia histórica.

consubstanciar determinadas narrativas históricas (ou descrições de sistemas históricos). Portanto, (1) o particular entendimento de Dahlhaus acerca da contingência social da música (BEARD; GLOAG, 2005, p. 73), (2) de sua historicidade (influenciado também por Gadamer, dentre outros), e (3) a crença na impossibilidade de haver um único método historiográfico apropriado a todos os problemas históricos, acarretou um questionamento da própria disciplina musicológica (entendida enquanto historiografia musical). Dahlhaus, ao desempenhar o papel de articulador de uma reação ao objetivismo presente na historiografia musical (STANLEY, 2001, p. 493-4), onde o historiador é visto como um observador inerte dos objetos e fatos do passado e propor, na escrita musicológica, a compreensão de que as relações entre ele e o fato histórico devem ser um diálogo mútuo e ativo⁶⁹, fundamentou e instigou as futuras posturas críticas na musicologia histórica.

1.6 DISCURSOS DA *NEW MUSICOLOGY*

Uma vez deslindados os diálogos que Dahlhaus, Adorno e Kerman travaram com a historiografia musical, bem como as relações destas interlocuções com a chamada *New Musicology*, discorrer-se-á, agora, acerca das correntes intelectuais e das práticas que têm fomentado e direcionado as variegadas subáreas da *New Musicology*. A partir da análise comparativa da bibliografia de referência (Grove; Williams; Beard e Gloag) acerca das linhas constituintes da *New Musicology*, determinou-se suas diversas linhas temáticas.

Considerando mister o distanciamento (egresso) dos estudos musicológicos propostos pela *New Musicology* em relação a uma prática historiográfica de cunho objetivista nota-se, na bibliografia estudada, dois veios de pensamento em relação a tal distanciamento: (a) uma atenção às relações de mediação entre o objeto histórico e historiador, refletidos em questionamentos de caráter ontológico (Gadamer, Dahlhaus, Taruskin, e o analista Scott Burnham), e (b) o entendimento das dimensões político-ideológicas da música, que intenta revelar as estruturas de poder que moldam as práticas musicais. A despeito do livre trânsito de seus interlocutores,

---

⁶⁹ Teoria proposta por Collingwood e Gadamer.

bem como das contribuições mútuas, não seria de todo impreciso atribuir a cada uma delas em separado determinadas propostas.

Coadunadas ao primeiro estão as posturas adotadas por duas subáreas da *New Musicology*: (item A) os questionamentos dos procedimentos historiográficos (cujo precursor direto seria Dahlhaus)⁷⁰ e (item B) a proposta da musicologia enquanto forma de criticismo (proposto por Kerman).

Fazem parte do segundo veio duas grandes vertentes, comentadas em sequência (itens C e D), que tergiversam sobre a música enquanto constructo ideológico, buscando questionar os discursos normalmente associados a ela. A última corrente citada (item E) transita entre ambos os veios.

1.6.1 Etnomusicologia

Até aproximadamente 1950, sob a terminologia proposta findo o século XIX por Guido Adler⁷¹ como 'musicologia comparativa', a etnomusicologia⁷² foi compreendida até a mencionada data como o estudo da música nas culturas não ocidentais. Neste âmbito, portanto, encontra-se a *Vergleichende Musikwissenschaft* de Adler, proposta⁷³ como a subdisciplina dentro da Musicologia responsável pelo estudo comparativo (classificação de formas, estilos, escalas e ritmos, etc.), de cunho etnográfico, das obras musicais de culturas que não eram consideradas pertencentes à tradição musical ocidental. Desde a separação entre as áreas sistemática e histórica proposta por Adler, “à musicologia coube a grande tradição do Ocidente, as relações diacrônicas, as obras compreendidas como entidades autônomas [e] à musicologia comparada, a diversidade dos produtos musicais dos povos, em suas relações sincrônicas” (TRAVASSOS, 2007, p. 133).

Para Netl, que disserta extensamente sobre o assunto (2010, p. 290-308) alguns fatores foram responsáveis por incitar, a partir de 1880, uma massa crítica

---

⁷⁰ Outrora analisado.

⁷¹ A *Vergleichende Musikwissenschaft* de Adler foi primeiramente proposta em seu artigo como uma subdisciplina dentro da musicologia, responsável pelo estudo comparativo (classificação de formas, estilos, escalas e ritmos), de cunho etnográfico, acerca das obras musicais de culturas que não eram consideradas pertencentes à tradição ocidental da música clássica. Vide WILLIAMS, 2006, p. 104.

⁷² Termo cunhado por Jaap Kunst em seu texto “Etnomusicologia”.

⁷³ Em artigo de 1885.

acerca da necessidade de estudo da música não Europeia. Dentre eles, figuram alguns avanços tecnológicos – a invenção aparelhos de gravação e de reprodução sonoras – e circunstâncias político-sociais – o crescente interesse pelas culturas não ocidentais, o recrudescimento do senso de nacionalismo e etnicidade na Europa Central e do Oeste (que fomentou as pesquisas de campo de canções folclóricas campesinas, por exemplo), e a consolidação da colonização europeia na África e Ásia (que acabou por facultar o contato do continente europeu com culturas não ocidentais).

Contudo, o autor observa que, a despeito desta aparente valoração, o tratamento não é, todavia, pariforme na medida em que as pesquisas sobre as manifestações culturais outras estavam sob a liderança de uma prática acadêmica originada do que claramente era a melhor música, a música mais merecedora da atenção universal – a Germânica⁷⁴. Neste sentido, “... muito do valor de se estudar a música não ocidental ou folclórica residia na potencial influência destas na sua própria música” (BOHLMAN, 1992, p. 120)⁷⁵. Consideradas, pois, em função de um ponto referencial – a tradição do velho continente, aos objetos de estudo da etnomusicologia atribuiu-se o papel de exótico e diferente, ou seja, de oposição. E, também para a musicologia histórica⁷⁶, o interesse no outro⁷⁷ era condicionado à influência por ele (ou nele) exercida em algo 'maior' (novamente, a música Europeia). No contexto das duas disciplinas, portanto, consubstancia-se um distanciamento entre a 'tradição' e o 'outro' tido pelos interlocutores de ambas como fixo e acabado.

Entrementes, na década de 1950, “os etnomusicólogos... trouxeram uma nova e radical maneira de disciplinar a música... [que] não mais poderia ser compreendida simplesmente como um fenômeno expressivo do Eu, pois ela inefavelmente reflete a presença do Outro num mundo onde ambos coexistem” (idem, 1992, p. 117). Inicia-

---

⁷⁴ “Desde os tempos de Chrysander e Adler, a musicologia incluiu todos os tipos de música e de pesquisas, mas isso não foi feito em termos igualitários” (NETL in COOK e EVERIST, 2010, p. 295)

⁷⁵ Convém notar que, apesar das inúmeras problemáticas presentes na classificação de Adler e tratadas pela musicologia mais recente – boa parte delas consequência da dileção pela tradição musical Alemã, sua abordagem tem forte aspecto inclusivista (porém não igualitário), uma vez que foram inseridas em sua classificação de musicologia inúmeras disciplinas até então ignoradas pelos estudiosos da música.

⁷⁶ Vide BOHLMAN in BERGERON e BOHLMAN, 1992, p. 120.

⁷⁷ Que no caso da musicologia histórica poderia ser não somente outras culturas (campesinas ou mesmo orientais) como obras, compositores, estilos e formas pertencentes à cultura Europeia mas consideradas 'menores'. Vide NETL, 2010, p. 306-7.

se, pois, uma nova relação no âmbito temático e metodológico entre o estudioso e o objeto de estudo, atenta às diferenças e às distâncias entre ambos e cõnsia das questões da alteridade.

Parece ter sido fator desencadeante neste reposicionamento a antiga e estreita correlação dos estudos etnomusicológicos com a antropologia, uma vez que, assim “como a maioria das disciplinas das ciências sociais e humanas”⁷⁸, a antropologia tem sido afetada por valores pós-modernistas, o que acarretou questionar se o estudo de sociedades 'outras' não seria uma forma de colonialismo⁷⁹ o que, conseqüentemente, tem induzido a busca de relações mais dialógicas com as sociedades observadas” (WILLIAMS, 2007, p. 104)⁸⁰.

A recrudescente aproximação com as novas correntes antropológicas expôs a disciplina a metodologias e conceitos de música determinados, agora, pelas diferenças⁸¹ e pelo estudo não somente do objeto, mas do próprio “campo metodológico” (BARTHES apud BOHLMAN, 1992, p. 118). O contato com a verve mais hermenêutica da antropologia – que não se deu somente por intermédio da etnomusicologia, estimulou (1) um entendimento cultural da música, segundo o qual a compreensão de um tema e/ou objeto de estudo só é factível quando os mesmos são incorporados ao contexto cultural, uma vez que “as obras de arte musicais... são reflexos inscritos das ações humanas criativas” (TOMLINSON apud WILLIAMS, 2007, p. 105); bem como (2) a necessidade do pesquisador ultrapassar o âmbito meramente descritivo e agir como intérprete das manifestações analisadas considerando sua própria dinâmica, seu próprio quadro de significados, naquilo que Geertz denominou 'descrição densa'⁸². Portanto, passa a ser redefinido o trabalho do

---

⁷⁸ Ver-se-á, posteriormente, que estas outras disciplinas das ciências sociais e humanas, afetadas pelo pensamento pós-moderno, irão incitar, junto com a própria etnomusicologia, uma autocrítica na musicologia histórica (originando a *New Musicology*).

⁷⁹ As questões relativas à prática musicológica como instrumento de repressão social e de poder serão abordadas no subcapítulo referente às correntes pós-estruturalistas e aos estudos de alteridade.

⁸⁰ Neste sentido a etnomusicologia, por estar coadunada fortemente à antropologia (ao contrário da musicologia histórica), foi pioneira em inserir o tema da alteridade em sua reformulação metodológica e temática. Já a musicologia histórica somente se ateuve a tais questões a partir da década de 1980.

⁸¹ No duplo sentido proposto por Derrida a partir do termo francês *différer* (diferir/adiar). O termo diferir indica as forças que diferenciam (*difference*, *espacement*) dois ou mais elementos e que acabam por forjar, no significado dos mesmos, hierarquias e oposições binárias. Ambas noções serão abordadas no subcapítulo sobre Derrida.

⁸² A antropologia interpretativa de Geertz, ao propor que as culturas e sociedades sejam analisadas enquanto textos e que seus elementos devem ser 'lidos' (interpretados) em função da textualidade

etnomusicólogo, que passa a buscar “... as funções sociais da música e a descrição do seu papel *na* cultura e *enquanto* cultura” (TRAVASSOS, 2007, p. 135).

Até recentemente, a tradição musical ocidental, por estar mais centrada na própria obra (BOWEN, 2010, p. 425), valorizando o rigor estrutural e atendo-se a aspectos internos à obra de arte enquanto ferramentas de construção e afirmação de seu ideário, distanciou-se das preocupações presentes nos estudos etnomusicológicos, pouco fiel a esta prática restritiva e que diz prezar “valores igualitários...” (WILLIAMS, 2007, p. 107) “... e devota muita energia em sobrepujar as dualidades entre observador e observado” (NETL, 2010, 308)⁸³. Este distanciamento foi de tal forma pronunciado “... que pode-se considerar a musicologia histórica e a etnomusicologia... como representantes diametricamente opostos entre boa parte dos assuntos tratados em música: sincrônico - diacrônico, música arte - música funcional, elite - toda sociedade, dinâmico - estático, personalizado - anônimo, origem conhecida - origem desconhecida, música como som - música como cultura” (idem, p. 309). Esta cesura parece ter advindo das diferenças na formação e no enfoque de cada disciplina (uma focada na prática e teoria musicais, outra na antropologia) e acabou por criar uma tensão, na Academia Norte Americana, entre uma prática unificada e uma musicologia separada em duas disciplinas, “... uma que trata da 'boa música' e uma que trata do 'resto'”, tensão esta que caracterizou o ambiente acadêmico desde 1950 (idem, p. 301)⁸⁴.

A partir da década de 1980 esta dicotomia enfraquece-se na medida em que alguns interlocutores da musicologia histórica passam a propor, em concomitância à

---

que lhe são próprias, advoga que não se deve realizar um estudo que não se limita à descrição de práticas e materiais. O antropólogo deve, contudo, buscar compreender o significado de tais práticas e materiais, como ela se dá dentro da sociedade estudada. E, neste contexto, a etnografia teria o papel de agente de interpretação dos fatos estudados. Para maiores detalhes sobre a apropriação da musicologia do pensamento de Geertz vide TOMLINSON, Gary. “The web of culture: a context for musicology” 19th- Century Music 7/3 (1984): p. 350-362; VOLPE, Maria Alice “Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural”, Debates 7 (2004) e BURKE, Peter. O que é História Cultural. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 51-2.

⁸³ “Influenciado pela musicologia histórica e pela antropologia, a etnomusicologia tem fornecido análogos à História da Música ocidental mas, partindo de uma posição oposta” (NETL, 2010, p. 308), a chamada contra-história (BOHLMAN, 2002, p. 1) que produz, por sua vez, um anti-canon (idem, 1992, p. 127) ou o contra-canon (ROBINSON apud CITRON, 1990, p. 103). Já em 1992, pois, alguns autores observam a canonização dos discursos da *New Musicology*, em que muito do que anteriormente era desprezado ou ignorado (contexto cultural) hoje foi canonizado.

⁸⁴ Netl (2010, p. 306) observa uma clara distinção entre etnomusicólogo e historiador, pois este último “... insiste na avaliação e no julgamento... [e] no fim predomina o julgamento estético da composição e execução musicais do próprio pesquisador. Já para o primeiro, a avaliação não tem lugar na disciplina”.

revisão ontológica da historiografia musical, um entendimento da música orientado por novos paradigmas. E, como posto, tal acontecimento deu-se por meio de uma aproximação destes musicólogos com métodos e práticas próprias a outras áreas do saber. É mister fazer notar que, entre 1960 e 1990, a própria disciplina histórica como um todo veio a sofrer uma virada em direção à antropologia (BURKE, 2008, p. 48-52), com especial influência da teoria geral da cultura proposta por Levi-Strauss e da teoria interpretativa da cultura (de cunho etnográfico) de Clifford Geertz⁸⁵, autores estes cujas obras, em especial deste último⁸⁶, tentavam expor e mudar os sistemas de opressão e dominação (KOSKOF, 1995, p. 149) e que acabaram por exercer considerável influência em diversos autores da chamada *New Musicology*, em especial em Lawrence Kramer e Gary Tomlinson (vide VOLPE, 2004, p. 115)⁸⁷.

Contudo, a despeito desta apropriação dos elementos reflexivos derivar de fontes variadas⁸⁸, a incerteza epistemológica que atualmente permeia a musicologia, bem como a moda de contestar as premissas, metodologias e objetivos, pode ser entendida como uma aplicação mais generalizante de dilemas familiares à etnomusicologia (WILLIAMS, 2007, p. 103-4). E, de fato, “a influência das ciências sociais, em especial da antropologia, tem há muito sido uma potente força na etnomusicologia americana (e europeia), vindo desempenhar importante papel na musicologia histórica nos Estados Unidos” (NETL, 2010, p. 297)⁸⁹.

Dentre as práticas revisionistas (e de cunho antropológico) no campo dos estudos etnomusicológicos pós-1950, nevrálgicas para a posterior reconsideração ontológica da musicologia histórica, Philip Bohlman (1992, p. 125-7)⁹⁰ destaca quatro: (1) a mudança da própria nomenclatura (antes denominada musicologia comparativa), que simbolizou de modo mais explícito a ruptura com a prática anterior; (2) a mudança do conceito do objeto de estudo, ou seja, da própria música,

---

⁸⁵ A influência de ambos será minuciada no próximo subitem da dissertação.

⁸⁶ Burke (2008, p. 54) oferece alguns motivos pelos quais a obra de Geertz “... teve tanto impacto...” nos historiadores, mais até, aparentemente, do que o estruturalismo de Levi-Strauss. No caso da música, pode-se arguir que uma das premissas combatidas pela *New Musicology* foi, justamente, a descontextualização da obra e o foco em sua estrutura e leis internas, prática esta fortemente associada à análise musical tradicional e próxima à vertente estruturalista. O próprio antropólogo francês aponta que a estrutura da fuga barroca está presente em diversos mitos.

⁸⁷ O próprio movimento da Nova História Cultural (BURKE, 2008, p. 131) coincidiu com as primeiras manifestações daquilo que posteriormente seria denominado *New Musicology*.

⁸⁸ Fontes estas que serão analisadas.

⁸⁹ Travassos (2007, p. 129-52) faz uma interessante análise sobre as relações entre o que ela denomina tradição oral, etnomusicologia, musicologia e história.

⁹⁰ Providencialmente, Bohlman observa que tais transformações são de cunho linguístico.

que passou a ser considerada culturalmente⁹¹ e dentro do “... conceito amplo de cultura⁹² dos antropólogos...” (BURKE, 2008, p. 57); (3) a alteração metodológica, entendida aqui não somente como um conjunto de procedimentos de análise e pesquisa, mas enquanto debate ontológico⁹³; e (4) posse do objeto de estudo em suas relações com o conceito de *Canon* musical.

A minificação das premissas tradicionais em virtude deste encontro com a 'etnomusicologia antropológica'⁹⁴ é bem exemplificada pela contestação de uma prática acadêmica denominada “cristalização” (WILLIAMS, 2007, p. 105), um processo 'colonizador' de imposição de sistemas e normas (estéticas, formais, tonais, técnicas, de notação, de posse⁹⁵, etc.) às obras e contextos de produção e consumo musicais cujos atores ou contextos não compartilham – ou mesmo compreendem – de tais modelos. A transcrição de uma obra pertencente a uma cultura oral, comum à prática etnomusicológica⁹⁶, acaba por impor a ela um conjunto de regras e procedimento que não lhe pertencem e a obra tampouco é compreendida deste modo por quem a vivencia⁹⁷. Este processo disciplinador, que

---

⁹¹ Havendo, inclusive a possibilidade do termo música não ter significado algum para determinada sociedade ou grupo estudado (BOHLMAN, 1992, p. 125).

⁹² Aquele que considera igualmente as manifestações culturais populares ou não eruditas. Neste sentido, a obra de Geertz é de suma importância, ao “... ligar a antiga preocupação com a alta cultura ao novo interesse pelo cotidiano” (BURKE, 2008, p. 54).

⁹³ Nota-se nos itens 2 e 3 clara influência da hermenêutica geertziana.

⁹⁴ Mas não exclusivamente a ela, como posteriormente será constatado.

⁹⁵ Bohlman oferece um exemplo bastante curioso em relação ao tema da posse da música, o qual compara o conceito ocidental mercantilista de posse (compra e apropriação física de CDs e DVDs) com o de uma sociedade indígena norte-americana, segundo o qual a aquisição da música somente ocorre por intermédio do sonho com ela, ou seja, este índio só é dono da música quando sonha com ela. Outro fato relevante neste sistema onírico de apropriação é que, ao contrário de boa parte do ocidente (onde o CD é sempre o mesmo), uma canção nunca é sonhada exatamente do mesmo modo por indivíduos diferentes, ou mesmo por um mesmo indivíduo em sonhos diferentes. Neste caso, vê-se que a posse da música não só reflete as identidades sociais, como ajuda a defini-las e corporificá-las (Vide WILLIAMS, 2007, p. 106-7).

⁹⁶ Para Netl, “um dos principais trabalhos da etnomusicologia tem sido converter este conhecimento oral – personificado e contextual – específico em (etno)musicologias escritas, construídas e interpretadas de um modo que permita a disseminação acadêmica” (2010, p. 317). Isso, portanto, não deixa de ser uma cristalização, mas ela tem por resultado a construção e difusão do conhecimento.

⁹⁷ Para Don Randel, a notação é uma das principais estratégias de manutenção dos limites da prática acadêmica, uma vez que ela fixa o texto musical como um valor permanente. Vide RANDEL, Don Michael. 1992, p. 10-22. Contudo, considerando a música enquanto forma de interação humana, Williams atenta para a importância do estudo de como a tradição oral e baseada na *performance* pode ser 'traduzida' em conhecimento textual. Segundo o autor, a distinção entre oral-escrito não pode ser demasiado rígida, pois correria o risco de assumir uma postura de oposição binária problemática e deveras simplificada: “é importante notar que as tradições oral e escrita não são polos completamente opostos: tradições orais baseiam-se em certas premissas para orientar os participantes e dependem de padrões doutos enquanto a anotação, em seu estado básico, é

acaba por servir de baluarte para os julgamentos de valor, não ocorre somente no tratamento de repertórios culturais mais distantes, mas também com as próprias obras e contextos da arte musical europeia, uma vez que as abordagens nelas aplicadas normalmente desqualificam certas particularidades em detrimento de pressupostos tidos como imanentes. Como exemplo, o autor cita as análises ou edições críticas de partituras de obras tais como as sinfonias de Beethoven ou os *lieder* de Schubert, que se atêm exclusivamente ao texto musical (em geral manuscrito) e costumam desprezar as tradições interpretativas ou de consumo inerentes a estas obras⁹⁸.

O novo pensamento musicológico, ao considerar a normatização da música não como valor universal, como parte unívoca da tradição do saber ocidental ou como linha referencial para todo e qualquer tipo de manifestação, mas como apenas um dentre muitos outros modelos de igual valia, acaba por vir de encontro à prática da cristalização e de dois outros elementos implícitos neste – e noutros – processos: a formação do cânone musical (os procedimentos ideológicos e técnicos de construção e afirmação deste repertório), já mencionada por Bohlman, e a consideração da alteridade frente à escolha temática e epistemológica. Os “pesquisadores, agora cientes destes problemas, tentam buscar uma interação dialógica, uma genuína conversa de duas mãos... [ou seja, utilizam-se de] práticas que compreendem a música como cultura incorporada e que estão bem distantes do rígido binarismo dentro/fora que tem caracterizado esquemas de classificação mais antigos” (NETL, 2010, p.109).

Tradicionalmente, a formação da alteridade, compreendida enquanto oposição binária entre ocidente-oriental, normal-estranho, dentro-fora, masculino-feminino, heterossexual-homossexual, observador-observado, etc., dá-se por intermédio da exclusão e, coadunada a ela, a formação e a definição da identidade: 'eu sou o que sou por fazer e ser o que o outro não é e não faz'⁹⁹. A musicologia, ao buscar – como fizera a etnomusicologia, compreender a música como experiência

---

meramente um modo de estender tais premissas. É, portanto, pouco convincente perceber um como vivo e dinâmico e o outro como abstrato e reificado” (WILLIAMS, 2007, p. 114).

⁹⁸ Segundo Bohlman, a própria etnomusicologia obrigou a musicologia a considerar o repertório tradicional sob outras perspectivas, “... revelando quão complexas são as leituras da música clássica ocidental no passado e no presente” (BOHLMAN, 1992, p. 133).

⁹⁹ Lacan, Foucault e Derrida foram os principais articuladores desta teoria. Este assunto, contudo, será abordado em pormenores no item subsequente.

dos seus participantes... acaba por enfrentar o problema do Eu e do Outro (WILLIAMS, 2007, p. 103 e 107)¹⁰⁰. E, no distanciamento entre a “tradição” e o “outro”, evidente na tentativa de 'domar' a outridade por meio de modelos diversos, apresenta-se a problemática da formação do cânone musical¹⁰¹. A etnomusicologia, no processo de reformulação metodológica e apropriação de sua relação com outro acabou por questionar os critérios ideológicos intrínsecos às escolhas – e às não-escolhas – próprias do processo de 'canonização' (seja ela o repertório tradicional ou “anti-*canon*”¹⁰² etnomusicológico), a primazia do repertório e o próprio controle do outro enfraquecendo, assim, a noção usual de *canon* (BOHLMAN, 1992, p. 133 e 1993, p. 424).

Tais questões (item 4) também se vinculam a outros dois itens mencionados anteriormente por Bohlman (2 e 3) e que, igualmente, foram revistos pela musicologia tradicional a partir do contato com a antropologia cultural, que se por mediação, também, da etnomusicologia pós 1950. A recente 'desconstrução' feita pela musicologia histórica acerca do Outro e da canonização de modelos, técnicas e repertórios impele, por exemplo, uma abordagem que compreende a cultura não como um conjunto de costumes, leis e regras de valores, mas sim como (item 2) “... um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, por meio das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atitudes acerca da vida” (GEERTZ, 1989, p. 89), uma abordagem culturalista onde se faz mister a aceitação das diversas manifestações musicais¹⁰³ (e, neste sentido, a inclusão da música pop nos estudos etnomusicológicos é de grande relevância), bem como da existência de uma variedade de interpretações e

---

¹⁰⁰ Para Netl (NETL, 2010, p. 306), “neste sentido, há uma clara distinção entre etnomusicólogos e historiadores...” pois, segundo o autor, o historiador “...insiste na avaliação e no julgamento...[e] no fim, predomina o julgamento estético da composição e execução musicais do próprio pesquisador. Para o etnomusicólogo, 'a avaliação não tem lugar na musicologia'”.

¹⁰¹ Compreendido não somente em relação ao repertório canônico, mas à canonização de outros elementos da música. Para maiores detalhes sobre os tipos vários de cânones e os processos de canonização, vide Bohlman (1992, p. 197-210).

¹⁰² “Influenciada pela musicologia histórica e pela antropologia, a etnomusicologia tem fornecido análogos à História da Música ocidental mas, partindo de uma posição oposta” (NETL in COOK; EVERIST, 2010, p. 308).

¹⁰³ Peter Burke (2005, p. 54-57) observa que a analogia do drama de Geertz é deveras poderosa e relevante, sobretudo para os estudos populares, pois liga a antiga preocupação da alta cultura ao novo interesse pelos temas cotidianos ampliando, assim, o próprio conceito de cultura.

conceitos igualmente válidos acerca da música¹⁰⁴ e, especialmente, de que tais conceitos não somente são relevantes para a pesquisa, mas, sobretudo, devem conduzi-la metodologicamente (item 3).

A despeito do diálogo com etnomusicologia antropológica, responsável por parte considerável das alterações paradigmáticas na musicologia histórica pós 1980, Bohlman aponta uma problemática ainda mais recente acerca das novas práticas, acerca do lugar da música propriamente dita, do som, nesta disciplina:

Onde a música se encaixa nos cânones reflexivos da etnomusicologia? Ela, em seu interesse crescente no papel das palavras enquanto processo disciplinador da música, de fato não abandona a própria música? Por intermédio do gesto equalizador de colocar o fenômeno sonoro no meio de muitos outros aspectos da cultura, ela não abdicou sua responsabilidade em relação ao objeto de estudo da musicologia histórica?¹⁰⁵ (BOHLMAN, 1992, p. 129).

1.6.2 Semiótica, estruturalismo antropológico e pós-estruturalismo

Como posto, no século XX, a tradição do conhecimento (e do posicionamento do homem dentro dele) baseada numa concepção filosófica sistemática e teórica que almejava abarcar em suas considerações todas as áreas do saber humano e, em suma, uma tradição eminentemente metafísica que cria ser factível compreender o homem e os seus produtos sob um ponto de vista universalista, passa a ser vista com incredulidade (LYOTARD, 1992, p. XXIV).

1.6.2.1 Semiótica e estruturalismo

Neste sentido, segundo Marcondes (2005, p. 252-3), fez-se imperativo modelos outros, que pudessem situar o homem e o saber humano no tempo e no

---

¹⁰⁴ O historiador inglês Peter Burke (1998, p. 55-6) propõe uma explicação para os encontros intencionais entre as disciplinas e a antropologia bem como entre as diferentes culturas. Segundo ele, esta atração estaria baseada no "... princípio da congruência e da convergência" segundo o qual o ator identifica no outro (ou noutra cultura) algo análogo a si e, simultaneamente, distante e desconhecido, algo "familiar e estranho, ao mesmo tempo".

¹⁰⁵ "Where did music fit in ethnomusicology's reflexive canons? Did ethnomusicology, with its increasing interest in the role of words in the disciplining of music, in effect abandon music itself? Trought the egalitarian gesture of placing sound phenomena in the midst of many other aspects of culture, did ethnomusicology abdicate its responsibility to the object of historical musicology's study?"

espaço. E, dentre as diversas reconsiderações de ordem epistemológica e ontológica, a linguagem – e os estudos linguísticos – surge como alternativa de explicação de nossa relação com a realidade enquanto relação de significação. Este processo, segundo o mesmo autor, deu-se por duas vias: uma segundo a qual os processos mentais e o pensamento subjetivo dependem de um sistema simbólico (ou seja, a linguagem), e outra em que a linguagem pode ser examinada enquanto sistema, independentemente da consideração da subjetividade, do individual. É significativo, portanto, que a questão sobre a natureza da linguagem, sobre como ela fala do real, emerja como um problema central na filosofia e em outras áreas do saber.

Dentre a miríade de teorias linguísticas, as mais próximas às pesquisas musicológicas foram (1) a hermenêutica, surgida com Schleiermacher no final do séc. XIX, e que considera o ato interpretativo como forma de relação originária do homem com o real – “o ato de compreender o discurso do outro corretamente” (SCHLEIERMACHER apud BEARD, GLOAG, 2005, p. xx), mas que teve no pensamento de Gadamer importante ponto referencial, e, especialmente, (2) o estruturalismo linguístico de Ferdinand de Saussure, apropriado posteriormente por Lèvi-Strauss na construção da antropologia estruturalista e, igualmente, por autores orientados pelo pensamento do antropólogo francês, tais como Louis Althusser, Jacques Lacan, Michel Foucault, Roland Barthes e Jacques Derrida dentre outros, sendo a obra destes quatro últimos de considerável influência na *New Musicology*. Neste âmbito, “a análise da linguagem torna-se... a estrada real para o tratamento não só de questões filosóficas, mas... dos vários campos das ciências humanas e naturais no pensamento contemporâneo” (MARCONDES, 2005, p. 253-4).

Junto à semiótica, que também estuda a maneira pela qual os signos significam – em textos literários convencionais e documentos jurídicos ou em anúncios e na conduta corporal (LECHTE, 2010, p. 141), o estruturalismo antropológico de Lèvi-Strauss – e as correntes que nele se embasaram e com ele dialogaram (muitas vezes inseridos sob a égide do pós-estruturalismo) – parece ter sido a vertente de estudo linguístico cujos métodos e postulados mais influência tiveram nas pesquisas da musicologia pós década de 1980. E, por muitos de seus conceitos originarem-se na Linguística saussuriana e sendo sua natureza e aplicação definidas justamente por esta dependência em relação à linguagem (BEARD; GLOAG, 2005, p. 167), o entendimento do modelo estruturalista torna-se

deveras menos embaciado sendo elucidadas, mesmo que sumariamente, as propostas da teoria de Saussure e sua relevância para a antropologia e para a música.

Dentre as contribuições mais relevantes de Saussure para o campo musical, destaca-se sua abordagem da própria disciplina, que ele vê não como o estudo da linguagem sob o ponto de vista genealógico-evolutivo praticado até então pela linguística histórica no séc. XIX, cujo intento era traçar um quadro temporal e linear das 'fases' dos signos, mas sim como um organismo, um conjunto de leis, desvincilhado das circunstâncias cronológicas. Sua teoria geral da semiologia defende, portanto, "... que a linguagem pode ser estudada sincronicamente, como uma fatia do tempo, ao invés de... num continuum temporal" (BEARD; GLOAG, 2005, p. 168). Neste processo de isolamento, de des-historização do objeto de estudo, bem como de análise das leis que regem seu funcionamento, Saussure demonstra um interesse pela língua enquanto estrutura autônoma (*langue*), não resultante do processo histórico, ou seja, sistema articulado de regras comuns a todas as línguas em todos os tempos. Para Ramazini (1990, p. 25), o mérito de Saussure consiste em lançar as bases para a compreensão do conceito de estrutura, palavra-chave para o desenvolvimento do pensamento linguístico e das ciências sociais, a partir da década de 1940. Tal ideia difundiu-se a ponto de constituir o fulcro da tendência conhecida por Estruturalismo. Além disso, "sua originalidade foi analisar a linguagem como um sistema de signos que constrói significado, mais do que simplesmente refleti-lo" (WILLIAMS, 2007, p. 22).

Outro conceito presente em sua análise linguística e central para o estruturalismo antropológico – e para a musicologia – diz respeito à oposição binária, característica do pensamento do estudioso belga. Ela se encontra em diversos conceitos de sua obra e reflete-se em seu entendimento da linguagem como uma série de oposições e/ou relações binárias. Alguns destes pares – significante/significado, *langue/parole*¹⁰⁶ e paradigmático/sintagmático – são de especial relevância para o pós-estruturalismo e para a musicologia pós-1980: o primeiro, ao revelar que "... os signos são determinados tanto pelo que são quanto pelo que não são", ou seja, é um sistema de diferenças; o segundo, por tratar do conflito entre um processo linguístico geral e reconhecível e suas inerentes nuances

---

¹⁰⁶ Na nomenclatura portuguesa, língua e fala, respectivamente.

e diferenciações individuais¹⁰⁷, e o terceiro, “... ao considerar a linguagem como uma cadeia cujos significados e funções são gerados por uma rede de relações” (WILLIAMS, 2007, p. 23). Todos acabam por estimular a posterior discussão acerca de dois importantes temas: da música enquanto pertencente a uma rede cultural que lhe dá e por ela é provida de significado, bem como de assuntos como alteridade, diferença, identidade e formação dos cânones musicais. Além disso, a referência aos signos e suas ações e posições numa rede de relações projeta um modelo de linguagem e de seus significados, o que conduz ao conceito da semiótica (BEARD; GLOAG, 2005, p. 168).

Convém observar que, a despeito do estruturalismo antropológico e de outras correntes no pensamento francês a partir da segunda metade do século XX terem sido “... construídos sobre as observações feitas por Saussure em seu Curso de Linguística Geral” (WILLIAMS, 2007, p. 22) publicado postumamente em 1916, outras figuras e escolas de pensamento também contribuíram neste processo. Dentre eles, Mora (2001, p. 235) destaca, além dos críticos formalistas russos (em especial Jakobson) e das Escolas de Praga e Copenhague, Freud e Marx, cujos conceitos de Superego e o Capitalismo seriam, respectivamente, os condicionantes imarcescíveis do comportamento humano e dos fenômenos sociais.

O estruturalismo linguístico de Saussure foi retomado e desenvolvido posteriormente pelo antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, que ampliou o método, aplicando-o a outros domínios, próprios da antropologia, como práticas sociais de reinado, de mitos, de alimentação, com o intuito de desvelar os *modi operandi* do ser humano. Neste sentido, este movimento está intimamente ligado à figura de Lévi-Strauss e ao tipo de investigações e ideias que floresceu, especialmente na França, com o próprio antropólogo, Jacques Lacan, Louis Althusser, Michel Foucault e Roland Barthes, dentre outros (idem, 2001, p. 235).

O estruturalismo, em geral, é uma tentativa de aplicar a teoria linguística a objetos e atividades outras que não a própria língua, por meio do uso dos métodos da análise desta disciplina em outros discursos. Caracteriza-se, sobretudo, enquanto método de análise das relações de significação por meio da investigação das regras e princípios que constituem uma estrutura ou sistema, sempre considerando a noção

---

¹⁰⁷ Saussure, contudo, concebia a '*parole*' em sua consideração cultural atualmente praticada, mas como associada à tradição diacrônico-evolutiva da linguística, preterindo o estudo da '*langue*', que permitia, por sua vez e segundo sua concepção, o estabelecimento de estruturas.

de estrutura como central em seu desenvolvimento teórico e metodológico. Como o pensamento sincrônico de Saussure, ela busca isolar um conjunto interno de leis cujos signos são combinados em significados, ignorando o que o signo 'diz' e preferindo ater-se a suas relações internas. De certo modo, acaba por propor uma análise semiótica da cultura humana, buscando compreender seus domínios enquanto estrutura linguística (EAGLETON apud BEARD; GLOAG, 2005, p. 168, WILLIAMS, 2007, p. 23 e MARCONDES, 2005, p. 271-2).

E se, tanto na antropologia como na linguística, o método consiste em descobrir formas invariantes no interior de conteúdos diferentes (LÉVI-STRAUSS apud DE FUSCO, 1998, p. 370), pode-se definir estrutura como um conjunto ou grupo de relações, bem como o próprio modo de ser deste sistema, definido por regras e ordenado segundo certos princípios básicos, de tal forma que os elementos que perfazem este todo só podem ser compreendidos como parte do mesmo (MORA, 2001, p. 234 e MARCONDES, 2005, p. 271-2) e em virtude de seus mecanismos e características internos. Tem sido definida, grosso modo, como um elemento ou procedimento geracional mínimo que orienta determinado complexo, lhe constitui o todo, lhe dá unidade e sem o qual este ele não faz sentido¹⁰⁸.

E este conceito, segundo esta linha de pensamento, funciona de modo paralelo ao da linguagem e, embora nem sempre verbal, faz uso deste modelo de análise em sistemas outros. E, além de suas estruturas se pretenderem objetivas e autônomas face ao pensamento individual e coletivo são, outrossim, inacessíveis à observação e às descrições observacionais. São, sob a égide metodológica, princípios de explicação e, sob o ponto de vista ontológico, formas articuladoras das realidades (MORA, 2001, p. 239).

As exposições mais recentes do estruturalismo na musicologia e em outras áreas do conhecimento, a despeito de coadunarem suas propostas às de autores como Jacques Lacan, Michel Foucault, Roland Barthes, têm, assim como estes próprios autores, na antropologia de Lévi-Strauss seu principal arcabouço teórico-metodológico, uma vez que nele parece acumular a maior parte das características deste movimento (MORA, 2001, p. 236-7). Em sua obra e na obra de seus 'seguidores', intrínsecas às linhas estruturalistas e pós-estruturalistas, portanto,

---

¹⁰⁸ O processo é mais perceptível na narratologia e, sobretudo, na "Morfologia dos contos de fadas" de Vladimir Propp, em que busca identificar os elementos narrativos básicos e comuns a todos os contos de fadas, ou seja, o *modus operandi* de todos os contos.

encontram-se muitos dos temas e metodologias considerados tanto pelos estudos musicais, quer sejam atuais ou não. A musicologia tradicional apropriou-se do conceito de análise estrutural para consubstanciar suas teorias estéticas e ideológicas acerca da música, o que repercutiu consideravelmente na escrita historiográfica e no ensino da disciplina (especialmente nos Estados Unidos), enquanto que a Nova Musicologia veio justamente problematizar a predileção acrítica da Academia¹⁰⁹ por este método quando da construção do seu saber, utilizando, para tanto, análises e procedimentos pós-estruturalistas (de Foucault, Barthes, Lacan e Derrida), dentre outras correntes críticas. Antes de esmiuçar, contudo, as relações desta disciplina com a música, travar-se-á contato com as características da obra de Lèvi-Strauss relevantes para tal entendimento.

O primeiro conceito, todavia elucidado, é o que Lèvi-Strauss aplica, por exemplo, em seus estudos dos mitos indígenas, quando analisa este corpus sincronicamente, desvincilhado de sua narrativa. Sem traçar, portanto, sua evolução, opta por observar os códigos internos que organizam os mitos individuais (e a própria mitologia) e o modo como isto funciona enquanto sistema lógico: “estes mitos, ele defende, revelam propriedades da mente humana...” (WILLIAMS, 2007, p. 23). Ou seja, trata-se do próprio conceito de análise estruturalista, baseada no sistema linguístico saussuriano, que compreende o objeto de análise desvinculado de realidades que não si mesmo e que busca desvelar as estruturas que articulam seu *modus operandi*.

Esta convicção na existência de princípios universais irreduzíveis e atemporais imanentes às atividades e ao pensar humanos possui estreita relação com o segundo conceito desenvolvido na obra do estudioso francês a partir da obra de Saussure e que, igualmente, é deveras relevante à pesquisa musicológica: o de pares binários de oposição. Se para Saussure a língua é um regime de oposições (e, como posto, de diferenças), para Lévi-Strauss o próprio conhecimento e ação do homem ao operar enquanto linguagem¹¹⁰ dá-se por meio de oposições, mais

---

¹⁰⁹ Para uma análise mais pormenorizada das questões ideológicas envolvendo o ambiente acadêmico europeu e anglo-americano e as duas principais linhas filosóficas do pensamento musicológico ocidental no século XX, vide artigo de Rose Rosengard Subotnik “The Role of Ideology in the Study of Western Music”. *The Journal of Musicology*, vol. 2 no. 1, 1983, p. 1-12.

¹¹⁰ Não seria redundante mencionar, relevante que é, que o entendimento dos processos humanos enquanto linguagem é uma característica marcante de importantes linhas do pensamento da segunda metade do século XX, seja no campo da filosofia, ou em outras áreas do conhecimento.

especificamente de pares opostos. Isto é abordado pelo autor, por exemplo, em sua análise dos mitos¹¹¹. Ao buscar modelos construtivos análogos em sistemas mitológicos dos mais multifários contextos e períodos, conclui que suas narrativas são estruturadas por pares opostos (cru/cozido, masculino/feminino, terra/água, etc.) e que, sendo os códigos reguladores do pensamento mítico inerentes ao homem, seu caráter binário também o seria. “Estes pares conectados criam longas cadeias de associação, virtuais em sua aplicabilidade prática, que exercem uma influência subliminar forte sobre os modos como posicionamos e interpretamos grupos de pessoas, seus comportamentos e suas obras” (SOLIE, 1995, p. 11), ou seja, nas relações culturais. Segundo Williams (2007, p. 24), o par binário cru/cozido, assim como o da fala/escrita, é análogo ao par natureza/cultura, na medida em que a comida crua pode ser culturalmente processada (cozida) ou naturalmente processada (crua)¹¹². Tais considerações culturais acerca das relações de oposição, como será exposto, são caras aos articuladores da Nova Musicologia¹¹³, especialmente na exposição das premissas ideológicas e estéticas subliminares aos binarismos utilizados pela música (dionisíaco/apolíneo, racional/sensual, escrito/oral, visível/audível, maior/menor, melodia/harmonia, superficial/profundo¹¹⁴, dentre outros).

Coadunado ao tema do binarismo está o conceito de Diferença, presente já no entendimento de Saussure acerca da linguagem enquanto sistema de diferenças (sincrônico/diacrônico, significado/significante, sintagma/paradigma, etc.)¹¹⁵ e apropriado a contextos não verbais pela antropologia de Lévi-Strauss. Na musicologia atual está, por um lado, relacionado aos diversos estudos da alteridade

---

Tanto no caso do estruturalismo quanto do pós-estruturalismo, a língua (escrita, fala, ou não verbal) é objeto norteador.

¹¹¹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie Structurale*. Paris: Pocket France, 2003.

¹¹² Há, na obra de Lévi-Strauss momentos em que se traça comentários acerca da música quando, por exemplo, ele nomeia os 'capítulos' de sua obra *Mitológicas* com formas musicais, ou atribui a Wagner o título de “o inegável originador da análise estrutural dos mitos” (apud WILLIAMS, 2007, p. 34), fato este evidente – para o francês, na associação que o compositor faz entre determinados mitos e seus respectivos *leitmotifs*. Talvez ainda mais relevante é a relação que faz entre o 'nascimento', no Renascimento, das formas musicais e o declínio da explicação mitológica, ocorrida no mesmo período: para o antropológo, a música tornou inteligível e explícita do ponto de vista formal, estruturas (formas) já presentes nos mitos.

¹¹³ Sob influência da obra de autores como Derrida, Foucault, Kristeva, Said, entre outros.

¹¹⁴ Vide Fink (in COOK, EVERIST 2010, p. 102-37).

¹¹⁵ Da significação de um objeto também pelo que ele não é.

e à formação do cânone e, por outro, no âmbito da linguagem, parece ter se apropriado da *Differance*, de Jacques Derrida¹¹⁶.

No contato travado com a musicologia, o termo implica uma preocupação com a estrutura das obras musicais e, sob esta perspectiva, está associado à análise musical e, de certa forma, ao formalismo (BEARD; GLOAG, 2005, p. 167). Para Williams:

[...] a noção de que a música é uma forma artística sintática, e não semântica, possui uma afinidade natural com as crenças estruturalistas. O estruturalismo... ecoa vários discursos prevalecentes na teoria musical que ressoa com a ideia de Eduard Hanslick de que a música se trata de ideias musicais. Neste sentido, Lévi-Strauss se baseia na fascinação que o século teve com o caráter não representacional da música como metáfora para o rigor estrutural que ele apresenta em seus estudos dos mitos¹¹⁷ (WILLIAMS, 2007, p. 24).

Ao menos no âmbito musical, Williams parece considerar a estética musical idealista da segunda metade do século XIX, que tem na defesa da autonomia da obra de arte sua bandeira, uma espécie de inspiração para as análises dos mitos de Lévi-Strauss. Neste sentido, pode-se arriscar dizer que as associações que o francês faz entre formas musicais e mitos, bem como o nome que este dá aos capítulos de Mitológicas (sonata, rondó, etc.), demonstram uma dileção por aspectos formalistas e independentes que, por sua vez, remontam ao pensamento musical romântico austro-germânico.

O idealismo nas artes, que teve em Kant e em Hegel dois de seus mais prestigiosos arautos, parece representar um momento articulador entre uma imagem idealizada do mundo presente para outra, igualmente idealizada, do que o mundo deveria ser. Para Samson (2010, p. 39-41), este estágio parece marcar a transição para a filosofia analítica da arte em geral, e para a análise musical em particular. Sob pressupostos subjetivistas, a unidade da obra passa a refletir, pois, a unificação do Eu, e não mais da Natureza ou de Deus. Implícito neste processo de separação – à maneira de Hegel e, sobretudo Kant – há um intento conjunto em separar a obra

---

¹¹⁶ Conceito que será abordado em detalhes nos próximos subitens.

¹¹⁷ “[...] the notion that music as a syntactic, rather than semantic, art-form has a natural affinity with structuralist beliefs. Structuralism... echoes many discourses prevalent in music theory that resonate with Eduard Hanslick’s contention that music is about musical ideas. In this respect, Lévi-Strauss draws on a nineteenth-century fascination with music’s non representational form as a metaphor for the structural rigor he brings to the study of myth”.

de arte do mundo e uma crença profunda na capacidade que uma obra 'verdadeiramente significante'¹¹⁸ tem de nos revelar sua real presença, ou seja, de que uma obra musical pode somente ser compreendida quando desvinculada das contingências exteriores a si e associadas a valores absolutos e universais.

Segundo o mesmo autor, foram (1) a crítica musical do século XIX, cuja história, para ele, é a história da formação do cânone, e (2) as editoras de partituras, que solidificaram (inclusive visualmente) as obras canônicas em modelos semelhantes ao da poesia e das artes visuais, ou seja, consolidaram o caráter textual da música, fundando as premissas para as abordagens da música enquanto texto (e do conhecimento focado na obra em si). O texto, pois, veio a se tornar o principal objeto de estudo e sua estrutura passou a transcender as regras da teoria especulativa. A unidade, deste modo, passou a ser assumida a priori e o ato analítico era sua demonstração.

Na medida em que, na transição entre os séculos XIX e XX, o conceito de unidade estrutural veio a se constituir, ele se coadunou a diversos teóricos (Marx, Schenker, Riemann, Mersmann e Schoenberg) na consolidação pedagógica tanto da disciplina de análise quanto da própria historiografia musical, cujo modelo de História da Música era – e em muitos casos ainda o é – formalista.

De fato, a própria teoria schenkeriana, ao hierarquizar a música a partir do modelo que ele considerava ser o do funcionamento da natureza (sempre compreendida em sua conexão com o indivíduo), dissociando o repertório germânico de fatores históricos por intermédio da associação a valores atemporais, apresentava certos traços que, posteriormente, seriam privilegiados pelo estruturalismo, sobretudo nos Estados Unidos.

Na Europa “... a proeminência do pensamento estruturalista coincidiu com a consolidação da vanguarda pós-segunda guerra... que estava preocupada com os novos níveis de estrutura e processos composicionais” (BEARD; GLOAG, 2005, p. 169). Nos Estados Unidos, a obra de Schenker, que apresenta parâmetros deveras subjetivos na análise da música tonal, parece ter sido apropriada com certa fluidez

---

¹¹⁸ Dentre outras contestações, a *New Musicology* vem justamente questionar este conceito, demonstrando sua profunda raiz ideológica, a despeito de se pretender neutra. O que seria uma 'obra significante'? Sob que aspectos é significante? Por que o é? Porque outras não são? Estas são algumas dentre as perguntas feitas pela *New Musicology* à historiografia e à análise musicais, a partir da década de 1980 que, como já posto, refletem a própria 'condição pós-moderna' acerca do saber iluminista.

pelas universidades, sendo transformada em uma verdade científica avançada, uma metodologia analítica desvinculada de ressonâncias metafísicas e criada para demonstrar que os detalhes superficiais são embasados por padrões mais profundos (SAMSON, 2010, p. 43 e WILLIAMS, 2007, p. 24), ou seja, que são parte constituinte de uma estrutura. A 'americanização' da teoria schenkeriana consubstanciou uma linha analítica que teve forte influência nos departamentos de música e conservatórios na América e na Inglaterra e ajudou na definição da análise musical como uma categoria autônoma. Além disso, esquecendo-se de que o estruturalismo não se limitou a celebrar os artefatos canônicos incorporando, em seus cânones próprios, elementos não pertencentes à tradição, parte do ambiente universitário estadunidense fez uso seletivo da teoria do antropólogo francês em prol de suas dileções ideológicas, de suas verdades cientificamente comprováveis. Para Cook (apud BEARD; GLOAG, 2005, p. 14), como já mencionado, ela é “uma disciplina apologética, ao defender um repertório valorizado e sublinhar seu status enquanto cânone”.

Dentre os protagonistas da análise musical de cunho estruturalista encontram-se o compositor Milton Babbitt e, em especial, o teórico Allen Forte. Da produção bibliográfica deste autor destacam-se seus projetos pedagógicos de sistematização (1) da teoria schenkeriana presente no livro *“Introduction to Schenkerian Analysis”* e cuja visão da obra do alemão “... reduz a música a uma série de níveis, do fim para o começo, no ponto em que o arquétipo estrutural pré-determinado é identificado” (BEARD e GLOAG, 2005, p. 169) e, sobretudo, (2) de um vocabulário analítico para a música pós-tonal onde, por intermédio da *'pitch-class set theory'*, “... busca identificar, ou criar, uma sintaxe que governe a miríade de padrões encontrada na música pós-tonal... e almeja produzir uma lista de linhas de intersecção na esperança de que alguma dela surja como significativa, ao conter o maior número de intersecções” (WILLIAMS, 2007, p. 25).

A partir de sua consolidação enquanto disciplina autônoma e institucionalizada, a análise é um processo que pode ser visto como sincrônico, na medida em que trata a obra musical individual e sua estrutura como autônoma. Sobre o impacto do estruturalismo, ela reflete o anseio por uma autonomia musical, na qual a obra musical era vista como um objeto autosuficiente, livre das interferências dos elementos contextuais como a biografia (BEARD; GLOAG, 2005, p. 28). Portanto, assim como a análise estruturalista do mito se distancia do fluxo

narrativo, a análise musical (e, em especial a da *pitch-class*) abandona a temporalidade da música e busca similaridades e diferenças veladas, estabelecendo parâmetros de identidade e exclusão (WILLIAMS, 2007, p. 25-6). E, na configuração dos baluartes do panteão musical (o '*Canon*'), define os padrões de pertencimento moldando, assim, a identidade em função da alteridade.

Imanente aos paradigmas estruturalistas há, para o presente trabalho, tema de importância ímpar: sua relação com a temporalidade, com a própria História e com os modelos de escrita historiográfica, tema este que será abordado em momento oportuno.

Em vista da proximidade do pensamento estruturalista com as mais difundidas teorias analíticas surgidas desde o final do século XIX e, sobretudo, no pós-guerra, a compreensão de suas considerações acerca da diacronia pode tornar inteligível o modo como a musicologia histórica tem se coadunado à análise com o intuito de fornecer prestígio à escrita historiográfica da música.

Segundo De Fusco (1998, p. 369) tanto a história quanto a historiografia não são os interesses principais do etnólogo Claude Lèvi-Strauss, bem como do movimento como um todo. Tal evento parece dever-se às divergências ontológicas entre o estruturalismo e o pensamento histórico, ao fato do historicismo operar no âmbito da diacronia e o estruturalismo no âmbito da sincronia. Apesar de se opor ao causalismo e ao historicismo, ele não nega as alterações de caráter histórico e as relações causais, mas as compreende sob uma perspectiva vertical (a exemplo do conceito de *langue* proposto por Saussure, em oposição à *parole*). É, pois, em função de relações de significação e de formação sincrônicas que as contingências temporais são compreendidas (MORA, 2001, p. 237).

A posição sincrônica da análise estrutural não implica em motejar a história, pois, uma vez que “... ao existir, não pode ser ignorada...” (LÈVI-STRAUSS apud DE FUSCO, 1998, p. 370). Segundo o antropólogo, o que ocorre é que o etnólogo respeita a história, mas não lhe dá um valor privilegiado, ou seja, ela parece não construir de modo incisivo significado cultural, tendo o propósito somente de multiplicar pela dimensão diacrônica a quantidade de níveis sincrônicos disponíveis. A relativa importância que o antropólogo e sua análise atribuem à história deve-se, portanto, à capacidade de seu caráter cronológico corroborar, por meio de recorrências e repetições, a existência de estruturas provando, assim, a

atemporalidade das mesmas e, conseqüentemente, a validade de sua própria teoria. Como será pontuado, este é, justamente, um dos temas questionados pelo pós-estruturalismo e pelos estudos culturalistas, para os quais a história não é apenas elemento de corroboração (quer seja de uma teoria, estrutura ou pressuposto metafísico), mas ela mesma também responsável pela formação – e relativização – das estruturas e pela constituição das identidades.

Há que se considerar, igualmente, os aspectos positivos implícitos nas considerações diacrônicas de Lèvi-Strauss e seus 'seguidores': sendo a visão histórica predominante até a primeira metade do século XX eminentemente positivista e de cunho cientificista-evolucionista, a esquiva relativa e a utilização funcional que se atribui à História, bem como o tratamento *quasi* científico que dá a temas considerados 'menores' (sobretudo a mitologia), demonstra uma real preocupação em considerar as mais diversas culturas e sociedades sob um olhar equânime, propondo, inclusive, a existência de entidades comuns a todas elas, a estrutura¹¹⁹.

Refutando a oposição axiológica entre povos dotados de história e povos sem história, abandonando o privilégio da explicação temporal das situações humanas, Lèvi-Strauss destaca as estruturas semânticas, a solidariedade que liga sincronicamente os seus componentes, os tempos longos e espaços amplos, as ressonâncias entre códigos diversos e a permanência, também em nossa cultura, do 'pensamento selvagem' (BODEI, 2000, p. 99).

1.6.2.2 Pós-estruturalismo

O pensamento estruturalista teve direta ascendência na obra de inúmeros intelectuais, muitos deles pertencentes a outras áreas do conhecimento, mas todos adeptos da linguagem enquanto modelo de compreensão do mundo. Entrementes, tal contato deu-se de maneira crítica, na medida em que seus paradigmas e metodologias passaram a ser reconsiderados à luz de novas ideias, contextos e disciplinas (psicanálise, medicina, história cultural, estudos de gêneros, pós-colonialistas e pelas próprias antropologia e filosofia). Nas décadas subsequentes, as variegadas apropriações, os diferentes usos, bem como a intenção escrutinadora

---

¹¹⁹ Curiosamente, na obra de caráter biográfico "Tristes trópicos", o antropólogo francês é bastante criticado por adotar uma postura Eurocentrista.

em relação aos paradigmas e metodologias estruturalistas levou os mesmos a uma condição outra, denominada pós-estruturalismo e que, como se apercebe quando da leitura de seus textos, foi menos uma tendência contrária e sim uma continuação crítica da proposta de Lèvi-Strauss: “o pós-estruturalismo representa simultaneamente uma dissociação e uma continuidade que pode ser traçada na obra das principais figuras de ambos os movimentos...” (WILLIAMS, 2007, p. 22)¹²⁰. Ao invés de propor um movimento antagônico, buscou-se demonstrar suas vicissitudes e reforçar suas qualidades, passando a considerar, pois, a análise estrutural não como panaceia, mas como um discurso possível.

Uma das principais reflexões remete à proposta de Saussure – aplicada por Lèvi-Strauss – acerca da língua (*langue*) enquanto sistema homogêneo, abstrato, neutro, desvincilhado do falante enquanto produtor individual de significado e das vicissitudes sincrônicas (*parole*). O esquecimento voluntário acerca dos aspectos subjetivos da linguagem, da função do homem enquanto articulador da comunicação e ser histórico em constante contato com a realidade, resultantes de uma mentalidade cujos fundamentos alicerçavam-se na consideração da história como fenômeno superficial incapaz de afetar a percepção humana do mundo, passam a ser objeto de escrutínio¹²¹. Portanto, o estruturalismo tem sido criticado por (1) ser a-histórico, (2) favorecer forças estruturais determinísticas em detrimento à habilidade de pessoas individuais de atuar reduzindo, com isso, (3) a subjetividade a padrões de significados controlados, distorcendo o próprio conceito atual de cultura. Para Williams (2007, p. 27-9), a corrente pós-estruturalista tem sido responsável por expor a arrogância de uma linha metodológica que crê poder transcender sua própria metodologia e encontrar os princípios fundamentais da mente humana.

Em concomitância à crítica à pretensão de autossuficiência atribuída aos sistemas estruturais (o que se aplica, igualmente, à teoria musical), tem havido a problematização de um dos elementos caracterizadores da estrutura, o conceito de oposição binária. Neste caso, o que alguns teóricos intentam (sobretudo Foucault e

---

¹²⁰ Vê-se, nas palavras de Ferrater Mora que não há separação clara entre as duas vertentes : “como Lèvi-Strauss representa o estruturalismo antropológico, Roland Barthes representa o estruturalismo literário... e a psicanálise estruturalista é representada por Jacques Lacan... [e] alguns consideram que Michel Foucault é o filósofo do estruturalismo...” (MORA, 2001. p. 240).

¹²¹ Lèvi-Strauss utiliza, dentre outros exemplos, a forma de uma fuga como alegoria deste sistema implicando, assim, que ela é uma forma estática não afetada por diferentes contextos históricos (WILLIAMS, 2007, p. 28).

Derrida, mas também Barthes) é demonstrar que estes binarismos – e, consequentemente, a estrutura – são construções ideológicas e não podem ser desvinculados da prática cultural e, consequentemente, da história. Outra observação, deveras relevante nos estudos acerca da alteridade e da identidade (e, no caso específico da música, na formação do repertório canônico), diz respeito à “hierarquia e à ordem de subordinação” (DERRIDA apud KORSYN, 2010, p. 55) inerentes a este tipo de pensamento e, portanto, aos critérios que se utiliza – e que não raro se consideram neutros – a fim de promulgar seus juízos e exclusões. O pós-estruturalismo, portanto “... 'desconstrói' os dualismos, primeiramente ao revelar que eles não são de fato simétricos, que em cada par está implícita a dominação de um sobre o outro e, também, ao neutralizar completamente as categorias aos quais os pares se aplicam...” (SOLIE, 1995, p. 19). No âmbito da historiografia e da análise estrutural, Korsin (2010, p. 56) atenta para o impasse que o dualismo texto/contexto, presente nas relações entre ambas, provoca na pesquisa musical, uma vez que não há como distanciar-se da análise formalista por meio da contextualização histórica sem se referenciar a este binômio (pelo texto autônomo). O pós-estruturalismo (sobretudo Derrida, Foucault e Barthes), para o autor, ao oferecer novas metáforas para conceitualizar o espaço discursivo e não considerar o texto como uma entidade enclausurada apresenta uma resposta ao problema.

Tais problematizações, como posto, deram-se por meio de novos entendimentos acerca da textualidade, sobretudo nas relações subjetivas entre o homem (quer seja o produtor ou o leitor) e o texto (verbal ou não)¹²².

Ao propor que para o estudo de um texto é mister considerar as referências e a compreensão de si (do Eu) em suas articulações com o material analisado, bem como no modo como tudo isso se relaciona à própria manifestação linguística, o pós-estruturalismo acaba por demonstrar que a ideia tradicional da “presença autoral” (WILLIAMS, 2007, p. 36) tem importância secundária neste processo de 'leitura'. Sob esta premissa, um texto possui diferentes significados para diferentes leitores. Para Beard e Gloag (2005, p. 191), a separação entre este e seu autor, advogada por críticos literários norte-americanos na década de 1950 e, posteriormente, desenvolvida, sobretudo, por Derrida e Barthes, bem como a

---

¹²² Convém reiterar que termos tais como 'texto' ou 'língua', aqui utilizados, podem referir-se a eventos não necessariamente verbais.

consequente insistência na multiplicidade de significados inerente a qualquer texto (muitas vezes contraditórios entre si), minou a noção de obra literária como entidade fixa e imutável. Neste contexto, o significado não é a coisa a ser representada por um significante, mas é ela própria dotada de sentido por ele; para Levinas “... a linguagem se refere à posição do ouvinte e do falante, ou seja, à contingência de suas histórias” (1972, p. 13-14).

No âmbito musical e, mais especificamente, nas relações da análise formalista com o estruturalismo, houve, igualmente, ponderações críticas e contestações metodológicas das mais diversas ordens. A presunção de neutralidade, segundo a qual este modelo seria capaz de dialogar com a essência da obra e de revelar, sem interferências outras, seus princípios imanentes, suas reais intenções e imarcescíveis valores, foi alvo de menoscabo pelas novas pesquisas musicológicas. Para Williams (2007, p. 28-33) o pós-estruturalismo tem precisamente como característica a proposta de que há uma música para além do modo como a lemos ou escutamos.

Algumas percepções foram responsáveis por tais alterações na disciplina e, talvez, a principal delas foi a constatação de que, costumeiramente, privilegia-se a estrutura e a forma em detrimento de parâmetros não menos importantes, favorecendo determinadas experiências em prol de princípios internos e antepondo tipos particulares de organização e que a análise formalista, com isso, demonstra seu caráter altamente ideológico, a despeito das tentativas de corroborar sua neutralidade. Notou-se, pois, que ao contrário do conclamado, a prática analítica frequentemente envolve a aplicação de decisões e escolhas ideologicamente guiadas (BEARD; GLOAG, 2005, p. 12 e 170) e, também, que não é tão 'confiável' quanto se pressupunha, ao menos enquanto método. Soma-se a isso sua incapacidade ontológica de reconhecer a falácia da distinção entre conteúdo e contexto, de se relacionar com o Sujeito enquanto ente cultural e de constatar as formações da subjetividade que guiam suas próprias teorias e ações: “a análise é sempre uma forma de subjetividade na parte do teórico e do texto, e a falha em não reconhecer isso é uma séria falha do estruturalismo”¹²³. Estes princípios gerais

---

¹²³ O próprio Schenker, ao “... evocar o acorde da natureza com o propósito de des-historicizar um repertório particular... e validá-lo por meio de referências a leis atemporais universais, está assumindo a ideia de um *canon* associado à ascensão do sujeito burguês” (WILLIAMS, 2007, p. 28-9).

foram responsáveis por alterar a musicologia tradicional, sobretudo nos EUA e na Inglaterra, fornecendo novas temáticas e abordagens e, mais importante, impelindo seus articuladores a frequentes discussões acerca do assunto.

Traçados os principais diálogos entre as duas linhas, bem como seus reflexos na música, apontar-se-á como os principais teóricos estruturalistas relevantes à pesquisa musical – Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes e Jacques Lacan – nortearam, direta e indiretamente, as críticas da *New Musicology* e auxiliaram na construção de suas linhas e metodologias de pesquisa. Convém ressaltar que estes autores compartilham abordagens e conceitos e, no presente contexto de trabalho, buscar-se-á comentar acerca de tais intercruzamentos, no caso de serem relevantes para o entendimento dos temas aqui tratados.

1.6.2.2.1 Michel Foucault: poder, diferença e alteridade

As multifárias influências do pós-estruturalismo nas pesquisas musicais são representadas quase em sua totalidade na obra de Michel Foucault, que propõe novos conceitos tanto no âmbito metodológico (genealogia e arqueologia) quanto no temático (alteridade, corpo, identidade, poder, verdade, diferença, história e linguística). Além disso, muitos destes temas estão associados entre si e, igualmente, aparecem nas obras de outros autores. Não seria equivocado constatar que seu pensamento representa questões associadas à pós-modernidade, tais como o descrédito frente ao modelo de pensamento cartesiano, a crise do entendimento metafísico do mundo e a contestação das estruturas éticas que ordenam e regimentam a construção social.

Assim como boa parte dos pós-estruturalistas, o filósofo francês é um crítico da tradição moderna, uma vez que busca questionar seus pressupostos epistemológicos. Neste sentido, ele o faz ao elucidar as relações circulares entre os sistemas de poder e o que se considera a 'verdade', seja ela religiosa, moral ou científica. Para tal, utiliza dois conceitos metodológicos intimamente ligados: da (1) arqueologia e da (2) genealogia.

Sua (1) arqueologia, aplicada na História da Loucura (1961) com o intuito de elucidar, em nossa tradição, o conceito de loucura e o modo de tratá-la (MARCONDES, 2005, p. 272), intenta ser um método de análise crítica capaz de

desvelar os conceitos e elementos subjacentes a um saber e ao conjunto de práticas que ele estabelece, ou seja, uma crítica do discurso¹²⁴. No contexto musical, pode-se definir discurso como “... os comentários e crenças estéticas que perpassam as práticas musicais, moldando e direcionado suas considerações acerca de *performers*, compositores, acadêmicos e ouvintes” (BEARD, GLOAG, 2005, p. 55). Segundo o francês, tais formações discursivas seriam regidas por leis que operam não no sentido lógico, mas no nível da subjetividade individual e acabam por moldar seus limites cognitivos. Sob esta premissa, a historiografia passa a não mais estar atrelada à consciência lógica do sujeito, o que permite ao historiador considerar saberes norteados por atributos do inconsciente em diferentes épocas. Como se observa, o autor confirma o cunho altamente subjetivo da construção historiográfica, bem como do próprio conhecimento.

Entrementes, apesar de descrever e comparar os sistemas de pensamento próprios de cada época, a arqueologia não oferece uma explicação sobre as articulações e as mudanças entre as formações discursivas, tampouco elucida o motivo de tais alterações. Neste contexto, portanto, a (2) genealogia busca propor uma análise histórica articulando a formação destes discursos, além de relacioná-los com formas de exercício de poder em contextos sociais e culturais específicos (MARCONDES, 2005, p. 273). Para Lechte (2010, p. 130-33), não existe significado essencial nas coisas, tampouco uma ordem essencial na história. Antes, a história é sua própria escrita historiográfica que é, por sua vez, orientada pelas áreas de ‘interesse material’ do contexto presente. Neste sentido, não há elementos mais ou menos importantes em termos absolutos, mas sim considerados mais ou menos importantes por satisfazerem as necessidades do momento. Portanto, o passado não é fixo e sim uma interpretação a partir do presente, o que “impede a possibilidade de qualquer relação simples de causalidade” (idem, p. 131) entre ambos. Genealogia é, pois, a história escrita à luz de preocupações contemporâneas, considerada enquanto intervenção presente e, portanto, revela mais sobre o presente que sobre o passado. Nela estão implícitas as alterações das

---

¹²⁴ Nas palavras de Remo Bodei: “Na História da Loucura na idade clássica, o poder apresenta-se como racionalidade que tem necessidade da figura do louco, do antagonista, para se impor e delimitar... Ele é agora considerado perigoso, porque seu exemplo de recusa das regras do jogo impostas pela 'racionalidade' nascente é suscetível de contagiar todos os outros descontentes” (2000, p. 209).

estruturas de saber e dos modelos de entendimento que, por sua vez, são correlatos às estruturas ideológicas de poder.

O tema do poder – comum a ambas as práticas metodológicas – é central na obra de Foucault e também na *New Musicology*. Contudo, ele não parece tratar do conceito tradicional de poder, costumeiramente associado ao Estado ou a Instituições (o poder oficial e regulamentado), mas de seus modos velados, sobretudo nas articulações sociais (em níveis pessoais, comunitários e familiares, etc.)¹²⁵ e nas práticas culturais, demonstrando (1) que ele é um valor intrínseco ao social e não uma entidade abstrata que exerce seu controle 'de cima' e que, portanto, (2) não somente reprime e pune, mas produz conhecimento e verdade, “... ou melhor, o saber é inseparável do poder e eles geram-se mutuamente” (BODEI, 2000, p. 212). “Foucault quer justamente reencontrar por meio da 'erudição' e também da pesquisa sobre acontecimentos considerados como marginais, a história secreta do 'poder' nas suas vastas e infinitas ramificações” (Idem, p. 209).

Sua consideração acerca de temas tidos como 'menores' e dignos de pouca importância e atenção aproxima-se da historiografia da *École des Annales* e da Nova História cultural, em sua dileção pela história de longa duração, pela história do corpo, da sexualidade, da prisão, da sujeira, do gesto, das práticas, etc. De fato, nas décadas de 1970 e 1980 parece ter havido um novo anseio em local e interpretar os objetos culturais em seus contextos sociais e culturais, bem como uma resistência às metodologias históricas tradicionais de cunho narrativo. Este denominado 'novo-historicismo' tem suas raízes especialmente na obra do antropólogo e teórico cultural francês (BEARD, GLOAG, 2005, p. 81)¹²⁶.

Referenciado, talvez, pela postura mais antagonista e politizada que caracterizou as primeiras manifestações da *New Musicology*, em especial nos estudos feministas, considerou-se a definição de poder foucaultiana, em sua conexão com a prática intelectual, somente em sua vertente punitiva e segregacionista e não enquanto elemento de construção do saber¹²⁷. Um de seus

---

¹²⁵ Onde “exercita-se nos lugares humildes mais que no esplendor das sessões parlamentares ou das cortes...” (BODEI, 2000, p. 211).

¹²⁶ A obra de Foucault exerce especial influência no musicólogo Gary Tomlinson, sobretudo em sua obra 'Music in Renaissance Magic'.

¹²⁷ Para Suzan McClary, por exemplo, a obra de Foucault, a despeito de fornecer relevantes premissas... não é suficientemente militante em suas causas, especialmente na resistência às formas tradicionais de poder e na sugestão de modelos alternativos. A musicóloga feminista cita

quadros de atuação, o que difunde por meio de práticas que envolvem o corpo e o espaço (Idem, p. 212), adquiriu especial atenção para os musicólogos envolvidos nas pesquisas sobre a alteridade, uma vez que o poder não deixa de ser uma estratégia de identidade e exclusão do outro a determinadas normas convencionadas: “politicamente, então, diferença é sobre poder...” (SOLIE, 1995, p. 6).

Para Beard e Gloag (2005, p. 87-8) e McClary (2002, p. 29), Foucault desenvolveu teorias importantes acerca do modo como um indivíduo é construído por meio de seu posicionamento em relação a um conjunto de narrativas sociais; e de como os discursos culturais estão presentes no pensamento histórico e são determinantes na construção das crenças sócio-políticas, demonstrando que estes aparentes valores universais, tais como o conhecimento, a sexualidade, o corpo, o Eu e a loucura têm suas histórias ligadas ao poder, geralmente institucional. Exemplo disso seria o discurso orientalista, no qual as identidades dos sujeitos coloniais são determinadas por poderes ocidentais, ou o de gênero, em que as mulheres e os homossexuais são identificados e denominados a partir de uma ótica masculina¹²⁸. Além disso, a musicologia tem tratado de diversos modos as questões de poder presentes, por exemplo, nas relações institucionais (Academia, publicações, congressos, etc.), no diálogo entre música, prazer e corpo, ou no binômio música pop - música erudita, áreas da experiência humana normalmente consideradas regressivas e sub-valorizadas¹²⁹. A própria atribuição da música como uma forma de grande arte, que prioriza determinados elementos formais – corroborando suas predileções estético-ideológicas – passa a ser analisada como constructo de poder e de identidade das mais diversas ordens (construção da ideia de ocidente, do sujeito burguês, etc.) e, sob a premissa foucaultiana, de exclusão¹³⁰.

Gramsci e Bakhtin como figuras que fornecem contranarrativas, modelos de contestação e “celebrações carnavalescas dos marginalizados” (McCLARY, 2002, p. 29).

¹²⁸ O gênero operístico, especialmente no século XIX, não raro coaduna ambos discursos (de gênero e colonialista) em seus libretos e ações dramáticas e tem sido, constantemente, objeto de análise pelos 'novos musicólogos'.

¹²⁹ A título de exemplo, pode-se citar a obra de Adorno que, a despeito de contribuir sobremaneira na construção teórica das novas linhas musicológicas, considerava menores as manifestações midiáticas (da música pop) e do corpo, bem como a música não engajada aos princípios que considerava nobres (daí o desdém pela obra de Stravinsky e o apreço pela de Schoenberg).

¹³⁰ Para Philip Brett, “a superioridade da música 'absoluta' não é meramente uma ideia histórica, mas também de opressão: ela deve ser contestada a todo momento ao ser posicionada em suas conjunturas sociais e culturais” (1995, p. 259).

Para McClary, o francês, “além disso, teorizou como isso tem sido definido, organizado e constituído de formas variadas por meio de discursos culturais como literatura e música” (Idem, p. 29).

Os textos de Foucault, bem como os autores que fizeram uso de sua obra, têm elucubrado acerca dos modos como as práticas linguísticas são responsáveis pela constituição e pelo posicionamento dos sujeitos nos discursos históricos¹³¹, ou seja, pela sua definição de Eu, entendido enquanto constitutivo do corpus social. Vê-se, também, ser a consideração da linguagem enquanto sistema de diferenças um ponto nevrálgico na obra dos pós-estruturalistas – e de Foucault: “... em geral, o conceito de *différance* tem estado no centro da arena dos estudos linguísticos desde que o estruturalismo propôs a noção de que a diferença provoca significado” (SOLIE, 1995, p. 11). Neste sentido, como bem observa Shepherd, “... enquanto disciplina, a musicologia tem prestado parca atenção às diferenças e à música das culturas e grupos postos em uma posição de fraqueza em relação àqueles que têm poder e influência na sociedade” (1995, p. 47), seja este o poder institucional e oficial ou o velado e doméstico. A ideia de que a compreensão dos discursos e dos fenômenos históricos não se faz plena sem tais considerações (todas relacionadas à linguística) também parece ser uma preocupação comum a outros autores – sobretudo Derrida, Barthes, Deleuze, Levinas e Lacan – e tem sido incluída temática e metodologicamente nas preocupações de alguns musicólogos, sobretudo nos países de língua inglesa, a partir da década de 1990. Neste sentido, uma teoria, modelo ou modo de escrita acerca do mundo que considera sua parcialidade, que não se pretende universalista, para definir sua identidade deve manter um diálogo com a alteridade (TOMLISON, 1992, p. 72) e, para isso, é mister relevar as relações de poder.

1.6.2.2.2 Jacques Derrida

Derrida aborda a tradição do pensamento ocidental e sua relação com os paradigmas da identidade aristotélica (as leis do pensamento), que pressupõe uma coerência lógica e, sobretudo, a existência de uma realidade essencial e originária à

---

¹³¹ O mesmo parece ocorrer com Jacques Lacan em relação aos discursos psicanalíticos, como posteriormente será elucidado.

qual as leis que a regem se referem (LECHTE, p. 124-5). Para o filósofo, estas leis, sustentáveis por serem coesas, essenciais e livres de incongruências – e que elidem o que a elas não se afina (o heterogêneo, o relativo, o diferente) – administraram a tradição metafísica da epistemologia ocidental e o sistema de conceitos, de caráter eminentemente binário (e, portanto, exclusivo), que atuam em seus limites.

Como Foucault e outros autores, ele desvela as ações de poder nos diversos discursos (também a música), em especial no que se refere às articulações de gênero, raça e classe e ao modo como a eles auxiliam na construção de identidades e espaços sociais. O argelino o faz, contudo, utilizando um processo proposto em “Da Gramatologia” (1976) e “Escrita e Diferença (1978)” denominado ‘desconstrução’, no qual sugere uma leitura crítica dos textos e um questionamento do status da linguagem (BEARD; GLOAG, 2005, p. 50-1). Por meio desta metodologia analítica, o autor investiga e aponta justamente as aporias lógicas deste sistema de pensamento, evidenciando a fragilidade e a dubiedade de seus postulados sem, entretanto, ter a pretensão de resolver tais paradoxos ou mesmo de propor um sistema alternativo. Assume, pois, a condição falha e dela faz uso.

Reivindicando a supremacia da escrita num contexto onde coleta e o registro de informações são monumentais, Derrida indaga, por meio de uma reação crítica a textos e conceitos existentes (de Rousseau, Hegel e Husserl, entre outros) (Idem, p. 43), acerca das pretensões de reconstrução sistemática, enciclopédica e unitária do sentido, demonstrando que as experiências e interpretações acerca do saber não podem ser saturadas. Para o autor, todo texto pode ser ‘desconstruído’, de maneira a mostrar o tecido cerrado de remetimentos e deferimentos que, por sua vez, não condizem a nenhum original, “a nenhum ser como presença pura” (BODEI, 2000, p. 233). Portanto, “talvez fosse mais apropriado falar-se de ‘desconstrucionismo’...” (MORA, 2001. p. 569), na medida em que não se trata do desfacelamento do sistema lógico cartesiano¹³², senão de uma proposta de lógica antagônica, cujo intuito seria desarticular o sistema de referências e deslocar a unidade verbal, de modo a torná-la menos anquilosada e mais consciente dos próprios condicionamentos, no sentido de que somente as diferenças, as nuances, as comparações permitem ver e compreender (BEARD, GLOAG, 2005, p. 51; BODEI, 2000, p. 234).

---

¹³² Não ousa propor um novo sistema em substituição, tampouco vê sentido nisso.

Para Derrida, o protótipo daquilo que está alocado fora do âmbito da metafísica é a *différance*, outro conceito relevante em sua obra. Em oposição ao sistema de Saussure, onde as dessemelhanças têm cunho positivo, uma vez passíveis de descrição fenomênica, no conceito do pensador argelino a significação é sempre postergada: “não é uma identidade; nem a diferença entre duas identidades,... é a diferença postergada” (idem, p. 126), ou seja, é a condição de adiamento do significado. Derrida objetiva, segundo Lechte (2010, p. 127) tornar visível a ‘impureza’ da identidade (e da escrita) e, neste processo, demonstra a ligação intrínseca entre o nível do significado (o conteúdo do texto) e do significante (sua retórica e mensagens subliminares). O pensamento, não guiado pelos princípios metafísicos da lógica aristotélica e, pois, sem identidade fixa, refere-se a si e a algo além de si (algo evidente nos trocadilhos e anagramas). E, ao analisar tais lapsos de significação, propondo algo além do significado literal do texto autoral, o analista ‘desconstrutor’ retira-se do papel de crítico passivo do texto, de simples interpretador secundário e torna-se, à maneira de Barthes, um “... escritor por direito próprio” (LECHTE, 2010. P. 128).

Segundo o próprio autor (DERRIDA, 1972, p. 4-6), sua 'estratégia'¹³³, no âmbito prático, de desconstrução, constitui-se de duas fases ou estilos.

A primeira delas consistiria em extrair as lógicas conflitantes de um texto, demonstrando que seu significado nunca condiz fielmente ao escrito¹³⁴ e que este não revela a plenitude daquilo que realmente transmite. Próprio à exposição destes embates textuais é o conceito da '*différance*'¹³⁵: trata-se dos conflitos de 'diferimento' (1) e 'distanciamento ou adiamento' (2) presentes na produção do significado de um texto. Sendo um signo, na sua visão, incapaz de referenciar o que de fato significa sendo, pois, definido por signos diferentes ao de origem, pode-se concluir que uma 'coisa' é identificada em função da alteridade (*espacement*), ou seja, daquilo que não é (1), o que acaba por engendrar binarismos e hierarquias que sustentam o próprio significado. E, neste processo, por ser seu 'real' (e inalcançável) significado sempre remetido a signos que, por sua vez, remetem a outros numa cadeia infinita de

---

¹³³ Uma vez que os conceitos postos por Derrida não são suficientemente organizados a ponto de serem considerados um método (BEARD, GLOAG, 2005, p. 51).

¹³⁴ Pode-se pensar, pois, em significados múltiplos.

¹³⁵ Derrida altera uma letra do termo francês '*différence*', formando a palavra homófona '*différance*', com isso reforçando a importância da escrita em detrimento do discurso oral. Além disso, há o sentido duplo deste termo, que significa igualmente diferir e distanciar.

referências, ele nunca é pleno, mas indefinidamente 'adiado' (2). Em resumo, o primeiro diz respeito à força que diferencia elementos um do outro, e, ao fazer isto, engendra oposições binárias e hierarquias que sustentam o próprio significado, já o segundo remete à noção de que palavras e signos não podem nunca evocar exatamente o que significam, mas apenas ser definidos através de um apelo a palavras adicionais, das quais, por sua vez, diferem (2). Para ele:

Os signos remetem-se simultaneamente a eles mesmos e a outra coisa que eles mesmos, a um corpo aberto de textos e situações... da qual não se sai. De todo texto ou situação interpretada não podemos, pois, compreender por inteiro (BODEI, 2000, p. 233).

Para além de suas implicações na pesquisa musicológica, a “*différance*” provoca uma instabilidade no discurso historiográfico deveras relevante para o presente trabalho, no sentido de que o próprio passado pode ser analisado sob a ótica do adiamento. A *différance* pode sugerir a construção do passado, “... um senso de história pela distância” (BEARD, GLOAG, 2005, p. 51) na medida em que, cõnsncia da diferença entre ele e o presente, pode adiar perpetuamente o ponto que os separa. Apesar da capacidade de real aplicabilidade desta teoria, na escrita histórica e em especial da História da Música, isso pode tornar problemática a definição e as distinções entre estilos, gêneros, formas e períodos musicais e deve ser relevado quando da escrita das narrativas e das didáticas desta disciplina.

A segunda fase da desconstrução consiste num modelo de leitura cujo propósito seria localizar os elementos fundamentais nos quais o texto se embasa e demonstrar o cunho hierárquico de ordenação binária inerente a seus termos¹³⁶ (em contraposição à ideia estruturalista) e, posteriormente, inverter tal binarismo, revelando para além da mencionada desigualdade suas relações instáveis e seu cunho temporal e artificial¹³⁷. Nesta ótica, sob inspeção detalhada, simples oposições binárias como natureza/cultura, oral/escrito, feminino/masculino, ocidente/oriente podem revelar instabilidade e indefinição. Para Beard e Gloag (2005, p. 51) a natureza, por exemplo, pode ser pensada não como oposição à cultura (como concebera Lèvi-Strauss), mas como reflexo da mesma e conjuntura da experiência cultural. A própria noção tradicional de texto fechado, sustentado pela

¹³⁶ “... e que os esforços para estabilizá-la reforçam seu efeito hierárquico” (KRAMER, 1996, p. 41).

¹³⁷ No sentido de artifício, de constructo manipulativo.

oposição dentro/fora e ancorado na premissa platônica da existência como constituída por oposições (formas e substâncias separadas) hierárquicas, passa, também, a ser vulnerável à desconstrução.

Outro binômio desmembrado pelo autor é essencial no entendimento de outro conceito atrelado à desconstrução, o de “essência/suplemento”. Espelhando a preocupação pós-moderna por discursos e contextos pouco valorados pelos modelos de conhecimento tradicionais, Derrida faz uso do “suplemento” como estratégia que busca relevar manifestações textuais aparentemente incidentais, desconsideradas em prol do argumento ou da narrativa principal do texto, mas que, segundo o autor, agem como complemento (o que falta) e como suplemento (algo a mais). “Em outras palavras, o suplemento não é mais suplementar, mas essencial” (BEARD, GLOAG, 2005, p. 52).

Portanto, na consubstanciação de sua proposta crítico-analítica, Derrida parte de preocupações presentes no estruturalismo e no pós-estruturalismo em relação à linguística, a saber: a construção da linguagem enquanto uma série de oposições binárias (já proposto por Saussure). Entrementes, e mais próximo ao pensamento pós-estruturalista, o desconstrutivismo vem (como, de certa forma, em Foucault) não somente escrutinar uma suposta equidade nos pares binários, demonstrando ser ele uma atribuição ideológica e com julgamento de valor, mas, principalmente, que tais relações de subordinação não são cartesianas e que suas articulações são deveras mais complexas, sobrepujando a noção inicial de desigualdade dominante/dominado. Neste sentido, propõe uma “contra-lógica” ao que, inicialmente, pode parecer a interpretação mais lógica e natural.

A tática desconstrutivista, pois, assim como outras correntes da pós-modernidade responsáveis por elaborar teorias e estratégias analíticas com o intuito de minificar a tradição do conhecimento iluminista (e neste sentido sua desconstrução de Rousseau além de válida, é deveras simbólica), desvela os conflitos e anacronismos presentes neste discurso e, ao conscientemente não propor uma alternativa aos moldes metafísicos e universalistas, revela a fragilidade – e a riqueza – da construção do saber. Em resumo, o que se intenta é minificar o conceito de logos enquanto consequência natural de um pensamento desvencilhado de ideologia, imune às estruturas mentais e sociais subjetivas e produtor da verdade.

Como “... parte de um desafio maior à musicologia tradicional” (BEARD, GLOAG, 2005, p. 53), a abordagem de Derrida somou-se a outras linhas de pensamento (analisadas neste trabalho) na construção de um ambiente de cunho pós-moderno responsável pela alteração dos paradigmas temáticos e metodológicos da disciplina. E o fez por meio de sua abordagem analítica, tanto em níveis mais generalizados quanto de maneira mais pontual e diretamente atrelada ao repertório musical em si.

O autor, em seus textos, demonstra preocupação com a música, ao menos em como ela é considerada nos escritos do enciclopedista Jean Jacques Rousseau que, segundo ele, constrói seu pensamento a partir da oposição binária entre fala/escrita e natureza/cultura, melodia/harmonia, privilegiando as primeiras (Idem, p. 52). Além de revelar a clara hierarquia de suas dileções, sugere a inversão de tal esquema, ao propor que a harmonia, por ser implícita e intrínseca à melodia na constituição da linguagem musical da época, seria, no pensamento do enciclopedista, o 'suplemento' da linguagem mesma. Portanto, apesar da escolha deste tema parecer ter sido subterfúgio para aplicar sua análise, o filósofo acaba por fornecer um exemplo claro de sua teoria aplicada à música. Um conhecido exemplo de desconstrução do texto musical está presente no diálogo em forma de artigo entre Rose Subotnik e Craig Ayrey acerca do prelúdio em Lá maior (Op. 28-7) de Chopin (WILLIAMS, 2003, p. 33), no qual Ayrey acaba por considerar o acorde de sétima de fá # maior (comp. 12) simultaneamente como clímax e suplemento da obra¹³⁸.

Como aplicação desta análise a temas mais abrangentes, Williams cita a problemática insustentável presente nas ideias schenkerianas de autonomia textual e da metáfora espacial da *Urzats*, a despeito de não negar que “... a condução das vozes seja um sistema que ofereça insights ao repertório por ele abordado” (2007, p. 33). Desconstrói-se, outrossim, o lugar e a interpretação do significado de uma obra ou a noção de unidade musical, desestabilizando, pois, o próprio *Canon* musical.

A tonalidade enquanto produtora de linguagem não passa incólume a este crivo, na medida em que a oposição não raro atribuída a seus elementos (a relação tônica/dominante, ou entre os temas 1 e 2 da forma sonata, por exemplo) não é mais considerada uma relação binária equânime, pois, no contexto usual da prática tonal

---

¹³⁸ Para maiores detalhes vide SUBOTNIK, Rose Rosengard. *Deconstructive Variations*, capítulo 2.

e das restrições de estilo e gênero, o binômio tem sua resolução atrelada à preponderância de um dos termos sobre outro. Beard e Gloag (2005, p. 52-4) ponderam, igualmente, acerca da influência de outros teóricos (para além de Jacques Derrida) nos escritos musicológicos, bem como, no sentido de uma análise de cunho mais ontológico¹³⁹ e menos centrada em um texto musical específico, acerca da inexistência de um projeto desconstrutivista na pesquisa musicológica e do ainda desvelado potencial positivo de tal empreitada na prática da Academia, ou seja, de que a desconstrução tem muito a contribuir sem estratégias.

1.6.2.2.3 Roland Barthes

A obra de Roland Barthes, assim como a dos autores mencionados, também foi responsável pela inserção, no contexto da *New Musicology*, de certos assuntos e conceitos até então escornados pela prática musicológica (com exceção, talvez, de algumas áreas da etnomusicologia). Concomitantemente, questionou a primazia de certos paradigmas e metodologias responsáveis pela estruturação do arcabouço acadêmico (periódicos, congressos, ementas dos cursos de graduação e pós-graduação, bem como o próprio ensino instrumental). Neste sentido, e mais manifesto que em Foucault e Derrida, Barthes propõe uma epistemologia de temas relacionados à linguagem que vai de encontro à música intitulada erudita e ao encontro das manifestações musicais populares¹⁴⁰ de cunho urbano e midiático, a despeito do crítico não referenciar ou justificar sua teoria a partir dos paradigmas deste último, mas sim corroborá-la, como bem observa Engh (1995, p. 66 e 73), por meio do pensamento filosófico ocidental – citando Brecht, Marx, Freud e Derrida, dentre outros. E a música, apesar de estar ausente em seus estudos de semiótica e crítica ideológica, emerge como discurso privilegiado quando trata da análise crítica das práticas humanas.

A despeito do uso de fontes letradas, a valoração de elementos comumente associados a representações culturais ditas menores e normalmente relegadas aos estudos não musicológicos (a sociologia e a antropologia), – que, é mister ressaltar,

---

¹³⁹ Ao contrário do que pode-se pensar, não se trata do conceito de ontologia proposto por Levinas.

¹⁴⁰ Consideradas em suas diversas facetas (música, dança, comunicação, formação de identidade, etc.).

em Barthes não era o objetivo findo, mas sim, consequência do modo como compreendia determinados conceitos – é exemplo claro de como o ‘*pathos*’ pós-moderno põe em conflito os valores estruturantes do saber ocidental, ao menos no que se refere ao conhecimento acadêmico.

Em prosseguimento à tradição linguística das práticas estruturalista e pós-estruturalista e, como elas, “... modelada na teoria saussuriana do signo como a base para a compreensão da estrutura da vida social e cultural” (LECHTE, 2010, p. 144), Barthes atem-se a temas como textualidade, linguagem, autoria e leitura, acercando-se com frequência da música, em suas análises. Embasando seus pareceres no corpus epistemológico europeu, o que veio a proporcionar, de certa forma, sua legitimação enquanto teoria, o autor propõe pareceres alternativos a questões outrora sacramentadas pelo pensamento musical e pela prática musicológica (ambos entendidos enquanto disciplina científica)¹⁴¹, minando muitos de seus paradigmas.

Como primeira contribuição relevante à musicologia, Barthes, Ao reduzir o conceito de estruturalismo a um sistema de significados semânticos limitados à linguística (DE FUSCO, 1998, p. 369) e adotar a distinção entre obra e texto proposta já por outros autores (sobretudo Derrida), acaba por redefinir as relações entre autoria (o autor e ‘sua’ obra) e recepção (o leitor), deslocando o eixo que considera o primeiro como proprietário e gerador único de significado da obra que, sob esta perspectiva, é rigidamente definida por sua impressão. Neste sentido, propõe um novo objeto, advindo da alteração destes valores, da “morte do autor”. Na ausência do “Grande Outro” lacaniano – neste contexto, a entidade autoral que determina o significado referencial e imarcescível a todo texto¹⁴², o leitor passa a ser agente apto a oferecer suas interpretações. Considerar, pois, a desestabilização dos meta-códigos¹⁴³ na atribuição de sentido semântico incorre na obra e na sua interpretação como sendo multifárias: “originalidade e autoridade não podem ser atribuídas somente ao texto, e a subserviência somente ao crítico, uma vez que ambos produzem textos que interagem e significam” (BEARD, GLOAG, 2007, p. 35).

---

¹⁴¹ Desde o Iluminismo mas, principalmente, a partir do século XIX.

¹⁴² Papel tradicionalmente ocupado pelo autor original da obra.

¹⁴³ Os significados universais e atemporais defendidos pelos primeiros estruturalistas, inclusive pelo próprio Barthes, em suas primeiras obras. Por outro lado, a despeito do distanciamento desta linha de pensamento, a insignificância do autor (e do leitor) também era característica dos estruturalistas.

Disso decorre a importância que Barthes atribui ao leitor, antes agente passivo do binômio obra-autor/leitor, agora igualmente fornecedor de significado.

A incongruência da busca por padrões estáveis que proporcionassem sistemas críticos exclusivamente auto-referenciados, a-históricos ou a-contextuais, observados por Derrida, influenciou o semiólogo francês e ofereceu premissas para que se considerasse o autor não mais como um ente altamente criativo, que busca suas inspirações em si, *ex nihilo*, e revela a outrem o produto de sua originalidade. Não mais um ponto nodal, ele passa a ser um *scriptor*, cujo papel seria o equivalente prático de sua definição de escrita (e de leitura): cabe-lhe, no seu ofício, referenciar-se em textos, convenções e fatos culturais, todavia existentes, ou seja, na alteridade (temporal e humana). E, atribuindo à escrita (e à capacidade do autor na produção de ‘sua’ obra¹⁴⁴) um cunho metalinguístico e contextualizado¹⁴⁵ – “um mosaico de citações..., a absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA apud KORSYN, 2010, p. 56), a leitura e a compreensão da mesma dão-se de igual modo. E, apesar deste processo ser contextual e histórico, o autor não o é, ou seja, sua existência no passado, sua biografia, são irrelevantes¹⁴⁶.

Beard e Gloag (2007, p. 47 e 59-60) sugerem, contudo, que este pensamento pode ser visto como o corolário de uma fascinação formalista com o texto, o que, por sua vez, acarreta algumas dificuldades teóricas, sobretudo nos estudos de alteridade. O silenciar da voz autoral que, se por um lado foi celebrado por minar sua hegemonia e a tradição canonizada, por outro, desconsiderou seus termos subjetivos, é problemático quando o autor é o Outro (ou seja, não ocidental, não masculino e não heterossexual), podendo, inclusive, servir de subterfúgio conceitual para nulificar a voz da alteridade: a ‘morte do autor’ pode, por exemplo, significar a ‘morte da autora’. Outro ponto discutido diz respeito ao leitor que, a despeito da relevância que tem para Barthes é, para ele, um ente ‘sem história e biografia’, cuja função é reunir em um só campo todos os traços nos quais os textos escritos são constituídos, ou seja, é apenas um ponto nodal das articulações de significação. Porém, “como a discussão da narrativa ideológica sugere, os discursos moldam e modificam a identidade, a despeito do estruturalismo e do pós-estruturalismo

---

¹⁴⁴ Que já não é mais sua.

¹⁴⁵ Mas não necessariamente temporal.

¹⁴⁶ Esta teoria, entretanto, não costuma ser aplicada à análise musical.

diminuírem a importância da mesma. Em resposta a este dilema, as teorias de leitura – e o feminismo é importante neste processo – tendem a valorizar a contextualização do leitor trazendo, com isso, o sujeito de volta ao pós-estruturalismo” (idem, 2007, p. 47).

Outras das contribuições são os novos modelos de análise que seus textos inauguraram, ao permitirem novos olhares – e relevantes questionamentos – sobre o papel da música enquanto linguagem, sobre a análise musical e a escrita historiográfica. A musicologia, em se tratando de uma disciplina cujos valores corroboram a primazia do texto autoral (herança do Eu criativo romântico) e que desde sua institucionalização se utiliza largamente de manifestações escritas (partituras, manuscritos) e de dados autorais (biografias, correspondências, textos críticos) na construção de seus arcabouços teórico-analíticos e de sua historiografia, não se sustenta sob a ótica de Barthes.

Barbara Engh (1995, p. 66-79) considera a postura de Barthes de certa forma ambígua, uma vez que, em fases diferentes de sua obra, trata-a de maneira oposta. A partir da 'Introdução à análise estrutural das narrativas', Barthes abandona a 'mitologização' da música enquanto representação e manifestação da cultura burguesa. Reconhecendo em sua própria ideologia crítica um discurso dogmático e estereotipado, redireciona as análises para a temática da textualidade (com menor atenção à obra) e fornece, com isso, novas e imprescindíveis considerações acerca da música. Sem citar, como fazem Beard e Gloag, a relevância da “Morte do Autor” para a atividade musicológica (talvez por sua influência prática ainda ser pequena) observa um segundo fator desestabilizador do ideário estético musical (simbolizado, sobretudo, pela análise) como meio de julgamento e modelo de significado: a questão do gozo individual, a problemática do prazer. Não mais preocupado com a música enquanto objeto (preocupação maior da musicologia), ocupa-se, como posto anteriormente, de fatores ‘menores’: 'o que nós queremos perceber e seguir é a efervescência das batidas' (BARTHES apud ENGH, 1995, p. 73).

Tradicionalmente, parece ter havido entre os analistas um afastamento voluntário e uma desconsideração sobre a “superfície musical”, ou seja, os elementos não estruturais da obra, que são pejorativamente coadunados aos aspectos inconsistentes e supérfluos da vida humana. Neste sentido, tem sido imperativo relacionar seus charmes e tentações a elementos mais “profundos”

(estética e intelectualmente), a fim de lhe atribuir certa integridade: “deve-se preferir escutar a superfície como uma projeção da estrutura e não como uma mistura de detalhes supérfluos” (FORTE apud FINK, 2010, p. 105). Ao elevar a música a uma forma de arte ligada à coerência estrutural e formal, a teoria (e a própria musicologia histórica) marginaliza muitos aspectos inerentes a ela, inclusive sua habilidade em proporcionar satisfação e reconhecimento subjetivo. Esta temática estava, até recentemente, restrita à sociologia (que se baseou nos textos de Barthes sobre o corpo) e à antropologia.

Barthes, justamente, propõe a valorização da *jouissance*, do deleite subjetivo e carnal, que tampouco considera perfunctório¹⁴⁷. Abarcando a música como um campo de significação – e não um sistema de signos, propõe uma semiologia do corpo em estado musical, no qual este (o corpo) referencia esta significação (BARTHES apud ENGH, 1995, p. 73). Outrossim, apropria-se dos estudos psicanalíticos (a sexualidade na constituição da identidade, a importância do inconsciente na consubstanciação do pensamento ‘lógico’, entre outros) com o intuito de legitimar um ‘terceiro’ tipo de análise textual¹⁴⁸, baseado no subjetivo, no inconsciente. As teorias de Freud e Lacan são utilizadas como artifícios para conectar linguagem, subjetividade e corpo.

No artigo “Rasch” (1975), Barthes considera relações entre as mudanças rítmicas, de tempo e de gestos na Kreisleriana de Schumann como sinais do movimento físico do próprio compositor:

“Na Kreisleriana [...] eu não escuto notas, temas, contornos melódicos, gramática ou algum significado, nada que me permita reconstruir uma estrutura inteligível da obra. Não, o que eu escuto são golpes: eu ouço batidas no corpo, o que bate no corpo, ou melhor: eu ouço este corpo que bate”¹⁴⁹ (BARTHES, 1991, p. 299).

¹⁴⁷ Barthes faz, contudo, clara distinção, não mencionada nos textos musicológicos analisados, entre o prazer como divertimento e êxtase (resultante da perda do *self*) e o ‘prazer do texto’, “... vinculado à consistência do *self*, do sujeito que está seguro de seus valores de conforto, expansividade, satisfação” (LECHTE, 2010, p. 146).

¹⁴⁸ Em *Camera lucida* (1980) Barthes, ao ‘ler’ uma foto do militar nazista Goebels com arco e flecha em punho o faz em 3 ‘fases’: (1) descritivo e literal, (2) simbólico-político e (3) pessoal e subjetivo. De fato, nem todos podem concordar com esta última leitura. E este parece ser, justamente, o ponto nodal de seu pensamento e o que busca defender: tal discordância, mesmo que unânime, não a invalida.

¹⁴⁹ In Schumann's Kreisleriana (Opus 16; 1838), I actually hear no note, no theme, no contour, no grammar, no meaning, nothing which would permit me to reconstruct an intelligible structure of the work. No, what I hear are blows: I hear what beats in the body, what beats the body, or better: I hear this body that beats.

O crítico, portanto, distingue entre a materialidade dos sons (produzidos pela interação com o corpo) e a linguagem da música, assim como o faz com o som vocal, a gramática musical e a língua cantada (BEARD, GLOAG, 2007, p. 30). No âmbito onde a corporeidade, em sua forma material (não sublime ou idealista), é dado preponderante, sua análise dialoga, sob o ponto de vista metodológico e conceitual, com outros membros da ‘teoria francesa’ de pensamento, sobretudo Foucault e Derrida e, como eles, vieram a influenciar os debates acerca da construção do gênero e da sexualidade¹⁵⁰ (ENGH, 1995, p. 66-79).

Segundo ele, foi no final do século XVIII em que o corpo deixou de ser referência na construção do sentido musical. Mais especificamente, foi Beethoven o responsável pelo início da desestabilização desta prática¹⁵¹ ao demarcar um momento histórico onde a atividade profissionaliza-se e a prática amadora (do latim *amator* = amante) torna-se, paulatinamente, menos nevrálgica: “um momento de transição entre a ‘música pragmática’ e uma que é recebida passivamente, ouvida na ‘alma’, e não no ‘corpo’” (ENGH, 1995, p. 76). Houve, com a mudança de paradigmas no contexto musical do período, recrudescente distanciamento do prazer não ‘intelectualizado’ e uma concomitante aproximação da escuta metafísica que sublima a apreciação estética da obra enquanto ente absoluto, ‘desinteressado’¹⁵².

Em antinomia à estética vigente desde o século XIX – e que todavia norteia parte não desprezível do pensamento musicológico – a produção amadora¹⁵³ tende a legitimar contextos que não requerem, necessariamente, justificativas plausíveis (‘lógicas’ ou ‘coerentes’) para uma dileção estética, ou melhor, confere à preferência pessoal desinteressada¹⁵⁴, à *signifiance* própria, e não às convenções, um modelo válido de julgamento e apreciação estéticos. Neste sentido, duas obras distintas ou mesmo interpretações diferentes de uma mesma peça, sendo uma delas indiscutivelmente superior às demais (sob os pressupostos tradicionais), mesmo assim, pode não ser a eleita. Sem receio de desdém, o ‘leitor’ barthiano pode bem

---

¹⁵⁰ Não sem percalços e reconsiderações por parte de alguns grupos, sobretudo das feministas, como abordado no subitem sobre alteridade.

¹⁵¹ Trata-se, convém notar, da tradição da música culta europeia e, sobretudo, austro-germânica.

¹⁵² Na concepção kantiana.

¹⁵³ O próprio Barthes era músico amador.

¹⁵⁴ Agora no sentido literal, não mais kantiano.

‘amar’ mais um noturno de Chopin tocado em um piano desafinado por um afetado pianista ébrio do que uma interpretação “antológica” de Rubinstein ou Richter, na medida em que este amor remete a significados outros que se sobrepõem ao apuro técnico-interpretativo, estético ou acadêmico e que não raro são deveras mais significativos enquanto ‘métodos’ de dileção e produtores de sentido. Barthes, pois, chama a atenção para a validade e a importância do pensamento subjetivo, não cartesiano¹⁵⁵, na análise de qualquer texto e, conseqüentemente, na linguagem¹⁵⁶. Para ele, não cabe mais o lamento do apocalíptico em relação àqueles que ‘vão a eventos sociais e informais’, ‘veem filmes’ e ‘têm as noites livres’, em vez de aproveitar esse ‘tempo livre’ para assistir à ‘maravilhosa execução da *Serenade* de Schoenberg’ (DURCKWORTH apud SALLES, 2005, p. 85 e ECO, 1993, p. 9)

Suas leituras de *Lieder* românticos, gênero que lhe apetecia em particular (abordou apenas as canções que gostava, numa espécie de catarse psicanalítica que lhe é recorrente¹⁵⁷), explicitam muitas das características de sua “psico-crítica” (LECHTE, 2010, p. 143), sobretudo ao considerá-lo em suas perspectivas (a) físico-corporal (a castração mesma), (b) psicológico-individual (a castração freudiana), e (c) enquanto prática cultural e produtora de sentido subjetivo (a castração não literal imbuída no imaginário coletivo dos ambientes artísticos no século XIX e revelada na insistente temática ‘romântica’). Para o semiólogo, o *Lied* parece ter-se desenvolvido precisamente com o desaparecimento dos *castratti*, em findo século XVIII. Sob a égide da teoria psicanalítica lacaniana (e, igualmente, de Freud), sobretudo de seu conceito de castração representado pelo simbólico (o falo, o Nome-do-Pai) – “que revela a incompletude do sujeito” (KRAMER, 1996, p. 59-60), acredita tratar-se de um mesmo fenômeno do subjetivo social, onde à figura monofórmica do *castratto*, antes pública, sobrepõe-se um sujeito múltiplo cuja castração seria imaginária e interiorizada na canção: não mais literal, torna-se psicológica. E, para tal, torna *inactuel* suas imagens e temas gerais, ou seja, remove do tempo e do espaço o *pathos* (a amada inalcançável, o amor não correspondido ou perdido, a morte, a

---

¹⁵⁵ Vale frisar que Freud já apontou para o caráter ‘não cartesiano’ (inconsciente) do próprio pensamento cartesiano.

¹⁵⁶ A linguagem, também para Lacan, é o meio de compreensão dos sistemas humanos.

¹⁵⁷ Neste caso, sua proximidade e fixação pela mãe e suas considerações sobre o lied como uma representação da relação maternal é bastante significativa; sua análise das obras é quase uma autoanálise psicológica.

natureza, etc.) do *Lied* do século XIX ¹⁵⁸. Para ele, estas imagens são “pequenas cenas... cada uma o ponto inicial de uma ferida, de uma nostalgia, de uma felicidade...” (BARTHES apud KRAMER, 1996, p. 60).

Consideradas, pois, à luz da musicologia, suas ponderações parecem outorgar relevância a um método analítico de cunho psicológico desconsiderado pela análise musical formalista por ser impreciso e ilógico, e pela historiografia por ser diletante, pouco confiável (crível) e por dificultar generalizações de ordens didáticas. Além de expor – e legitimar – tais abordagens na música, seus textos permitem indagar de modo contundente se as próprias escolhas e julgamentos de caráter ‘técnicos’, feitos por músicos especialistas e profissionais, também não são altamente subjetivos e referenciados por elementos do inconsciente (mesmo que seja uma espécie de inconsciente coletivo, imbuído nas estruturas e práticas da disciplina e de suas instituições). De certo modo, Barthes fornece uma explicação psicanalítica ao que outros ocorre sob a ótica político-ideologia (Adorno) ou metodológica (Dahlhaus e Kerman): o inconsciente norteia as escolhas e, portanto, a ideologia. De seu modo peculiar o crítico francês contribui, como outros já mencionados, no escrutínio do pensamento lógico e de seus arcabouços e, igualmente, da musicologia, compreendida enquanto disciplina científica.

Por outro lado, o fato de suas análises serem altamente subjetivas e individuais, acessíveis, em sua plenitude, somente ao analista, impossibilita outrem de apreciar as qualidades da obra e de compreender o método analítico, o que põe à prova a viabilidade da aplicação prática da teoria barthiana no âmbito didático, fato este talvez corroborado pela parcimoniosa adesão da mesma nas pesquisas musicais, mesmo na *New Musicology*, e na total ausência nos *textbooks* de História da Música. Contudo, assim como os limites entre texto e leitor são permeáveis, os limites entre os textos também o são, uma vez que cruzados por códigos múltiplos, o que pode estimular discussões acerca da metalinguagem e da citação na narrativa historiográfica tradicional – uma história linear, “com obras e compositores influenciando uns aos outros” (BEARD; GLOAG, 2007, p.36). Além disso, a impossível ciência do ser humano, desprovida de método, “algo não analisável que entra na linguagem de modo inadequado por meio de uma série infinita de adjetivos” (ENGH, 1995, p. 75) é tida como inerente à condição humana no que tange às

---

¹⁵⁸ Kramer denomina isto uma ‘não presença’.

preferências e ações e, por ser apta de revelar aspectos da construção do sentido histórico e da própria História, pode contribuir criticamente para a musicologia.

1.6.2.2.4 Jacques Lacan

Para Lechte (2010, p. 84-5), a retórica do seminário de Lacan coloca o princípio de que a linguagem tem a capacidade de dizer algo diferente do que diz: ela, pois, fala por intermédio dos seres humanos, na medida em que eles a falam. Ou seja, há uma retórica (uma *parole*) para além do significado literal. Para além do texto, portanto, o trocadilho, o ato falho, os esquecimentos, as pausas no falar também são, para ele, deveras significativos por revelarem mais que o sentido narrativo literal e por fazerem parte, igualmente, da linguagem. A psicanálise lacaniana é, neste contexto, uma teoria de como certas articulações de identificação e alienação, desejo e lei marcam continuamente o campo da comunicação ativa (KRAMER, 1996, p. 12).

A apropriação da linguagem pela criança, segundo ele, estaria correlacionada à formação de sua identidade que, por sua vez, se daria pelo reconhecimento de si como não-outro. Assim como a teoria do “Estádio do Espelho” de Freud (da qual faz releitura), a criança, para formar sua identidade, precisa ver sua imagem (junto à de outrem) no espelho como sendo, simultaneamente, ela própria (seu reflexo no espelho) e não ela própria (*apenas* seu reflexo no espelho, da mesma forma que o adulto também refletido diferencia-se de sua imagem, junto ao bebê). Portanto, em sua obra, destaca-se a importância do Outro¹⁵⁹ na articulação do desejo e da identidade humanas. E, embora a linguagem seja central para Lacan, já que a identidade também se faz por meio dela e o próprio inconsciente é como ela estruturado, é um elemento dentre uma trilogia de ordens coexistentes que constituem o sujeito: o (1) Imaginário, o (2) Simbólico e o (3) Real.

Segundo Lechte (2010. P. 85-7) e Williams (2007, p. 71-5), no nível do Imaginário (1), o bebê não reconhece a falta de realidade do Simbólico e, assim, não se vê como ente separado do resto do mundo (alienação do sujeito enquanto *moi*).

---

¹⁵⁹ No sentido proposto por Levinas.

Ou seja, ele não existe por si, somente como continuação de outrem¹⁶⁰ e do ambiente, vivendo no “reino da ilusão necessária” (idem, 2010, p. 86). Esta ordem envolve a proximidade com a mãe, a gratificação por ela proporcionada e “o privilégio da representação não linguística” (KRAMER, 1996, p. 12-3). O rompimento deste estado, feito pela linguagem e representado pela figura masculina castradora do pai (possuidor do falo) que reprime a unidade mãe-filho e o possível incesto, marca o início da ordem Simbólica (2). Como a palavra, o Simbólico está lá por algo que, na realidade, apenas representa; é um substituto para o que falta em seu lugar. A criança, agora distanciada e privada do contato visceral da mãe (o desejo), antes única fonte de identificação e possuidora da linguagem, pode, por meio do contato com o Pai e com os Outros (o social, o Nome-do-Pai, a lei) tornar-se sujeito (sempre compreendido como ser social) e identificar-se como tal. O domínio do Real (3), do presente (e não do ausente, representado pelo Simbólico) designa o mundo desprovido de linguagem, história ou representação cultural no sentido que conhecemos.

Para Kramer (1996, p. 12-3), a despeito deste colapso dos esquemas identificatórios provocado pelo Simbólico bem como fato deste, ao contrário do Imaginário, valorizar o discurso sobre a fantasia, os dois registros não formam uma oposição binária tradicional, uma vez que o sujeito deve negociar com e entre estes dois registros continuamente. Ambos tratam, para o musicólogo, do mesmo assunto fundamental – a ausência de unidade e auto presença do sujeito. O real, porém, ao operar fora do campo das significações, age contrariamente a estes dois registros. Além disso, os registros do imaginário e do simbólico são fontes poderosas para compreender e desvelar o funcionamento encoberto dos sistemas ideológicos (OLIVIER, 2005, p.135).

A despeito da relevância dos estudos da alteridade na pesquisa musical, a influência da obra de Lacan, não explícita nas análises e textos da *New Musicology*, tem se dado indiretamente, por meio de Foucault, Derrida, Barthes e alguns autores feministas e pós-colonialistas (que também tiveram influência de outras linhas de pensamento), como se faz notar ao longo da dissertação. Com exceção de

---

¹⁶⁰ Donald Winnicott, dentre seus inúmeros desenhos explicativos, faz um que representa de modo claro esta relação de identificação e união do recém-nascido com outra pessoa, no caso, com alguém que faz o papel da mãe.

Kramer¹⁶¹ e David Schwarz e Barry Shank, poucos autores adotam seus escritos de forma sistemática e direta (WILLIAMS, 2007, p. 72 e BEARD; GLOAG, 2005, p. 132). Porém, como será posto no próximo subitem, destacam-se os subsídios que sua obra forneceu às teorias de gênero (Irigaray, Kristeva, etc.), possibilitando compreender como a música é um constructo de gênero e como, por exemplo, suas vozes podem ser lidas e, eventualmente, reconstruídas a partir desta consciência.

Para Olivier (2005, p. 136) “Lacan é um importante pensador e teórico do discurso cuja obra pode contribuir significativamente para enriquecer e tornar mais eficiente um projeto de musicologia crítica”.

1.6.3 Alteridades

A temática alteridade é, dentre os assuntos tratados no presente trabalho, a que mais perpassa as diversas correntes de pensamento da segunda metade do século XX. A etnomusicologia de cunho antropológico-etnográfico¹⁶², as teorias da crítica literária e da ideologia crítica e, sobretudo, o estruturalismo e suas reavaliações pósteras¹⁶³ que, juntos, forneceram as principais bases para as ‘Novas Musicologias’, não raro tratam da outridade, ainda que a partir de modos e metodologias variados. Trava contato, igualmente, com as questões historiográficas, sobretudo os sistemas ideológicos inerentes à formação da identidade em relação ao papel da mesma na canonização do repertório musical. Portanto, muito do que foi posto, será reiterado sucintamente.

No caso específico da musicologia, entretanto, há alguns temas diletos e bastante explorados (estudos de gêneros, sexualidade e pós-colonialistas), mas que todavia não foram elucidados, sendo que alguns deles, por sua vez, são utilizados com assiduidade pelas didáticas aqui analisadas.

Enquanto definição, Beard e Gloag (2005, p. 8-9) a ela se referem como a preocupação com a outridade em seus próprios termos, com especial relevo às

---

¹⁶¹ Ele faz uso de Lacan, sobretudo, quando estuda a separação entre Imaginário e Simbólico nos discursos que visam desvencilhar a música de associações femininas.

¹⁶² Que, segundo Koskoff, “frequentemente busca expor e modificar os sistemas que oprimem ou dominam” (1995, p. 149).

¹⁶³ “As tendências fragmentárias e descentralizadoras da crítica pós-estruturalista... outrora consideradas com o propósito de instar a ‘diferença’ em substituição de um ilegítimo ‘universal’, podem revelar falhas nas categorias binárias de diferenciação” (SOLIE, 1995, p. 18).

diferenças de raça, gênero e classe. Parte do pressuposto de que, “ao se relacionar com o outro [como propõe Foucault] o eu (*self*) pode se apropriar de uma completude, densidade e especificidade que de outra forma lhe faltaria” (KRAMER, 1996, p. 38). Sua origem estaria na alteração de foco nos estudos culturais e no distanciamento destes do senso filosófico da identidade estabelecido por Descartes, segundo o qual a compreensão do Outro se dava sempre em relação ao Eu, e em sua concomitante aproximação de uma abordagem histórica e cultural que além sua atenção em compreender o Outro (agora em letra capital) *per se*. Para Huyssen (2000, p. 12-3), o ponto nodal do câmbio de paradigmas foi a constatação, incitada pela Segunda Grande Guerra e, mais ainda, pelo Holocausto, da falência do projeto iluminista, ao servir de prova da incapacidade da civilização ocidental de praticar anamnese, de refletir sobre sua inabilidade constitutiva para conviver pacificamente com as diferenças, bem como de ponderar acerca das consequências das relações insidiosas entre a modernidade iluminista, opressão racial e violência organizada.

A concepção descartiana de identidade costuma dar-se em contrapondo ao outro, ao recalcado, ao negativo de si mesmo, ao desviante (o irracional, atrasado, passivo, fragmentado, pecador, delinquente) que, servindo de ‘anti-modelo’, permite seu fortalecimento e imunização contra a atração exercida por aquelas mesmas alteridades que combate. Neste sentido, o Eu (a razão, progresso, unidade e integridade), ao de definir em termos negativos aqueles que não se encaixam a um denominador comum de pensamento, comportamento ou aspecto físico, relegando-os às margens da comunidade, atua, pois, como critério de marginalização. Este contraste entre as pessoas estabelecidas e as excluídas (BURKE, 2005, p. 73) é articulado sob a forma de oposição binária (ocidente-oriental, normal-estranho, dentro-fora, masculino-feminino, heterossexual-homossexual, observador-observado, etc.).

Como outrora posto, a diferença, no sentido amplo, tem estado no centro da arena dos estudos linguísticos desde que o estruturalismo (já em Saussure) propôs a noção que ela produz significado e atentou para o caráter binário da epistemologia ocidental (BODEI, 2000, p. 215; ROBERTSON, 1995, p. 107-8 e SOLIE, 1995, p. 11-5). Sua indissociação do dualismo deve-se, segundo Kramer, (1996, p. 37-9) à dimensão moral deste modelo de pensamento, de seu caráter dúbio – que mais delimita o discurso do que propriamente o cria – e da consequente impossibilidade prática de se formular tais oposições sem deslegitimar um de seus termos. O que

não implica que tal dominação seja sempre explícita e estigmatizada; ela é, frequentemente, deveras sutil. De fato, para o musicólogo americano, em seus casos mais sofisticados e persuasivos, a lógica da alteridade pode operar em esferas conceituais ou estéticas, desprovida de qualquer conteúdo político e sem desqualificar diretamente o outro. Não raro, atribui-se a este, inclusive, certa capacidade de sedução e mesmo certa medida de poder e verdade com o intuito, porém, de corroborar uma ‘verdade maior’, esta sim exclusiva do Eu, quer seja ele individual, social, econômico ou institucional. E, deste processo indireto e abstrato, há consequências concretas na manutenção dos interesses do *status quo* e na formação das subjetividades.

Em termos culturais, a alteridade está relacionada aos grupos da sociedade europeia pós-renascimento que são proibidos e, simultaneamente, por representarem “... a possibilidade de vida subversiva e de práticas estruturadas sobre termos alternativos” (ORLIE apud SOLIE, 1995, p. 6), desejados: mulheres, boêmios, figuras exóticas e primitivas, mendigos, pedintes e loucos. Na música, a disciplina que, do ponto de vista ocidental, mais cedo coadunou com este âmbito foi a etnomusiologia, cujo objetivo primevo tem sido o estudo das práticas musicais não pertencentes à tradição ocidental culta¹⁶⁴, muitas vezes buscando compreender a outridade ‘a partir dela mesma’¹⁶⁵ ou, ao menos, cônica das problemáticas relacionadas ao distanciamento entre o pesquisador, objeto pesquisado e metodologia de análise. Contudo, há outras manifestações, mais recentes, no contexto da musicologia de língua inglesa, sobretudo nos Estados Unidos, de modo que a alteridade tem sido abordada de diferentes formas, com ênfase especial às questões de gênero, sexualidade e raça, e suas implicações na (1) formação dos cânones, na (2) escrita historiográfica e no (3) pensamento acadêmico enquanto disciplina constituída (oficializada) e instituição.

Foi Foucault quem, ao priorizar o estudo do controle do pensamento e o modo como certas ideias ou temas são excluídos de um sistema intelectual, demonstrou que (e como) a *différence* tem estado presente na formação institucional do saber (3), na sua produção bibliográfica (2) e na consubstanciação de seus repertórios, técnicas e teorias referenciais (1). Também a teoria de ‘reprodução cultural’ de Pierre

---

¹⁶⁴ Inclui-se aí, a música Pop.

¹⁶⁵ Especialmente nas abordagens metodológicas, uma vez que é impossível, literalmente, ser o outro, mas somente tentar pôr-se no lugar dele enquanto Eu.

Bourdieu, originalmente considerada no contexto da educação escolar tradicional, pode ser aplicada na musicologia, uma vez que ela, ao advogar para si a isonomia e imparcialidade, acaba por selecionar em seus quadros de diretoria, currículos universitários, congressos e periódicos, pessoas cuja educação musical se enquadra, academicamente e ideologicamente, em seus pressupostos (BURKE, 2005, p. 75 e 77).

Estes três itens, em frequente diálogo e costumeiramente formados por 'Grandes Homens' e pela 'Grande Música' (em antinomia aos artistas 'menores'), tendem a forjar categorias inacessíveis e problemáticas de Eu e de Outro, ao reduzir a singularidade daquele e impugnar este. Segundo Bohlman (1992, p. 121), a 'disciplinação' inerente a este processo, para além de elidir o que aos seus ideais não se acomoda, tem sido utilizada, ademais, para encobrir diversas formas de preconceito. Tal modelo encontra correspondência em praticamente todas as áreas de conhecimento pertencentes à disciplina, o que acaba por reforçá-lo enquanto estratégia de dominação no âmbito da Academia.

No caso específico da musicologia histórica, que, de modo símil, enfatizou a História como a 'dos grandes feitos, personagens e legados', classificando os eventos e características históricas a partir de modelos de oposição (apolíneo/dionisíaco, clássico/romântico, etc.), ela passou a ser deslindada já com o contato de alguns musicólogos com a obra de Adorno, que reconheceu neste modelo de escrita um agente de imposição de poder e de dominação. Isto, por sua vez, veio a estimular, também sob a égide de outros pensadores, trabalhos na área de análise feminista, de gêneros, da história institucional, do pós-colonialismo e da música Pop. A *New Musicology*, sob influência destes estudos, ao buscar compreender a música como experiência dos seus partícipes, intera-se dos sistemas de diferença e dos critérios ideológicos próprios da canonização e, também, da escrita historiográfica que a legitima. Além disso, como observou Burke (2005, p. 66) no caso da história da arte do período renascentista e que pode ser aplicado no presente contexto, houve certa redefinição da historiografia, na medida em que ela passou a abordar a arte menos sob a ótica da produção de obras (área em que não tinham destaque em decorrência das imposições sociais) e mais sob pontos de vista do consumo, estímulo e financiamento das artes (onde eram bastante ativas).

Já a problemática da atividade musical enquanto instituição (conservatórios, salas de concerto e ópera, orquestras, universidades, sociedades de música, editoras e o próprio meio social) tem sido estudada desde tempos mais recentes. As contribuições mais numerosas têm sido feitas, até o presente momento, pelas abordagens feministas e, em menor medida, pós-colonialistas que, por sua vez, estruturaram-se majoritariamente sobre a crítica literária pós 1960. Como exemplo, há casos como o da compositora norte-americana Ruth Crawford Seeger (1901-53), que enfrentou, como outras, enormes dificuldades para obter uma educação musical institucional igual ao de seus cômpanes masculinos (algumas disciplinas eram “masculinas demais” para ela...), ou quando, já aclamada e famosa, foi sumariamente excluída do encontro oficial que marcou a fundação da Sociedade Musicológica de Nova York (a qual ajudou a criar), para evitar que, tanto a Sociedade quanto a própria atividade musicológica fossem consideradas ‘trabalho de mulher’ (CUSICK, 2010, p. 471-2) sendo, pois, desqualificada enquanto matéria científica. Desde o período pós Revolução Francesa, apesar da ascensão da classe média e da instituição de inúmeros direitos civis, a atividade doméstica, intencionalmente santificada, é restrita às mulheres, que passam a ser consideradas propriedade de seus respectivos maridos e são impedidas de trabalharem como profissionais. A partir desta época, abundam exemplos semelhantes ao de Seeger. E, como será deslindado, este tema foi apropriado com certa facilidade pelos *textbooks* analisados.

A ênfase no Outro, contudo, tem apresentado problemas semelhantes aos da proposta à qual interpela, uma vez que, ao fornecer análogos à História da Música ocidental partindo, entretanto, de uma posição oposta, ou seja, da anti-história, o faz de modo a criar seus ‘contra-cânones’ particulares. Já na década de 1990, alguns autores (ROBINSON apud CITRON, 1990, p. 103; NETL, 2010, p. 308 e 1992, p. 127) atentaram para a canonização dos discursos da *New Musicology*, onde, o que anteriormente era desprezado, passou a ser canonizado, numa atitude para a qual Barthes advertira e definira como uma espécie de exaltação do outro e racismo em relação a si¹⁶⁶. Além disso, ao criticar veementemente os modelos tradicionais por prover modelos de resistência e estimular a exclusão – “a ‘minha música’ pertence a mim por contrastar com a ‘sua música’”, ela tende a

---

¹⁶⁶ Vide Engh, 1995, p. 77.

desconsiderar que, talvez, a música é ‘somente minha’ por possuir características “que outros não percebem”, ou seja, que não é crível dirimir todo tipo de exclusão (BOHLMAN, 2010, p. 19-20):

Nem todas as dualidades são automaticamente ou imaneamente opressivas, assim como não todas dualidades historicamente opressivas são facilmente dispensáveis enquanto elementos da arte e do pensamento. Todavia, o pensamento binário deve ser claramente compreendido como fenômeno histórico, não apenas conceitual.¹⁶⁷ (KRAMER, 1996, p. 38-9).

Ainda assim, a militância em prol da alteridade produziu materiais inéditos sobre a música consumida, composta, executada e fomentada para e pelos ‘marginalizados’, o que, por sua vez, estimulou (ou impeliu) os autores dos compêndios a tratar destes temas em seus livros.

1.6.3.1 *Estudos de gênero, raça e sexualidade*

A década de 1990 testemunhou o desenvolvimento de vários tipos de crítica musical focada no gênero. Não raro, tratam simultaneamente de assuntos correlatos como raça e classe, dentre outros, abordando como a música, seus códigos formais e técnicas, participam na produção destas representações e direcionam a escuta do ouvinte a certos pontos de vista.

1.6.3.1.1 Crítica Feminista

Dentre as inúmeras correntes da *New Musicology*, destaca-se a da Crítica Feminista, cujos processos refletiram o caminho percorrido pela história da filosofia e pela disciplina literária uma década antes¹⁶⁸ e que tem, de modo mais manifesto, exemplificado a ascensão da alteridade. Inicialmente, as estratégias ativeram-se à reformulação e releitura do *Canon* musical, por este simbolizar todo um contexto de

---

¹⁶⁷ “Not all dualities are automatically or consistently oppressive, nor are all historically oppressive dualities readily expendable as elements in art or thought. Nonetheless, binary thinking must clearly be understood as a historical, not just conceptual, phenomenon...”

¹⁶⁸ Vide: Witt, Charlotte, “Feminist History of Philosophy”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2008 Edition), Edward N. Zalta (ed.), disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/feminism-femhist/>.

onde a mulher tem sido elidida ou diminuída. Indagou-se o motivo da caracterização negativa e da exclusão, bem como suas estratégias. Um segundo e correlato problema diz respeito às associações, reforçadas por imagens e metáforas, que sem têm feito entre os pressupostos desejáveis da música (racionalidade, constância, objetividade, universalidade) e o masculino, em oposição (binária) ao feminino. Com isso, buscou-se revelar a incompletude da tradição musical, cujas normas e paradigmas são parciais e orientados sob o ponto de vista masculino. Como consequência, aplicou-se o repertório canônico, que passou a incluir a mulher e reavaliar suas orientações filosóficas (WITT, 2008). Do ponto de vista da historiografia, esta busca pela independência e o intento em desmascarar os preconceitos e enfatizar a contribuição feminina para a cultura, considerações ausentes nas grandes narrativas tradicionais, reintroduziram a mulher na História.

Segundo Susan McClary (2002, p. 5-31), foi a inquirição surgida nos estudos literários norte-americanos, em meados da década de 1970, a responsável por incitar, na música, o interesse pelo assunto. Dentre os empecilhos que permitiram à musicologia tratar do tema somente uma década depois, destaca-se a institucional, uma vez que a Academia e suas ramificações de pesquisa eram dominadas por homens. E, não obstante o cunho diletante das primeiras tentativas, formou-se um *corpus* de biografias, edições de partituras e análise de obras de compositoras, bem como estudos sobre *performers*, professoras e fomentadoras de música responsáveis por expor rico material, até então ignorado. Concomitantemente, passou-se a deslindar as condições históricas em que as mulheres foram sistematicamente postas em posição coadjuvante.

Como bem observado pela autora, algumas temáticas costumam permear a quase totalidade dos textos relacionados ao feminismo, sobretudo os da década de 1980-90. A (1) formação de uma semiótica do gênero, ou seja, a construção de códigos musicais de gênero e sexualidade ocorre, na História da Música, com regularidade. A investigação acerca destes códigos (como, por exemplo, a correlação entre determinados eventos musicais e o heroísmo masculino ou a sedução feminina) e de como estas representações alteram-se ao longo dos tempos é capaz de revelar como ambos – a música e a sexualidade – não somente refletem o social, como são ativos enquanto balizadores de seus paradigmas. Esta linguagem representativa tem sua correlação na (2) teoria e nas (3) narrativas musicais tradicionais. Naquela, faz uso retórico das imagens de gênero e acaba por moldar a

música a partir destas construções. Como exemplo, citam-se as fórmulas cadenciais, ou os dois temas da forma sonata tradicional, ambos dependentes da tonalidade e de suas relações, em que é evidente a ligação entre a oposição binária masculino/feminino e força/leveza, rítmico/lírico-melódico, respectivamente. McClary (idem, p. 9) cita o verbete de Willi Apel sobre as terminações cadenciais¹⁶⁹ onde, após breve definição observa que “... a cadência masculina deve ser considerada a normal, enquanto a feminina é preferida no caso de estilos mais românticos”. Neste exemplo, para além das atribuições de normalidade/anormalidade, subentende-se a identificação entre o masculino e o discurso musical mais objetivo e formalista. Já a presença da sexualidade nas narrativas dá-se nos paradigmas da própria tonalidade (na ideia tensão/repouso, tonalismo/cromatismo, idealmente ‘resolvido’ na tríade final) ou nas óperas, onde o ativo herói-homem, representante da cultura, subjulga o outro passivo para que sua identidade seja confirmada. A (4) utilização da música enquanto discurso de gênero, sexualidade e de corpo capaz de moldar a subjetividade tem, desde a antiguidade, sido objeto de escrutínio. Atribuições como ‘a música e os músicos são afeminados’, frequentes na história, segundo McClary, tiveram como contraponto tentativas de designar à ‘música ideal’ atributos de racionalidade, objetividade e universalidade, de corroborar seu cunho científico (a própria Musicologia resulta deste contexto) excluindo, para isso, as mulheres. Comuns, igualmente, nas querelas sobre a música e nos textos críticos (sobretudo a partir do século XIX) são as designações de que, por exemplo, a obra de Beethoven é mais viril e a de Schubert, mais sensível. A própria auto-definição romântica (subjetiva, imaginativa, ornamental, etc.) é uma construção fundada em conceitos Iluministas. Outro tema caro ao estudo dos gêneros diz respeito às (5) estratégias discursivas de mulheres musicistas, ou seja, tergiversa sobre os estereótipos a elas atribuídos pela cultura dominante e estuda, sob influência do pensamento de Irigaray, possíveis padrões de linguagem característicos das mulheres e as relações deles com seu respectivo contexto cultural.

Na compreensão desta construção epistemológica referente ao supracitado, a constituição do cânone musical é de suma importância, na medida em que ele, além de permear estes temas, norteia a exclusão (ou inserção) e legitima técnicas, temáticas, métodos e obras que serão prestigiados e servirão de referência ao saber

---

¹⁶⁹ Harvard Dictionary of Music, 1970, 2ª ed. Verbetes: ‘Masculine and feminine cadence’.

musical subsequente. E, como observa Marcia Citron (1990, p. 102-17), os processos envolvidos na canonização costumam vir relacionados a três elementos: (1) acesso à educação sistemática de formação musical profissional, (2) acesso aos meios de publicação, sobretudo quando a produção musical passou a pertencer ao domínio público (após 1800) e (3) recepção da crítica especializada. Ou seja, para ter chances de ser canonizado e ser adotado pela grande narrativa histórica, um músico (ou uma obra) tem que passar pelo crivo destas etapas. Se, como visto, as mulheres não eram aceitas nos ambientes educacionais nas mesmas condições de seus cômpanes, não podiam almejar carreiras profissionais em áreas que não a *performance*¹⁷⁰, não conseguiam publicar suas obras (salvo com pseudônimos ou com nome de outros autores homens) e eram tratadas pelos críticos como uma categoria à parte (acusadas de falta de ‘masculinidade’ para compor grandes gêneros e formas¹⁷¹, ou de serem somente aptas a compor nas formas domésticas), as chances de serem canonizadas eram ínfimas. E, na medida em que os membros já consagrados tornam-se merecedores de mais atenção – e tempo – nas execuções, no estudo, no ensino e na escrita musicais – por serem ‘comprovadamente melhores’, eles reforçam técnicas, métodos e conceitos que tendem a relegar quem nestes não se enquadram.

Tal problema reflete-se na quase inexistência da presença feminina nos livros e antologias de História da Música, salas de concerto (como compositoras) e carreira acadêmica até praticamente a década de 1980, quando começou a haver tímidas e pontuais mudanças¹⁷². Nas primeiras tentativas, destacam-se edições e antologias de partituras e textos de cunho biográfico que propunham seguir um modelo de história compensatória e baseavam seus pressupostos no conceito tradicional de genialidade e excepcionalidade, considerando as compositoras (e suas obras) ali analisadas como gênios ímpares em seus respectivos contextos (a despeito das adversidades) e enfatizando suas qualidades intelectuais e artísticas. Poucas, porém, (a) consideram o gênero como condição necessária à inserção e

---

¹⁷⁰ De alguns instrumentos e em alguns contextos.

¹⁷¹ Gêneros estes que, por serem públicos, poderiam projetar as carreiras de um compositor, intérprete ou regente.

¹⁷² No contexto brasileiro, vide: MACHADO NETO, Diósnio. Do pernicioso à virtude: a música como agente da emancipação feminina. *Brasiliense* (Rio de Janeiro), v. 25, p. 18-25, 2007, onde o autor fornece aprofundada análise da introdução da modinha e da ópera como meios para a inserção da mulher nos contextos de produção e consumo musicais no âmbito domésticos e sociais, respectivamente, algo que ocorreu, de modo semelhante, no madrigal ou ao *lied* europeus.

como categoria analítica mister ao entendimento da obra¹⁷³ ou (b) buscam compreender o *modus operandi* e motivos da exclusão, preferindo simplesmente integrar estas artistas ao repertório tradicional.

Num momento posterior, acompanhando o acercamento da musicologia aos estudos sociais e culturais, os textos passaram a contextualizar o papel das mulheres na música demonstrando, com isso, a relevância das mesmas nos mais diferentes planos da atividade musical. Ou seja, o fato da disciplina passar a considerar relevantes abordagens não formalistas acarretou na ‘descoberta’ da importância da mulher para todo o edifício musical e a inseriu nas discussões da Academia.

Pois, mais que simplesmente a busca por uma ‘igualdade’ perante o sexo masculino, os textos da *New Musicology* adotam uma postura símil à que Lechte denomina “feminismo da segunda geração” (2000, p. 182), (1) atenta às estruturas ideológicas, sociais e econômicas que colocam a mulher em desvantagem (como o patriarcado, o mercado de trabalho, contrato social iluminista, dentre outros)¹⁷⁴, (2) ao desvio de gênero na linguagem e nos diferentes campos do saber (inspirado pela análise lacaniana, que não mais atribui à consciência o centro da subjetividade) e que (3) busca linguagens, teorias, e uma epistemologia características (esta última, talvez, em menor medida). Deste contexto fazem parte, por exemplo, alguns artigos que intentam demonstrar, por meio da análise de obras, como os discursos formalistas definem os paradigmas estéticos e técnicos da música (McClary e Kramer) e, conseqüentemente, do repertório canônico (Abatte).

Em contato com os estudos literários na década de 1970, as obras de duas teóricas do feminismo tiveram preferência na musicologia: a de Julia Kristeva e, sobretudo, Lucy Irigaray (LECHTE, 2010, p. 164-5 e 183-6; SOLIE, 1995, p. 14). Da

---

¹⁷³ Para Citron, a *Historical Anthology of Music by Women*, de James Briscoe, é exceção.

¹⁷⁴ A musicóloga Nancy Reich (1995, p. 125-46), por exemplo, faz apropriada análise comparativa entre duas mulheres compositoras (e amigas), Clara Schumann e Fanny Hensel, na qual busca demonstrar que, para além das dificuldades encontradas por ambas em virtude de seu sexo no âmbito social mais amplo, há, também, diferenças no entendimento do papel simbólico da mulher no contexto particular de cada uma delas, o que veio a permitir (ou coibir) seu avanço enquanto musicistas. O fato de Clara pertencer a uma classe social de profissionais liberais, que provia, há gerações, seu sustento por meio da música, ao contrário da aristocrática e burguesa família Mendelsohn, permitia que assumisse ações ‘pouco femininas’ (como cuidar de suas finanças, agenciar sua carreira, negociar cachês, etc.) e legitimava, ao menos perante seu círculo de influências mais próximo, sua profissionalização. No caso de Fanny, apesar de ser-lhe fornecida uma educação de altíssima qualidade, seu pai e, inclusive, seu irmão, salientavam que sua atividade deveria restringir-se ao ambiente doméstico, como dona de casa.

semiótica de Kristeva, aos musicólogos interessou (a) sua teoria do sujeito como sujeito em processo (com base na psicanálise lacaniana) que é, pois, incompleto e nunca plenamente analisável, um ímpeto para uma série infinita de elaborações, e (b) o papel ímpar que a autora designa à arte na formação da subjetividade, considerando a obra artística como elemento fomentador de experiências capazes de alterar a personalidade individual e o campo artístico, o espaço onde a ela pode ocorrer de fato. Também de sua psicanálise, adotou-se a identificação que faz entre o som (sobretudo vocal) com o maternal e com o Imaginário, uma fase que precede o Simbólico e, portanto, é irracional e inarticulável. De Irigaray, as feministas (mas também os pós-colonialistas) da *New Musicology* apropriaram-se de inúmeros conceitos e práticas. Interessou a crítica às instituições psicanalíticas e à teoria de Lacan, sobretudo sua definição do Real como o lugar da mãe e da morte, do Simbólico, condição da linguagem, como domínio da lei fundamentada no Nome-do-Pai. Para ela, a condição fálica da linguagem, como definida por Lacan, é, ao expressar o imaginário dos homens, consideração patriarcal e masculina, sendo organizada de acordo com a lei da ordem simbólica a ela adjacente. Portanto, qualquer coisa fora deste domínio teria de ser traduzida para seus termos. A própria ideia freudiana de falo e de castração realça o drama da diferença entre completude (masculino) e falta (feminino) sendo a mulher definida pela ausência do falo, pelo 'buraco', pelo negativo, o que corrobora o simbólico como fonte de opressão. Em resumo, a sexualidade da mulher, além de ser referenciada por parâmetros masculinos e deles dependente, é definida pela ausência de algo, excluindo-a do ser e, igualmente, do Contrato Social ao qual pertence. O segundo aspecto de sua obra adaptado ao contexto musical é sua investigação dos aspectos reprimidos e marginalizados da cultura ocidental (bruxaria, feitiçaria, etc.), para ela normalmente associados ao feminino na sociedade. Esta última consideração também é relevante para a crítica orientalista, sobretudo quando coadunada à feminista, como no caso de algumas personagens de óperas (majoritariamente do século XIX) que são mulheres e não ocidentais (ou não pertencentes à tradição ocidental) e cujos atributos sexuais e raciais mencionados são relevantes para o desenrolar da narrativa (Lulu, Madame Butterfly, Carmen, Salomé, etc.)¹⁷⁵. Irigaray, em

---

¹⁷⁵ Vide KRAMER (2007), onde o autor traz elucidativos artigos sobre ópera e alteridade, SHEPHERD (1995, p. 56-65) e ABBATE (1995, p. 225).

contrapartida à tradição sexista, propõe uma filosofia feminista em seus próprios termos, linguagens e características, ou seja, uma visão puramente feminina de mundo. Neste sentido, influenciou consideravelmente os textos de música o cunho categórico de sua militância, que considerava o feminino a referência para todas as alteridades¹⁷⁶. Tal defesa contundente, não raro, esquiva-a de suas incongruências. Dentre as que Lechte (2010, p. 186) atenta, três são relevantes: o fato de sua teoria (1) tentar destruir a lógica masculina fazendo uso desta mesma lógica; (2) pressupor que somente uma mulher pode ser realmente feminista correndo o risco de (3) incorrer numa forma de racismo às avessas. Estes mesmos problemas são encontrado também no orientalismo de Edward Said, como será notado.

Outro tema observado por Korsyn (2010, p. 60) é que as feministas, a despeito de questionarem o conceito de unidade musical e do *Canon*, ao abordar os contextos sociais em detrimento dos textos autônomos, não se desvencilharam dos objetos musicais autônomos e relutam em retirá-los do controle.

É mister mencionar, também, que, ora desde os primeiros escritos, ora após reconsiderações sobre o tema, alguns musicólogos buscaram uma abordagem mais branda do feminismo, símil a de Michèle Le Doeuf em relação à filosofia. Diferentemente de Irigaray, que argumenta que a razão e a racionalidade não são necessariamente masculinas e as trata com desconfiança, Le Doeuf expõe que as dificuldades que as mulheres enfrentam em sua atividade profissional se devem ao modo como a disciplina tem sido considerada e não a algo inerente a ela. O problema estaria numa prática que enfatiza o universal e o abstrato, recusa ideias como o “vagar do pensamento” (idem, 2010, p. 188) e atribui ao papel das mulheres a condição de outridade, de discípulas e devotas de grandes filósofos homens (ou esposas e irmãs de grandes compositores), sem a tradição de pensar por conta própria. Ela, pois, não propõe uma semiótica puramente feminina, mas atenta para o modo como a atividade filosófica¹⁷⁷, desde muito, tem (a) relegado às mulheres que dela fazem parte papel coadjuvante e (b) se construído a partir de pressupostos e metodologias predominantemente associados a atributos considerados masculinos.

---

¹⁷⁶ Para Suzan McClary, por exemplo, todos os ‘marginalizados’ podem ser, de certa forma, reduzidos, ao feminino, uma vez que este tem representado, historicamente, a própria noção de marginalizado (Vide SHEPHERD, 1995, p. 65).

¹⁷⁷ E também a música.

Talvez, num primeiro momento, tal contundência fosse mister para confrontar os tradicionalistas e possibilitar novas discussões – o que de fato fez, para além de abrir caminho para outros ‘Outros’ (homossexuais, orientais, estrangeiros ou mesmo que não se sentissem pertencentes a algum grupo ou localidade). O que não se nota com frequência nestes textos, entretantes, são as reconsiderações críticas de seus próprios postulados (com exceção de Taruskin, Tomlinson e Kramer, que, por suas abordagens culturalistas, costumam adotar certo distanciamento). Ao menos nos textos analisados, cuja escolha do embasamento teórico parece seletiva, há o intuito legítimo de proclamar e inculcar na Academia a defesa do outro, contudo, em muitos casos, o elemento dominante é visto como inerentemente opressor (binômio mau/bom), sem que se considere que as argumentações ideológicas e culturais articulam-se de modo deveras mais complexo. Mais recentemente, contudo, parece ter havido uma alteração na crítica feminista, como parte do reposicionamento da própria *New Musicology*, o que tem recrudescido seus diálogos com a psicologia, a linguística, psicanálise, política, antropologia e outras teorias críticas e culturalistas, talvez com o intuito de estudar o tema num contexto mais abrangente. Dessa forma, McClary, Solie, Citron, Taruskin, Subotnik, Abbate, Tomlinson e Kramer¹⁷⁸, dentre outros, têm revisto alguns de seus textos e conceitos à luz do distanciamento do próprio movimento em relação à sua origem, há quase 30 anos.

De qualquer modo, no campo historiográfico (ao menos no de língua inglesa) a crítica feminista obteve conquistas incontestes: mesmo os mais reticentes autores observam a importância do tema em seus textos e incluem, nos mesmos, as contribuições mais variadas das mulheres à tradição musical ocidental e atentam para o fato de que não mais se pode dispensá-las dos estudos musicais.

1.6.3.1.2 Pós-colonialismo e orientalismo

Partindo de modelo similar, os estudos pós-colonialistas tendem a enfatizar as práticas representativas que reproduzem a lógica da subordinação em relação não mais às mulheres, mas às culturas não ocidentais e, sobretudo, às pertencentes às antigas colônias do Velho Mundo (KOHN, 2010). No caso específico deste trabalho, a *New Musicology* não faz tais distinções, preterindo aplicar as ideias a todos os

---

¹⁷⁸ Vide Citron, 1990, p. 115.

aspectos e personagens não europeus¹⁷⁹ (incluindo, não raro, as manifestações não eruditas), utilizados por autores 'europeus' ou que transitam nos 'dois mundos'.

O principal articulador deste processo foi Edward Said, que fez uso da análise discursiva presente na genealogia de Foucault e das técnicas de desconstrução de Jacques Derrida, ambas já elucidadas, para desnudar o conjunto de textos, práticas e conceitos que tem sido utilizado para descrever e definir os não-europeus, revelando e elucidando como eles reforçam os pressupostos imperialistas¹⁸⁰. Ainda sob influência direta do filósofo francês, busca demonstrar as relações entre conhecimento e poder, sobretudo a falência que alega haver na presunção de neutralidade do saber ocidental em relação a seu oposto, que para ele é, outrossim, uma forma de dominação. O estudo, mesmo com sincero interesse, do colonizado como "o outro", o exótico, o sensual, etc., é, para Said, um modo de exercer autoridade. Apesar de, como na etnomusicologia, ter uma atitude diferente para com a música de outros lugares, ela tende a projetar as fantasias ocidentais em outras culturas, e não a tentar posicionar-se nos termos do outro.

Para Peter Burke (2008, p. 64-5), a obra de Said chama a atenção para a oposição binária entre Oriente e Ocidente no pensamento ocidental. Para isso, analisa diversos exemplos de como o Oriente Médio foi percebido pelos viajantes romancistas e acadêmicos; por meio de estereótipos como 'atraso', 'degeneração', 'despotismo', 'fatalismo', 'luxo', 'passividade', 'sensualidade', e argumenta que a distinção entre a alteridade e o Eu era perpetuada justamente por quem deveria dirimi-la: os acadêmicos e estudiosos. Portanto o orientalismo de Said busca demonstrar que isso é uma construção do discurso acadêmico diretamente ligado ao imperialismo ocidental (ENGH, 1995, p. 67).

Para Kohn (2010), Gayatri Spivak também contribui para os estudos pós-coloniais, especialmente quando estende a problemática da representação de Said para o ambiente acadêmico como um todo. Apesar de pouco mencionada na musicologia, a sua teoria é de valia no contexto da etnomusicologia e da própria *New Musicology* ao demonstrar que a apropriação e a digressão intelectuais do outro (em forma de artigos, pesquisas, teses, etc.) podem simplesmente ser um

---

¹⁷⁹ Caso dos compositores, sobretudo após o século XIX, que fizeram uso de material musical folclórico, orientalizado em suas obras.

¹⁸⁰ Muitas das ideias de Said foram anteriormente propostas pelo filósofo político Renè Guéronon. No início do século XX, o orientalista, contudo, parece ter omitido esta influência em sua obra.

modo de dominar: o conhecimento do outro dá direito de defini-lo, de ‘falar em seu nome’.

Do ponto de vista historiográfico, o orientalismo reage, como os outros estudos da alteridade e da crítica ideológica, ao que a grande narrativa da civilização ocidental tinha ignorado ou tornado invisível, demonstrando que a exploração colonial e os preconceitos dela decorrentes também persistem em épocas pós-coloniais.

Com relação às teorias feministas, como posto, não são pequenas as correlações entre elas e Said. Para Leo Treitler, ambos tratam do mesmo mito, apenas com variegadas personificações. Não por acaso, muitos dos textos da *New Musicology*, sobretudo sobre a ópera a partir do século XIX, tergiversam sobre ambos simultaneamente:

O orientalismo é uma prática semelhante à dominância do gênero masculino, ou do patriarcado, nas sociedades metropolitanas: o Oriente é rotineiramente descrito como feminino, suas riquezas como fertilidade, seu principal símbolo a mulher sensual, o harém e o rei despótico – porém curiosamente atrativo...¹⁸¹ (SAID apud TREITLER, 1995, p. 30).

Na ópera *Aída*, Said acusa Verdi, por exemplo, de apresentar um Egito orientalizado (SAID, 1994, p. 92), com estereótipos de etnia e gênero e uma imagem (descrita pela personagem Mariette) do lugar como civilização antiga, típica de governos imperialistas. Neste caso em específico, duas falhas são observadas por alguns musicólogos, sobretudo por Paul Robinson. Primeiramente, o crítico palestino atém-se primordialmente à música para tirar suas conclusões, desconsiderando completamente o *Libretto* e as questões de cenário e da representação teatral enquanto produtoras de significados. E, neste caso em específico, Robinson demonstra que a análise de Said é tendenciosa e falha, pois Verdi não tinha nenhum interesse imperialista naquele contexto e utilizou-o somente como metáfora para a defesa do *risorgimento* italiano e como modo de protesto contra a dominação austríaca de sua pátria (BEARD, GLOAG, 2005, p. 127-9 e WILLIAMS, 2007, 98-103).

---

¹⁸¹ “Orientalism is a praxis of the same sort... as a male gender dominance, or patriarchy, in metropolitan societies: the Orient was routinely rescribed as feminine, its riches as fertile, its mains symbols the sensual women, the harem, and the despotic – but curiously attractive – ruler”.

Outro problema, comum aos estudos da alteridade, diz respeito ao racismo invertido comentado por Lechte, mas que se aplica igualmente ao caso de Edward Said. Ele tende a generalizar sua teoria em demasia e a criar relações estereotipadas, agindo, de certa forma, como um 'ocidentalista'; trata, pois, o europeu como este o fizera com o oriente. Além disso, sua obra somente contempla o distanciamento cultural, sem mencionar que, em uma mesma cultura há, no transcorrer do tempo e das regiões, consideráveis diferenças de ordem imperialista.

Originada como modelo de resistência ao poder inerentemente exercido pelo colonizador, a estratégia interpretativa textual pós-colonialista¹⁸² tende a ser vulnerável a si e a adotar o que execra, ou seja, é minada pela própria impossibilidade de seus pressupostos.

De qualquer modo, o orientalismo (como a crítica feminista fizera) descreve com acuidade certas práticas e pressupostos da epistemologia europeia, evidente em muitas óperas, e que tem sido adotado pela *New Musicology* tanto literalmente quanto a partir de releitura do modelo original, conectando-o a aspectos da indústria cultural (Lawrence Kramer em análise de *Daphnis et Chloé* de Ravel), bem como no estudo das técnicas e obras de compositores que olharam para o não europeu (Messiaen, Cage, etc.).

1.6.3.1.3 A *Gay Musicology*

Para Suzan McClary (2001), na medida em que os estudos sobre a mulher tornaram-se o foco da pesquisa musical, a reinterpretação de músicos homens a partir dos estudos de gênero foi inevitável. A isto, somam-se dois eventos: o movimento de liberação gay de 1968 e as reconsiderações de Foucault acerca da sexualidade na formação do sujeito. No nível prático e teórico, respectivamente, ambos permitiram que as primeiras tentativas e pesquisas na área da sexualidade se efetivassem. E, como consequência, recrudesceram, na década de 1980, os estudos focados nas identidades sociais baseadas em preferências sexuais, estruturas de desejo e prazer erótico. Não por acaso, multiplicaram-se, no âmbito historiográfico, as histórias da sexualidade, da limpeza, do corpo, da alimentação,

---

¹⁸² Cujo intento é examinar, à Foucault, as relações entre poder e conhecimento, mas no contexto do mundo não ocidental.

etc. e a elas seguiu a história do gênero (BURKE, 2005, p. 96-7). Os estudos e a valorização acadêmica da cultura popular e os estratos corporais inferiores¹⁸³ estavam presentes, da mesma forma, no contexto que viria a fomentar o surgimento da *'gay and lesbian musicology'* na virada das décadas de 1980 e 1990.

O primeiro texto de grande repercussão abordando o tema, publicado em 1989 por Maynard Solomon¹⁸⁴, tergiversou sobre a homossexualidade de Schubert, comprovada pelo autor a partir de análises de códigos textuais presentes em suas cartas. O autor do mencionado capítulo, além das habituais contrapartidas acadêmicas – houve críticas pertinentes e respeitadas por parte de outros musicólogos – foi alvo de ataques pessoais e teve sua reputação profissional questionada por membros da *American Musicological Society* e da Schubertiada. Entretanto, este primeiro imbróglio ajudou a pavimentar os posteriores textos e análises sobre homossexualidade e música e, outrossim, revelou um aspecto caro à musicologia tradicional, inúmeras vezes comentada no presente trabalho, que viria a ser combatido pela *New Musicology* como um todo: a canonização historiográfica. Subentendidas às vociferações estão algumas questões relacionadas ao *Canon*: como o grande mestre da canção, ser sensível e literato, renovador da harmonia, membro ímpar de um ambiente cultural por si só elevado (Viena do século XIX), autor de imensa obra de qualidade, pode ser considerado sob o mero aspecto da sexualidade? Há tanto o que dele falar de grandioso e se opta por denegri-lo sob uma abordagem sexual? Há, pois, certos limites para o questionamento e abordagem dos membros do panteão da História da Música. A partir da psicanálise lacaniana, o musicólogo Philip Brett (1996, p. 259-60), oferece resposta a isto: “como uma terça menor pode ser gay? Se pensarmos que a música deve ser vista somente como pertencente ao Simbólico, ao racional, e que não contém conotações e sentidos velados esta pergunta é, realmente, ridícula”. Oferece, em sequência, duas estratégias: (1) propor significados atrelados a uma preocupação sobre as condições culturais em que os compositores homossexuais atuaram e (2) ir além do nível textual e relevar o que – e como – se escuta e executa a música, em quais contextos os ouvintes ou *performers* inserem tais eventos e quais os seus significados para eles. Portanto, como outras subáreas da *New Musicology*, valoriza-

---

¹⁸³ Nos quais Bakhtin foi de grande influência.

¹⁸⁴ “Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini” (19th Century Music 12 [1989]).

se o entendimento da música enquanto ente cultural e construtor de significados coletivos e individuais e considera a música como uma forma ‘sonora’ de narrativa, que forma a subjetividade e explicita sentimentos privados, cujas palavras costumeiramente não são capazes de revelar (WOOD, 1996, p. 164-5)¹⁸⁵.

Como o feminismo, os estudos gays abarcaram inúmeros campos acadêmicos: crítica literária, filosofia e estudos culturais. E, como propusera Irigaray, tentou-se descobrir se há um ‘modo gay’ de compor, interpretar e receber a música, ou seja, uma linguagem própria¹⁸⁶. Mais do que nas considerações sobre a mulher (vistas mais sob a ótica do gênero), os temas abordados passam, necessariamente, pelas questões da sexualidade e, e consequência, do corpo, destacando-se os trabalhos de Philip Brett e Suzanne Cusick, que indagam e reposicionam o que se define por música, seus modos de escuta e seu papel na existência do homem (SMART, 1995, p. 1281) para explicar a relevância da sexualidade nestes processos. Brett sugere, por exemplo, que parte da função da música e da musicalidade em nossa cultura é controlar os impulsos (homo)sexuais, demonstrando como a ópera participa deste processo (BRETT apud MORRIS, 1995, p. 193).

Temas como o mapeamento de uma estética musical e de modos de escuta e composição gays, a codificação da sexualidade na linguagem musical, as associações com os atributos ditos femininos (instabilidade, fragilidade, etc.), as correlações entre valorização de certos princípios e técnicas, formação do *Canon* europeu e a noção de poder e hierarquia tipicamente masculinos, e a explicitação dos mecanismos que moldam as instituições (e seus currículos, metodologias, definições de conceitos e de excelência) também passaram a ser frequentes.

O sentimento de alteridade (e exclusão) também é assunto relevante, uma vez que pode implicar, por exemplo, na diferença de estilos e linguagens musicais ou na recepção da obra de determinado artista. Os próprios músicos podem ter se sentido ‘diferentes’ de outros artistas e da sociedade (BEARD; GLOAG, 2005, p. 11 e 66-8). Brett, por exemplo, contextualiza a frase “ser músico é coisa de gay”, que

---

¹⁸⁵ As leituras mais recentes comparando biografia, cartas e a análise das obras de determinados compositores têm corroborado que a existência destas relações de cunho subjetivo norteiam a criação musical mais do que se costuma atribuir.

¹⁸⁶ Wood e Cusick, pioneiros na musicologia lésbica, por exemplo, propuseram teorias que ligam a sexualidade e a percepção da música, ou seja, uma escuta particular.

muitos pretendentes à carreira profissional estão habituados a ouvir desde tenra idade, e a trata sob esta nova perspectiva. Artistas vivendo em exílio (ou, talvez, se sentindo exilados mesmo no lugar a que pertencem) também costumam vivenciar um sentimento de diferença e inferioridade que, não raro, fomenta a identificação com grupos e movimentos artísticos que buscam desestabilizar o *status quo* (BEARD; GLOAG, 2005, p. 11).

William Beard e Keneth Gloag (2005, p. 29) mencionam alguns aspectos ligados ao contexto da *gay musicology*. O primeiro deles refere-se ao (1) desfacelamento do pensamento descartiano, incitado pelas linhas de pensamento culturalistas e pós-estruturalistas¹⁸⁷, em sua (a) formulação da outridade a partir do Eu e (b) na oposição iluminista que faz entre racional e corpóreo. Como decorrência, procura-se, pois, (2) ressaltar a influência do corpo sobre o pensamento: já na primeira metade do século XX a ontologia de Heidegger, em resposta ao dito de Descartes 'penso, logo existo', enfatiza a influência crucial do corpo no entendimento humano do mundo. Também responsável por atribuir ao corpo importância mister na consubstanciação do sentido individual e coletivo foi Barthes¹⁸⁸. Num outro momento, passa-se a (3) elucubrar como se dá a representação do físico nos discursos e nas imagens visuais ou sonoras, ou seja, como ele é culturalmente percebido, representado e descrito. Neste momento, também relevante à música, o corpo é analisado enquanto fonte de experiências vivenciadas que, por sua vez, ocorrem por meio da atividade musical (canto, fala, dança, etc.).

Constatando-se, pois, ser o homem menos racional do que aparenta (ou mesmo almeja), que sua constituição enquanto indivíduo social depende consideravelmente de fatores físicos ou inconscientes, há espaço – e justificativa – para o entendimento cultural do gênero e da sexualidade e de suas ligações com a música. Soma-se aos questionamentos e estímulos supracitados a iniciativa de alguns musicólogos (Brett, Cusick, McClary, Elisabeth Wood, Solie, dentre outros) de diversificar a disciplina e resgatá-la da rígida ideologia e da 'agenda velada' à qual está atrelada (BRETT apud BEARD; GLOAG, 2005, p. 67).

---

¹⁸⁷ Vide subitens sobre Derrida e Foucault.

¹⁸⁸ Pode-se mencionar, outrossim, origens anteriores já na psicanálise freudiana, sobretudo em sua teoria da sexualidade. O aprofundamento da questão, contudo, é fora de propósito no presente contexto.

A *Gay Musicology*, como posto, pode ser aplicada a diversos contextos analíticos justamente por seu cunho multidisciplinar. Os exemplos, portanto, são variados e abrangem considerável gama de assuntos. E com relação à cronologia, os estudos abarcam dos discursos lésbicos de madrigais às bandas de rock atuais que propõem novos modelos de masculinidade.

Como consideração final, pensa-se por bem citar McClary:

Quando as pesquisas de gênero e sexualidade surgiram, alguns musicólogos opuseram-se a elas alegando que trariam temas lascivos para a agenda da disciplina. Longe de minar ou corromper o repertório que estudam, estas pesquisas trouxeram a música a importantes questões sobre o entendimento cultural do corpo, do gênero e da experiência erótica como aspectos cruciais da subjetividade¹⁸⁹ (McCLARY, Susan. 2001, p. 498).

1.7 A EXPLICITAÇÃO DOS DISCURSOS DA *NEW MUSICOLOGY* EM TRÊS DIDÁTICAS DE ENSINO DE HISTÓRIA DA MÚSICA

Feita a súmula das principais influências e correntes da *New Musicology* e aclarados os temas imprescindíveis ao entendimento do processo de mudança de paradigmas ocorrido no contexto da Academia, analisar-se-á como três¹⁹⁰ didáticas norte-americanas de ensino de História da Música têm reagido a elas, dadas suas especificidades e intentos. Por meio da leitura crítica das narrativas dos *textbooks* e da observação de seus estratagemas retórico-pedagógicos (diagramação, divisão de assuntos e capítulos, utilização imagens, de hiperlinks de texto, etc.) verificar-se-á: (1) em qual medida – e sob quais estratégias – elas explicitam as linhas metodológicas e temáticas da *New Musicology*, (2) quais as vertentes e temas mais recorrentes, (3) como se dá tal diálogo, dada a singularidade de suas especificidades metodológicas visando, sobretudo, (4) compreender tais dados

---

¹⁸⁹ “When research on gender and sexuality first began to appear, some musicologists objected that it would bring prurient concerns into the disciplines. Far from diminishing or tainting the repertoires it studies, this research has opened all music to important questions about cultural understandings of the body, gender and erotic experience as crucial aspects of subjectivity”.

¹⁹⁰ 1) “Music in Western Civilization”, Craig Wright, Bryan Simms. 2006.

2) “A History of Music in Western Culture”. Mark Evan Bonds. 2008.

3) “A History of Western Music”. J. Peter Burkholder Donald J. Grout, Claude V. Palisca. 2006.

enquanto fontes reveladoras do processo de escrita historiográfica e do contexto no qual ele se insere¹⁹¹.

Posto não se tratar de um movimento coeso e cujos interlocutores defendem uma escrita musicológica de cunho multidisciplinar e transversal, optou-se, diferentemente do modelo outrora utilizado na escrita introdutória deste trabalho, por certa flexibilidade ao seguir os subitens do capítulo anterior quando da análise das didáticas, de modo que eles serão, eventualmente, agrupados e, quando se fizer pertinente, aclarar-se-ão tais inter-relações. De qualquer modo, elas terão como baliza os itens estudados no capítulo anterior: (a) a crítica de Kerman ao positivismo, à análise formalista e ao *Canon*, e a ênfase do musicólogo na abordagem da música enquanto experiência (e não como objeto¹⁹²); (b) a teoria crítica de Adorno e sua compreensão social da atividade musical, (c) as considerações de Dahlhaus acerca da metodologia e da escrita historiográfica (especialmente sobre a história da recepção enquanto ‘panaceia’ para a problemática por ele diagnosticada), a (d) etnomusicologia, que em seu diálogo, sobretudo, com a antropologia, acabou por reformular seus paradigmas e estimular, posteriormente, mudanças na própria musicologia, (e) a ênfase linguística da corrente estruturalista, suas considerações acerca da sincronia/diacronia e o conceito de estrutura¹⁹³, (f) o pós-estruturalismo, cujo exame da escrita enquanto fonte (problemática) de cultura e de identidade, a interpelação das relações entre sujeito e objeto, e o reposicionamento do Outro em seus vários aspectos (não somente no físico, mas também no semiótico, na epistemologia ocidental, na formação da identidade, na política, na medicina, etc.) encontra eco, por sua vez, nos (g) estudos de gênero, de sexualidade e pós-colonialistas.

Entrementes, visto que os *textbooks* possuem táticas de ordenação de conteúdo semelhantes, separando seus assuntos, pois, a partir do padrão cronológico tradicional (Antiguidade, Medievo, Renascimento, Barroco-Rococó,

---

¹⁹¹ Pode-se dizer que este é um dos principais objetivos do presente trabalho, uma vez que o melhor entendimento deste processo é de grande valia à elaboração de uma didática de ensino de História da Música em língua portuguesa (caso se mostre viável) e, sobretudo, a reavaliação crítica da escrita historiográfica da música no Brasil.

¹⁹² Como também observado por Barthes.

¹⁹³ É mister frisar que, no contexto da *New Musicology*, o estruturalismo foi mais relevante por embasar e ‘dar origem’ ao movimento pós-estruturalista do que propriamente por seus postulados próprios, estes mais em acordo com as análises formalistas surgidas, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX que, por sua vez foram veementemente combatidas pela maioria dos atores da *New Musicology*.

Classicismo, Romantismo e Século XX), pensou-se por bem também conservar tal modelo na análise dos mesmos a fim de proporcionar melhor organização dos dados obtidos (vide tabela comparativa) e de permitir constatar a existência – ou não – de algum tipo de padrão temático em cada período, verificando se há algumas das linhas de análise da *New Musicology* que são mencionadas com mais, ou menos, frequência em determinados capítulos, aclarando, assim, os objetivos e estratégias que norteiam a escrita deste material e seu diálogo com o novo pensamento musicológico. De qualquer modo, não seria imprudente reiterar que, por não ter como intento primeiro a comparação entre as didáticas, tampouco o exame exaustivo de seus paradigmas historiográfico-pedagógicos, mas sim desvelar os modos como se apropriam das ‘Novas Musicologias’, a análise e a organização do conteúdo serão feitas a partir de seus discursos (referentes ao subcapítulos supracitados). Portanto, analisar-se-á como, por exemplo, os estudos de gênero e alteridade são apoderados e, não raro, adaptados pelos autores dos *textbooks* na construção de sua retórica textual. Ponderações pontuais acerca de peculiaridades referentes à organização cronológica dos livros (repetição de algum tema ou abordagem em períodos históricos específicos), ou a suas premissas pedagógicas somente serão feitas na medida em que auxiliem no entendimento de tal processo de apropriação.

Dentre as asserções dos *textbooks*, duas se destacam pela frequência com que são tratadas: o feminismo¹⁹⁴ e a recepção que, não raro, aparecem incorporados a outros temas.

Grosso modo, o modelo de Crítica Feminista das narrativas equipara-se ao das primeiras tentativas da disciplina, cujo exemplo pioneiro é a antologia de James Briscoe¹⁹⁵. Mais do que adotar efetivamente as premissas encontradas nos textos de autores como Susan McClary ou Ruth Solie, os livros e as eventuais análises de obras apropriam-se do ‘contra-canon’ com intuito, aparentemente, de propor uma espécie de indenização historiográfica onde algumas artistas, além de admiradas

---

¹⁹⁴ Neste caso o termo “representação do feminino” seria mais adequado por representar mais fidedignamente a abordagem das narrativas analisadas, que, como será elucidado, não adotam os aspectos mais contundentes da crítica feminista praticada pela *New Musicology*. Contudo, achou-se currial manter a nomenclatura da bibliografia de referência.

¹⁹⁵ A primeira antologia de História da Música ocidental a incluir considerações sobre mulheres compositoras e instrumentistas foi “*Development of Western Music*”, de Karl Marie Stolba (1990).

pelas suas conquistas e talentos excepcionais, são consideradas tão – ou mais – hábeis em seu ofício quanto seus contemporâneos masculinos.

Sintomático é o caso de Hildegard Von Bingen, sobretudo por sublinhar precisamente as características tradicionalmente atribuídas ao masculino: a independência intelectual, teológica e artística perante o papado, sua grande erudição, o respeito e a reverência com que muitos nobres, reis e mesmo clérigos o tratavam e, no âmbito musical, seu pioneirismo em compor peças como o drama litúrgico *Ordo Virtutum*, uma obra que, a despeito de seu cunho exclusivamente votivo, apresenta qualidades que a legitimam enquanto obra original e canônica¹⁹⁶, (concebida como um todo musical original analiticamente complexo e acabado, independente do cantochão e de textos pré-existentes, e com inovações melódicas, dentre outras). Ao enaltecer seu papel ímpar perante o contexto monástico medieval, enfatizando a reverência com que era tratada por figuras de relevância política e religiosa, seu forte caráter, seus protestos contra certas leis e atitudes clericais, considerando-a, pois, pela sua excepcionalidade (de exceção) e não pela sua condição de gênero, ou seja, por suas atitudes ‘masculinas’¹⁹⁷, as narrativas, além de exporem suas dileções estética, evitam as discussões mais aprofundadas sobre o tema. Ainda assim, por outro lado, a postura compensatória cumpre seu papel de incluir certos assuntos nos compêndios de História da Música, divulgando ao instrumentista – consumidor do material – a existência de temas que ultrapassam o âmbito da análise formal e da historiografia dela coadjuvante¹⁹⁸.

Há exemplos, como os de Madalena Casulana, Barbara Strozzi, Clara Schumann (como concertista), Elisabeth Jacquet de la Guerre, Amy Marcy Beach, Ruth Crawford Seeger e a cantora americana Jenny Lind em que se apontam seus feitos e logros, com ênfase na consciência que tinham acerca de suas virtudes e das desigualdades infligidas: “quão enganado é o homem que, ao assumir-se dotado de grande inteligência, pensa ser a mulher inapta a compartilhar de seu nível intelectual”¹⁹⁹. Sobrelevam-se, como no caso anterior, as vicissitudes pelas quais

---

¹⁹⁶ Ao menos na época e gênero ao qual pertence.

¹⁹⁷ Wright (p. 39-40) chega a chama-la, em tom elogioso, de “o primeiro homem renascentista”, já Bonds (p. 47) comenta que ela, em virtudes de sua personalidade, muitas vezes era tratada ‘como homem’.

¹⁹⁸ Não se pode ignorar que, como no Brasil, o estudo sistemático da Musicologia dá-se, nos EUA, na pós-graduação, restringindo-se os cursos de graduação ao bacharelado e à licenciatura.

¹⁹⁹ CASULANA apud BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2006, p.251-2.

passaram em virtude de sua condição de gênero e como se destacaram, a despeito do fato.

Ainda neste âmbito, apesar de costumazes as atribuições apologéticas como ‘à frente de seu tempo’ ou ‘pré-feministas’, há um apontamento, feito sobre Seeger²⁰⁰, segundo o qual não lhe interessavam em absoluto os movimentos feministas de sua época (primeira metade do século XX), mas sim a “boa música”, que condiz com os padrões de escrita dos métodos aqui analisados e explicita seus paradigmas de escolha: desde que comprovadas certas qualidades artísticas, o outro (a mulher, o jazz a música pop, etc.) é apto a ser incluído na narrativa e, em alguns casos (Hildegard Von Bingen, Beatriz de Dia, Clara Schumann são exemplos), ser anexado ao *Canon* musical. As menções à esposa de Robert Schumann também merecem considerações, sobretudo no texto de Wright e Simms (p. 509) que, para além das usuais citações, frisam que suas peças eram aceitas também porque cabia ao *virtuose* da época o domínio da composição²⁰¹ e, sendo ela a maior pianista de seu tempo, recaia a obrigação de tal exercício intelectual.

Como se pode notar, são tratadas, de modo geral, como ‘quase heroínas’ que, em nome da música e de seus anseios pessoais, sobrepujaram os mais diversos balheiros, conseguindo, com seu ofício ímpar, acercar-se do panteão da Grande Arte, vencida a batalha. Entrementes, como observa Laurentis, a figura, ainda que simbólica, do herói está atrelada ao:

[...] homem, a despeito do gênero do texto ou da imagem porque o obstáculo, qualquer que seja sua personificação, é morfologicamente feminino... O herói, o sujeito mítico, é construído enquanto ser humano como homem; ele é o princípio ativo da cultura, o que estabelece distinção, o criador de diferenças²⁰² (LAURENTIS apud McCLARY, 2002, p. 14).

Assim como as qualidades ‘masculinas’ destas compositoras e intérpretes lidam suas obras, em determinados casos a comprovação de sua qualidade por tais meios dá-se de modo literal, como na ocasião em que Casulana teve uma de suas composições executada pelo “grande Orlando de Lassus” (BONDS, 2008, p.

---

²⁰⁰ *Textbook* de Mark Evan Bonds, p. 585.

²⁰¹ No século XIX, inúmeros são os casos de instrumentistas virtuosos que também compunham.

²⁰² “The hero must be a male, regardless of the gender of the text-image, because the obstacle, whatever its personification, is morphologically female... The hero, the mythical subject, is principle of culture, the establisher of distinction, the creator of differences”.

156), ‘provando’, assim, que, ao merecer tal atenção, realmente era uma grande compositora²⁰³.

Noutros casos destacam-se, também, os empecilhos que impossibilitaram o desenvolvimento profissional e o possível reconhecimento artístico de determinadas compositoras, com destaque para Fanny Hensel (*neè* Mendelsohn) que, apesar de lhe ser oferecida a mesma educação que seu irmão, foi impossibilitada de exercer atividade musical profissional, sobretudo após o matrimônio. Manifesta-se aqui algo que, nos exemplos em que as dificuldades foram menos tolhedoras e o sucesso profissional, maior, deu-se de modo dissimulado: uma espécie de nostalgia de algo não concretizado: “aonde chegaria se fosse tratada como homem, ou se não lhe fossem tolhidas certas liberdades”. Alma Mahler, proibida de compor como condição pré-nupcial, também cabe como exemplo.

As mulheres que, a despeito de serem ou não musicistas, fomentaram sobremaneira as artes, também são observadas nas narrativas. Procura-se demonstrar como personagens como Eleonore de Aquitaine, no século XII, ou Isabela d’Este e a rainha Elisabeth Tudor, no Renascimento, contribuíram tanto para elevar a qualidade da prática musical de suas respectivas cortes quanto para desenvolver e aperfeiçoar estilos e gêneros musicais. O mesmo ocorre com personagens de destaque, não mais na prática do mecenato financeiro, mas como pedagogas e estetas e que formaram, por meio da educação técnica, estética e intelectual, gerações de intérpretes e compositores, como o fez Nadia Boulanger. Costuma-se, igualmente, observar o caráter vanguardista destas empreendedoras das artes, sua genialidade e erudição.

Não raro, a ótica feminista é incorporada a contextos mais amplos, fornecendo informações relevantes sobre práticas socioeconômicas e culturais específicas, esquivando-se, assim, do tratamento exclusivamente biográfico costumeiro.

O primeiro deles diz respeito à educação e à profissionalização da atividade musical. Desde as descrições, no *Decameron* de Boccaccio, da função social das mulheres na execução instrumental e vocal (mas não na composição, pois não recebiam educação musical adequada) e na dança profanas, ou do *concerto dele donne* da corte de Ferrara em findo séc. XVI cujas cantoras, profissionais oriundas

---

²⁰³ Fato que ela mesma reconhecia.

da classe média italiana, obtiveram o título de duquesas para redimi-las de obter sustento pelo trabalho, algo impróprio à época, o material analisado demonstra o relevante papel da mulher nos diversos estratos da atividade musical e sua exclusão tanto de instituições ou atividades consideradas para elas impróprias quanto, como observa o *textbook* de Wright e Simms (p. 139), da própria produção bibliográfica, uma vez que pouco se discute acerca do tema nas Histórias da Música escritas até recentemente. Igualmente, sem detalhar as possíveis causas, os autores notam que, a despeito de tais impedimentos, o reconhecimento e a aceitação do gênero na *performance*, sobretudo a vocal, era menos difícil do que como teórica ou compositora. Ao dissertar sobre a mudança de paradigmas que o advento dos concertos públicos trouxe, já no século XVIII, na recepção e produção musicais, Burkholder (p. 475-6) traz a observação de que, mesmo participando em eventos como instrumentistas, as mulheres o faziam como amadoras.

Como segundo tema correlato, incluem as menções da ação da mulher na atividade musical religiosa e comunitária. Por meio de imagens de época, demonstra-se como a vida musical medieval nos conventos era tão ou mais rica que nos monastérios, a despeito das restrições litúrgicas. Ainda mais fecundo é o contexto dos conventos e igrejas na Itália, que no barroco serviam de esfera viável à criação e à publicação de obras e, entre os séculos XVI e XIX, treinavam rigorosamente as mais dotadas e talentosas meninas órfãs (acolhidas pela igreja) e as faziam cantar e tocar, atrás de um véu, perante os fiéis e admiradores embasbacados com a qualidade do conjunto. Em ambos os casos, a fama internacional destas artistas provocava, simultaneamente, orgulho e receio no clero. Relevantes são, igualmente, as diferenciações na representação do feminino – sob o ponto de vista da música litúrgica – entre as comunidades protestante e católica, aquela, puritana, restritiva e atenta a possíveis (ou prováveis) distrações na reza e esta, liberal e preocupada em priorizar a retórica e a teatralização litúrgicas. Medular nesta segunda temática é o que a *New Musicology* costuma nomear “*disembodied music*”, ou seja, a ‘descorporificação’ e a ‘des-sexualização’ da prática musical e do feminino, costumeiramente associado, nos ambientes sacros, ao pecado.

Estreitos aos estudos da recepção e dos correlatos aspectos sociais da produção e consumo musicais são as menções acerca do ambiente musical doméstico, profusas no Renascimento e, sobretudo, do século XIX, épocas em que a ascensão de uma classe de cunho burguês estimulou a atividade instrumental

como meio de prestígio e afirmação, bem como de entretenimento. Observado em todas as didáticas é o fato do ímpeto criativo feminino, quer seja na composição ou *performance*, ter-se circunscrito majoritariamente ao contexto privado e, conseqüentemente, aos gêneros e formações instrumentais a ele associados – o madrigal, a cantata de câmara, o lied, a *character piece*, os duos, trios de corda, os instrumentos de teclado e a voz, em oposição às formas mais pretensiosas (óperas, cantatas, sinfonias, concertos), próprias às salas (públicas) de concerto e ao ambiente profissionalizado – serem os mais utilizados pelas artistas. Também o ensino formal, quando existe, prioriza as pequenas formas e os seus procedimentos técnicos característicos (como a vida profissional, disciplinas como contraponto e orquestração são ‘para homens’). Como será abordado nas digressões sobre a história da recepção que, da mesma forma, dialoga com a representação do feminino, inúmeros são os fatores que constroem a supracitada cisão entre gêneros sexuais e musicais.

Em menor número e presente no texto de somente dois dos materiais²⁰⁴, menciona-se casos em que a diferenciação sócio-cultural, bem como a características ‘próprias à mulher’ – sejam elas constructos ou não²⁰⁵ - levaram a práticas características de criação. Um deles se destaca: a da escrita trovadoresca, em que são afirmadas as disparidades entre os textos do poeta-trovador medieval e da *trobairitz* no que concerne a menção, as formas de idealização e a sexualização do ser amado.

Em resumo, três são os eixos de abordagem do feminino na música: (1) a que segue o modelo biográfico masculino paradigmático do século XIX, com ressalvas às agruras e preconceitos que o ideário da civilização ocidental europeia impôs ao Outro; (2) a de viés sociológico, que trata das funções e das representações da mulher na música enquanto evento social e, timidamente, (3) os modos e linguagens musicais próprios à mulher ou às limitações a ela impostas. Dentre os períodos cronológicos adotados pelos autores, os que mais oferecem exemplos do tema são, respectivamente, o século XIX, o barroco e o período medieval²⁰⁶.

---

²⁰⁴ Mark Bonds e Peter Burkholder.

²⁰⁵ Este fato é irrelevante, posto que, na prática cotidiana, definiram-se certas ideias de feminilidade que, independentemente de sua origem natural ou cultural, influíram no comportamento e nos padrões de subjetividade.

²⁰⁶ Vide tabela comparativa no Apêndice I.

Junto à crítica feminista, a História da Recepção é o discurso mais presente nos materiais aqui analisados, sobretudo porque seu cunho generalista permite que a ele sejam coadjuvados pelos mais variados temas²⁰⁷. De fato, na maioria dos casos, aparecem relacionados ao (1) social e político, (2) econômico, (3) cultural, ambos de caráter mais amplo, e à (4) publicação e mercado editorial, (5) tecnologia, (6) educação, (7) feminismo, (8) *revival* e autenticidade históricos (atrelados à 'música antiga'), (9) político-institucional e (10) nas relações entre alta e baixa cultura.

Os itens 1 a 7, mais frequentes, destacam a atividade musical sob dois níveis: doméstico e social. No primeiro, abundam as observações sobre a importância de gêneros como o madrigal e o lied ou de determinados instrumentos – virginal, piano, violão, no contexto da prática amadora cotidiana, como meio de confirmação ou ascensão social, ou mesmo como parte do processo simbólico de cortejo sexual feminino (item 7) com fins matrimoniais, sendo que, de alguns destes últimos casos, costumam atentar para suas conexões entre música e dança. Além disso, a eles se relacionam eventos tais como o desenvolvimento das técnicas de impressão, distribuição e comércio de partituras (item 4) – que inclusive criou estilos musicais consumíveis endereçados à nova classe ascendente (burguesa) – bem como o aumento da demanda por docentes, o surgimento de instituições de ensino (item 6) e a elaboração de uma bibliografia pedagógica de cunho pragmático dirigida a estes nichos de consumo.

Igualmente, no âmbito social mais amplo (ao qual o ambiente doméstico pertence), comenta-se, por exemplo, sobre as mudanças que o desenvolvimento de tecnologias (item 5), como a transmissão radiofônica, a gravação e a internet, ou mesmo a produção industrial do piano de armário, trouxeram à economia (item 2) e, sobretudo, à escuta e à prática musicais públicas e privadas. Destacam-se as asserções acerca da mudança de paradigmas estético-culturais iniciadas em findo século XVII que redirecionaram a música para o âmbito do concerto público, elevaram (e, não raro, mistificaram) o *status* do compositor, do intérprete (com destaque para Lizst) e do gênero orquestral (com consequente desenvolvimento da

---

²⁰⁷ Portanto, as distinções e classificações entre os diálogos nem sempre são precisas, de modo que a tabela (Apêndice A) fornece somente uma ideia aproximada dos conteúdos.

orquestração e de novos instrumentos), moldaram o comportamento da plateia e a relação da mesma com o artista, e fizeram recrudescer o aparato financeiro, editorial e de propaganda para arcar com os custos de salas de concerto cada vez maiores. Em um dos textos, Bonds apropria-se de um tratamento também cultural da recepção ao citar dois momentos na vida de Haydn: inicialmente um alto funcionário da família Esterhazy e, após o sucesso em Londres, como “herói cultural” (p. 328) que, ao retornar ao lar, é recebido efusivamente com pompas e honrarias, algo que, como o próprio autor comenta, seria inimaginável décadas antes. Há menções, também, do uso de alguns gêneros (a ópera, o repertório coral, etc.) como meios de alcançar grandes audiências, ou de educação musical ou religiosa.

No plano das funções políticas da música, alguns exemplos são comuns: (a) a apropriação ideológica de determinados compositores (sobretudo Beethoven) e a construção de suas imagens de modo a torná-las paradigma de certos modelos morais, culturais e nacionais; a (b) efusiva recepção do gênero operístico no final do século XIX (com destaque para Verdi e Wagner) e sua capacidade de articular e delinear os sentidos de identidade nacional, (c) as querelas entre grupos que defendiam posições e definições opostas do que deveria ser a ‘verdadeira música’ e (d) as situações onde o Estado tem utilizado a música como elemento legitimador de ações de censura e repressão. Os mais paradigmáticos exemplos do uso político da música pelo estado tratam de como os governos da antiga URSS e dos EUA, respectivamente, reprimiram e perseguiram dois de seus mais importantes compositores no século XX, Dimitri Shostakovich e Aaron Copland, bem como da forma como isso afetou, positiva e negativamente, a obra de ambos (WRIGHT; SIMMS, 2006, p. 683 e 703).

Referente ao *revival* historicista do repertório (item 8), além de breves contextualizações sobre as origens do interesse e do estudo sistematizado da música do passado e do papel disto em afeiçoar um sentido de ideal estético e deliberar o próprio cânone, as análises dos autores concentram-se nas diferentes reações aos movimentos revisionistas, nas querelas entre os que a defendem e os ‘modernos’, em comparar gravações de ambos e, mais cômparas às discussões da *New Musicology*, em demonstrar como a historicidade performática impregnou contextos onde a preocupação autoral, até há pouco, era inexistente (jazz e rock). Sobretudo, questionam a própria relevância das discussões sobre qual seria a ‘mais correta’, refletindo, de certa forma os textos de Richard Taruskin sem, contudo,

adotar sua retórica prolixa e refinada. Neste sentido, escreve Wright e Simms de uma obra de Monteverdi de cujo trecho final questiona-se a real autoria: “Monteverdi realmente escreveu mesmo o final desta obra? Isso realmente importa?” (WRIGHT; SIMMS, 2006, p. 250).

No plano eminentemente institucional (item 9), não raro coadunado ao político, os autores tratam, sobretudo, da (a) exclusão feminina das instituições musicais religiosas, bem como das de pesquisa e estudo acadêmico; do (b) surgimento, no século XIX, das salas de concerto e das sociedades de amigos da música e do modo como isto influenciou na educação e na criação musicais; e, (c) no século XX, do desenvolvimento das pesquisas do serialismo viabilizadas pelo forte envolvimento das instituições públicas e universidades, ao fomentarem financeiramente os grupos de trabalho e possibilitar que fossem independentes das demandas do público.

O último item (10) diz respeito às interações e conflitos entre conceitos de alta e baixa cultura, ou música erudita e popular. Grosso modo, (a) deslindam o contexto onde tal diferenciação apareceu, bem como sua relação de dependência com o que se tem considerado a natureza e o propósito da música, (b) ponderam acerca da importância da música popular para os estratos sociais (cujo exemplo paradigmático é o pluralismo cultural da década de 1960, reflexo dos movimentos sociais surgidos no período) e para o próprio meio ‘erudito’²⁰⁸. Curiosamente, os exemplos pouco abordam o período onde esta cisão recrudescer: a partir da ascensão da *pop music*, sobretudo da década de 1950, nos países de língua inglesa. Em relação a este item, cabe um relevante parêntese: as didáticas, em paridade ao ambiente de pesquisa musical norte-americano incluem, há algum tempo, o jazz, a *pop music*, o *rock*, os musicais e as composições para filmes em seus textos, sem hierarquizações face à tradição erudita ou mesmo sem lhes atribuir um caráter de exotismo antropológico ou de compensação cultural (como ocorre com a mulher). Um dos autores menciona, inclusive, que, além do próprio jazz ter se tornado um “clássico”, o rock e os musicais da Broadway também entraram no cânone da música ocidental, tornando-se disciplinas nos currículos das universidades americanas (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2006, p. 908 e 944).

---

²⁰⁸ Mark Evan Bonds, inclusive, traz um apêndice extenso exclusivamente dedicado a este tema.

Em resumo, a História da Recepção parece servir de meio articulador a uma grande variedade de assuntos e abordagens que, por sua vez, são próximas de certas linhas da *New Musicology*, sobretudo as ocupadas em desvelar as estruturas sócio-econômico-culturais às quais a música pertence.

Um terceiro padrão, deveras mais tímido, soma-se à crítica feminista e à história da recepção: concerne à outridade em suas atribuições de raça, ou seja, as diversas manifestações de racismo. Mais numerosos nos capítulos dedicados ao século XX, tais exemplos costumam contextualizar brevemente a atividade musical das minorias (judeus, negros norte-americanos), bem como dos gêneros e estilos advindos do ambiente de exclusão aos quais foram submetidos. Comenta-se, também, sobre o preconceito e dificuldades de alguns artistas em obter cargos oficiais ou postos de trabalho devido a sua raça ou religião²⁰⁹. Dentre as nove ocorrências, destaca-se a de Burkholder (2006, p. 874) acerca da vida musical no regime nazista, onde artistas judeus e suas obras (e de outros ‘degenerados’) serviam como modelo a ser execrado. Por ser a música ideal do *Reich* definida, segundo o autor, mais sob termos negativos, não se formou uma tradição musical e, consequentemente, o foco foi direcionado à *performance* e aos compositores alemães do passado.

Quanto aos estudos de sexualidade – o quarto padrão de abordagem – os únicos casos referem-se, de modo bem apaziguado, à importância do corpo e do contato físico em determinados gêneros de dança desde o medievo até a “febre da valsa” na primeira metade do século XIX. Costumam vir coadunados às questões do gênero, sobretudo no que concerne à sutil linguagem corporal e facial entre pares e grupos de dança de corte e de salão. Uma exceção deve ser observada: a menção do musicólogo Mark Evan Bonds sobre o processo de alteração vocal forçado dos *castratti*, “considerado atualmente como prática grotesca, mas que trezentos anos atrás parece ter sido um sacrifício aceitável, considerando as vantagens” (BONDS, 2006, p. 236).

Dentre as linhas que não se incluem nos quatro modelos temáticos principais – os estudos da alteridade sob a ótica do feminino, da história da recepção, do

---

²⁰⁹ Para outros exemplos vide: WRIGHT; SIMMS, 2006, p. 520 e 669; BONDS, 2008, p. 418 e 486; BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2006, p. 242, 271, 342, 379-82, 747-9, 753-4 e 874.

racismo e da sexualidade – há algumas que merecem ser exemplificadas por tergiversarem sobre temas afins à crítica da *New Musicology*.

Posto sob a ótica da história social, o primeiro deles revela a função do jazz como meio de extravasar as angustias e traumas da guerra (WRIGHT; SIMMS, 2006, p. 628). No segundo, sob uma análise de cunho psicanalítico e cultural, Mark Evan Bonds (2008, p. 483) apresenta imagens comentadas e quadros de texto nos quais, além do antissemitismo sofrido por Gustav Mahler, disserta sobre as relações conflituosas entre humor e banalidade em sua música, sobre o cunho “pós-moderno” de sua obra, bem como do interesse que a segunda metade do século XX teve pelo compositor, época esta em que se evidenciou, justamente, o conceito de pós-modernidade.

Ainda sob os pressupostos cotejadores da musicologia mais crítica, vem também de Bonds (2008, p.510-169) o único exemplo que considera a música sob o ponto de vista exclusivo de seus usos: como força de união e identidade sociais e raciais, de repressão política (na Rússia e na Alemanha), como protesto por justiça social (no caso do Jazz para os negros norte-americanos e do Rock pós 1960), como atividade terapêutica (musicoterapia), como agente de mudança da condição social (fundações de educação musical para jovens de países pobres) e como música ambiente (Eric Satie, Brian Eno).

No que concerne à escrita historiográfica, alguns exemplos devem ser destacados: (a) os referentes às primeiras tentativas, em um contexto onde recrudescia a classe média interessada em música (o século XVIII), de escrever jornais informativos e compêndios de História da Música de grande envergadura (citando os livros de Martini, Hawkins, Burney e, sobretudo, Forkel) (BONDS, 2006, p. 296; BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2006, p.475); aqueles que comentam (b) como determinadas obras e artistas do jazz, rock e dos musicais transformaram-se em clássicos da música e passaram a ser incluídas no cânone de repertório, no currículo das instituições e nos compêndios e antologias (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2006, p. 908 e p. 944), ou (c) como o espaço dedicado à música orquestral nos livros de História é consideravelmente desproporcional à real relevância do gênero para a época (idem, 2006, p. 633), ou (d) quando os autores conjecturam, como fazem Wright e Simms, sobre os paradigmas de inclusão e exclusão de certas obras, compositores e técnicas no repertório canônico, bem

como as querelas entre seus defensores e acusadores (WRIGHT; SIMMS, 2006, p. 503).

Como última observação há, também, o tema da retórica musical que, a despeito de pouco discutido pela *New Musicology*, é apresentado, por dois dos autores, como sendo um discurso cultural, inserido no âmbito das ideias e que, por isso, explicita os paradigmas de cada época. Os exemplos abordam, mais especificamente, (a) as teorias expressivas e técnicas de persuasão do texto musical barroco – comparando, brevemente, a estratégia discursiva da retórica clássica a uma célebre frase de discurso de John Kennedy: “Não pergunte o que seu país pode fazer por você, mas o que você pode fazer pelo seu país” (BONDS, 2008, p. 276); e (b) a terminologia e a construção do fraseado no início do período clássico (antecedente-consequente, etc.) (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2006, p. 482).

CONCLUSÃO

Como se pôde notar no capítulo anterior, em que foram desmembrados os casos onde os discursos da *New Musicology* são assenhoreados pelos três *textbooks* há, à exceção de alguns exemplos, padrões de escolha e abordagens recorrentes que permitem, por sua vez, ponderações mais conclusivas acerca do tema tratado.

Nota-se, sobretudo, a peculiar adoção que os compêndios de História da Música fazem da *New Musicology* ao conjurar muitas de suas sutilezas metodológicas e temáticas em detrimento de assuntos menos complexos e polêmicos, normalmente aceitos pela historiografia musical tradicional (tais como a inclusão da mulher no *Canon*, o racismo e as relações entre música culta e popular²¹⁰) e que não minificam sobremaneira os pressupostos nos quais as próprias didáticas – e muitos cursos de bacharelado – são fundamentados (a história da recepção e a formação do cânone musical).

São, justamente, (a) a crítica feminista, quase sempre considerada a partir de uma abordagem masculina e visando compensar a prática musicológica que ausentou a mulher de suas narrativas, e (b) os estudos da recepção, coadunados a inúmeras outras abordagens e vistos de maneira a inserir a música num contexto sociocultural mais amplo, as duas apropriações preponderantes feitas pelas didáticas.

Quanto aos estudos sobre racismo e sexualidade, a despeito de serem consideravelmente menores as ocorrências em comparação aos dois itens anteriores, também corroboram o caráter parcimonioso das apropriações mencionadas.

Entrementes, em algumas ocasiões, intenta-se propor uma narrativa mais próxima ao escrutínio ontológico próprio da *New Musicology*. Tal fato evidencia-se especialmente nos exemplos que correlatam a formação do *Canon*, a escrita historiográfica e o conceito de alteridade. Nestes casos, em geral, procura-se demonstrar que as obras, temas e compositores presentes (ou ausentes) em qualquer *textbook* refletem as preferências conceituais dos seus autores e de suas

---

²¹⁰ Sob influência tanto dos estudos de alteridade quanto da etnomusicologia antropológica.

épocas não sendo, por isso, entes absolutos²¹¹. Ou seja, todo livro que se pretende uma História da Música é um conjunto de escolhas e revela, além do “conteúdo” proposto, os paradigmas de seu próprio tempo. Talvez, o exemplo mais evidente disso é o quadro de texto onde Craig Wright e Bryan Simms, após observar ser o mundo da música clássica dominado, atualmente, por umas poucas obras de poucos compositores, possuidores de um *status* diferenciado e originários de contextos muito semelhantes entre si (homens, austro-germânicos, e pertencentes aos séculos XVIII e XIX), comentam sobre divergentes opiniões dos musicólogos em relação a tal questão, uns acusando a arbitrariedade de seus métodos e advogando a abertura deste “clubes exclusivo” às minorias, e outros justificando a exclusividade de tal grupo pelo fato de estar composto dos “melhores artistas”. Após isto, os autores mencionam o papel da análise formalista (sobretudo da teoria schenkeriana) na consubstanciação, justamente, deste modelo de canonização e atentam a que o mesmo não convence a todos, pois há quem questione a análise da estrutura musical como parâmetro qualitativo e de inclusão no repertório da grande música.

É mister citar, todavia, as digressões acerca da pós-modernidade dos usos da música feitas por Mark Evan Bonds (2008, p. 483-6 e 510-16), uma vez que, a despeito de não se enquadrarem no escrutínio historiográfico, oferecem uma análise cultural próxima às tendências da musicologia pós 1980.

Contudo, a partir da análise dos textos e das estratégias pedagógicas pode-se inferir que, mesmos contundentes, os casos supracitados não afetam sobremaneira a elaboração dos compêndios e tampouco norteiam o modelo de escrita histórica no qual elas se baseiam. Tal fato é corroborado pelo (A) reduzido número de ocorrências deste tipo (13 eventos), se comparadas às da crítica feminista e da história da recepção (130 eventos); e (B) pela manifesta prioridade que dão ao desenvolvimento temporal das formas, gêneros e estilos musicais.

Em resumo, as didáticas mantêm-se atreladas ao modelo de antologia desenvolvido a partir da segunda metade do século XX, sobretudo em sua dependência em relação ao texto e aos “fatos históricos”. A adoção dos discursos da *New Musicology*, apesar de evidente na crítica feminista, nos estudos da recepção e

---

²¹¹ Vide: Burkholder, Grout e Palisca, 2005, p. 633, 908 e 944; Wright e Simms, 2006, p. 139, 355 e 503.

nos outros temas aqui tratados, foi feita de modo a não prejudicar o cunho claramente pragmático destas obras e o contexto a que elas servem.

Posto isto, pois, caberia indagar as circunstâncias das mencionadas escolhas temáticas e do tratamento mais perfunctório que se dá às mesmas. Em outras palavras: (A) por que, sobretudo a crítica feminista e a história da recepção são priorizadas e também (B) por que os discursos apropriados são considerados em seus âmbitos menos críticos.

Segundo Vincent Duckles (1974, p.52, 169 e 224) e Susan McClary (2001), ao recrudescimento das pesquisas musicológicas nas áreas do jazz e da *pop music*²¹² (sob influência da etnomusicologia e da antropologia) e ao surgimento das histórias e antologias de ambos os gêneros (após 1970) seguiu-se, a partir da década seguinte, uma preocupação em reposicionar o papel da alteridade, especialmente da mulher, nas pesquisas e nos *textbooks* da disciplina²¹³. Desde então, estes materiais vêm inserindo-as no cânone da música erudita²¹⁴. Para a musicóloga Marcia Citron (1990, p. 113-5) isto também ocorre por ser factível a aplicação do modelo da musicologia positivista às mulheres, ou seja, é possível uma História da Música onde se inclua, sob a tradicional égide masculina do “grande artista”, a mulher. Neste sentido, a inserção desta, ao menos sob a perspectiva ‘compensatória’ outrora mencionada, possibilita certa atualização conceitual de cunho culturalista sem que, por outro lado, altere-se em demasia a história de cunho evolutivo, focada na análise formalista, na teoria musical e feita de heróis e de grandes acontecimentos.

Dentre os outros temas relativos aos estudos da alteridade, mesmo os menos polêmicos e de mais fácil entendimento (racismo, orientalismo, etc.), há poucos e pontuais exemplos. Sob a lógica do pensamento de Citron, isto se deve à visão mais cultural que têm da música, o que acaba por dificultar, por isso, a apresentação de exemplos de obras ou músicos de relevância sob os pressupostos da prática musicológica mais tradicional (mencionada no parágrafo anterior).

---

²¹² Que cada vez menos se orientou pelos artefatos orais e fonográficos.

²¹³ A primeira didática a trazer biografias e exemplos de obras de compositoras foi a “Development of Western Music” (1990) de Karl Marie Stolba. Contudo, data de 1987 a primeira antologia dedicada exclusivamente à música composta por mulheres.

²¹⁴ Vide Ruth Solie (1992) e Marcia Citron (1990).

Quanto à outra apropriação mais comum – a da história da recepção – os compêndios demonstram adotar as sugestões que Carl Dahlhaus ofereceu no *Foundations of Music History* e no *Nineteenth-Century Music* acerca do modo de solucionar, ao menos parcialmente, os problemas advindos da convicção da historiografia no positivismo e no racionalismo. Para ele, o meio de inserir na escrita da História a consciência de seus próprios paradigmas (e deficiências), bem como de sua condição hermenêutica inerente sem, contudo, torná-la inviável e demasiadamente relativista, seria a história da recepção. E, a despeito da musicologia mais recente ter adotado criticamente suas recomendações, uma vez que não houve grande parcimônia em questionar os paradigmas da disciplina ou em relativizar seus conteúdos, os *textbooks* parecem ter seguido as recomendações do autor alemão mais literalmente, de modo que a recepção parece ser, como a abordagem feminista, uma estratégia para inserir nas narrativas conceitos fora do âmbito da análise formalista e da historiografia a ela coadunada sem, com isso, aluir sobremaneira o próprio material. Não por acaso, o maior número de eventos presentes nos textos relacionados à recepção está, justamente, nos capítulos que tratam da música do século XIX²¹⁵, período a que o estudioso alemão mais dedicou seus esforços.

Vê-se, pois, na crítica feminista e dos estudos de recepção, parcimoniosa inquirição ontológica, uma busca, ainda que tímida, por uma compreensão da música como discurso cultural e um cuidado em manter o modelo tradicional de antologia histórica tradicional. Caberia, agora, o segundo questionamento (B): quais as circunstâncias deste tratamento mais brando e generalizado?

A primeira hipótese seria a paridade com a situação da Academia norte-americana pós-*New Musicology* que, após as primeiras polêmicas e embates entre esta e os tradicionalistas, apercebeu-se de que, se por um lado o autoquestionamento epistemológico foi frutífero, tornando a disciplina menos formalista e exclusivista incluindo, com isso, elementos relevantes outrora desconsiderados, por outro relativizou sobremaneira as abordagens, dirimindo seus referenciais qualitativos e suas práticas anteriores. Passadas, pois, três décadas, a Academia norte-americana teve condições de reavaliar a tendência como um todo,

---

²¹⁵ Vide Apêndices.

abandonando, por um lado, suas proposições mais enérgicas e, por outro, admitindo a contribuição de seus temas e modelos epistemológicos.

Desde então, boa parte dos musicólogos tem proposto abordagens analíticas com veio crítico sem abandonar uma tradição de pesquisa que contribuiu na construção da disciplina, a despeito de seus desarranjos. Dentre estes autores, muitos dos quais ‘novos musicólogos’, destacam-se: Patrick McCreless, Leo Treitler, Philip Bohlman, Robert Fink, Fred Maus, José Bowen e, sobretudo, Mark Everist e Nicholas Cook, cujo livro por eles editado traz em seu prefácio um claro resumo do presente momento:

Se boa parte do pensamento da *New Musicology* abarca o que pode ser denominado uma retórica de coerção, exigindo que se dê atenção à ampla gama de significados musicais e condenando a musicologia tradicional por seu foco limitado, nossos autores são, em comparação, parcimoniosos em exigir ou em condenar. O que os caracteriza é mais uma abertura à multiplicidade de interpretações possíveis e um cuidadoso distanciamento do julgamento de valor²¹⁶ (COOK, EVERIST, 2010, p. X).

Em resumo, a primeira ideia seria a de que os livros analisados adotam uma atitude que coaduna com o reposicionamento crítico característico dos autores supracitados e que, em virtude disso, são moderados em seus exemplos.

Outra hipótese, que não exclui necessariamente a anterior, concerne fatores eminentemente pragmáticos e relativos ao contexto educacional estadunidense: prover aos bacharelados um texto que lhes proporcione um conhecimento geral dos “fatos” e dos personagens históricos e uma compreensão do desenvolvimento de formas, técnicas e estilos representativos destes períodos, possibilitando um “conhecimento do passado” aplicável na prática instrumental e na vida profissional²¹⁷.

Neste sentido, a despeito da manifesta preocupação em transmitir aos jovens leitores perspectivas mais críticas e de propor uma visão da música como um discurso codependente de um contexto mais amplo, as características dos materiais

---

²¹⁶ “If much New Musicological writing embodied what might be called rhetoric of coercion, demanding that attention be paid to the broad range of music’s meanings and condemning traditional musicology for its narrow focus, our contributors are, by comparison, slow to demand and to condemn. What is characteristic of their approach is more often an openness to the multiplicity of possible interpretations and a studied avoidance of value judgement”.

²¹⁷ De fato tal modelo, ainda que problemático, tem sido capaz de fornecer ao estudante uma visão geral da História e possibilitado traçar uma linha cronológica em torno de eventos, personagens, estilos e gêneros musicais que a chamada micro-história tem tido dificuldade em traçar.

não podem ser dissociadas das contingências às quais servem: o fato de os cursos de graduação, como no Brasil, formarem quase que exclusivamente instrumentistas e (em menor medida) educadores e compositores. Nos *undergraduate studies*, como aqui, os alunos não costumam ter nenhum tipo de contato com a Musicologia enquanto disciplina, algo que ocorre somente na pós-graduação.

Ainda na senda do pensamento de Marcia Citron (1990, p. 115-116), segundo a qual a graduação em música nos EUA, diferentemente das outras áreas do conhecimento, não possui uma tradição de elucubração sobre os modelos intelectuais de discurso, estando sempre atrelada a uma prática musicológica focada em questões textuais, o direcionamento das didáticas dá-se sob os mesmos paradigmas, com ênfase na prática instrumental performática. Igualmente, o fato dos *textbooks* e seus materiais auxiliares (livro de partituras, CD, etc.) serem produzidos por editoras privadas que tendem a propor materiais cujas abordagens não distem sobremaneira do padrão curricular da universidade norte-americana que, por sua vez, costuma corresponder ao de seus discentes²¹⁸ e órgãos de fomento²¹⁹, tendem a posicionar as análises mais hermenêuticas próprias da *New Musicology* em plano coadjuvante.

Além disso, o aparato pedagógico, construído de modo a reforçar tais intentos, preferências e hierarquias temáticas, leva em consideração um fator inerente ao modelo universitário norte-americano, que difere sobremaneira das instituições públicas brasileiras e que também delinea as características dos compêndios: a consciência de que os interesses e anseios do alunado, consumidor das antologias, devem ser relevados no processo de aprendizagem. Há, claramente, uma preocupação de docentes, departamentos e, sobretudo neste caso, das editoras, em tornar a História da Música, matéria por si só pouco relevante para futuros *performers*, uma disciplina atrativa, significativa e atual²²⁰. Portanto, o uso interativo de *websites*, as estratégias de análise das obras, a diagramação rica em

---

²¹⁸ Eminentemente bacharéis e cada vez mais interessado nas manifestações da *pop music*.

²¹⁹ Tais dados foram obtidos por meio de colóquios e conversas informais com professores das principais instituições de ensino de música nos Estados Unidos, por ocasião do The CMS/Juilliard Symposium for Music History Pedagogy e do I Simpósio para a Pedagogia da Música, realizada pelo Departamento de Música da USP de Ribeirão Preto em agosto de 2010, sob coordenação do Prof. Dr. Diósnio Machado Neto.

²²⁰ Estas informações foram obtidas em entrevistas e conversas informais com Bonds, Wright e Peter Burkholder bem como com outros docentes da disciplina, por ocasião do “The CMS/Juilliard Symposium for Music History Pedagogy” realizado em 2008, em Nova York.

imagens e quadros de texto realizada em formato de *hiperlinks*, bem como o próprio estilo narrativo²²¹, são calculados em função do tempo que o leitor consegue manter seu interesse no assunto e organizados de modo a ampliar tal interesse. Em resumo, reconhece-se (não sem pesar por parte de alguns autores) as alterações no comportamento da juventude em relação à obtenção e processamento de informações como fato e, a partir disso, são construídas as estratégias de ensino.

Uma vez que as apropriações discursivas não se assemelham às reconsiderações mais recentes, como as feitas por Treitler ou Cook²²², dentre outros, arrisca-se propor como mais provável elemento norteador da elaboração das obras aqui estudadas – e definidor de sua forma final – a hipótese segundo a qual a graduação norteamericana, ao priorizar uma História da Música voltada ao *performer* instrumental (e não ao pensamento crítico sobre a prática da música), molda os agentes e as atividades envolvidas na construção dos mesmos, bem como as discussões pedagógicas sobre a disciplina. Partindo desta ideia, corrobora-se que a calculada apropriação do legado hermenêutico da *New Musicology* busca um aprumo tal com o que Richard Taruskin denomina “tradição poiética” (2005, p. 10-11) da historiografia, que não venha a descaracterizar o papel das didáticas no contexto de formação musical.

---

²²¹ Itens analisados em Trabalho de Conclusão de Curso sob o título “Análise de cinco metodologias de ensino de História da Música” (2007).

²²² Que ainda mantêm um cunho bastante crítico se comparados aos compêndios analisados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBATE, Carolyn. Opera; or, the Envoicing of Women. In. SOLIE, Ruth A. (org.). **Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship**. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 225-258.

AGAWU, Kofi. What Adorno Makes Possible for Music Analysis. **19th-Century Music**, Vol. 29, No. 1 (Summer, 2005), pp. 49-55 Published by: University of California Press.

_____. Schubert's Sexuality: A Prescription for Analysis? **19th-Century Music**, Vol. 17, No. 1, Schubert: Music, Sexuality, Culture (Summer, 1993), pp. 79-82 Published by: University of California Press.

_____. Analyzing Music under the New Musicological Regime. **The Journal of Musicology**, Vol. 15, No. 3 (Summer, 1997), pp. 297-307 Published by: University of California Press.

_____. The Challenge of Semiotics. In. COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (Ed.) **Rethinking Music**. New York: Oxford, 2010. p. 138-160.

ALLEN, Warren Dwight. *Philosophies of Music History: a Study of General Histories of Music 1600-1960*. New York: Dover, 1962. 382p.

AYREY, Craig. Universe of Particulars: Subotnik, Deconstruction, and Chopin. *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. **Music Analysis**, Vol. 17, No. 3 (Oct., 1998), pp. 339-381. Blackwell Publishing.

BALCHIN, Robert. "Lexicography and terminology" in **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Oxford Press, 2001. 2ª edição, vol. 17. Ed. Stanley Sadie.

BARTHES, Roland. **The Responsibility of Forms**. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 299. trad. Richard Howard.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. **Musicology: the key concepts**. New York: Routledge, 2005. 239p.

BERGERON, Katherine. Disciplining Music. In. BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip V. (org.). **Disciplining Music: Musicology and its Canons**. Chicago: University of Chicago Press, 1992. p. 1-9.

BERT, Olivier. Lacan and Critical Musicology / Lacan i kritička muzikologija. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Vol. 36, No. 1 (Jun., 2005), pp. 135-158. Croatian Musicological.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Introdução à história**. São Paulo: Europa-américa, 1976. Trad. Lucy Leão.

BODEI, Remo. **A Filosofia do século XX**. Bauru: EDUSC, 2000. Trad. Modesto Florenzano. 288p.

_____. **A História tem um sentido?** Bauru: EDUSC, 2001. Trad. Reginaldo Di Piero. 128p.

BOHLMAN, Philip V. Musicology as a Political Act. **The Journal of Musicology**, Vol. 11, No. 4 (Autumn, 1993), pp. 411-436 Published by: University of California Press.

_____. On the Unremarkable in Music. **19th-Century Music**, Vol. 16, No. 2, Music in Its Social Contexts (Autumn, 1992), pp. 203-216 Published by: University of California Press.

_____. World Music at the "End of History". **Ethnomusicology**, Vol. 46, No. 1 (Winter, 2002), pp. 1-32 Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.

_____. Ontologies of music. In. COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (Ed.) **Rethinking Music**. New York: Oxford, 2010. p. 17-34.

_____. Ethnomusicology's Challenge to the Canon; the Canon's Challenge to Ethnomusicology. In. BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip V. (org.). **Disciplining Music: Musicology and its Canons**. Chicago: University of Chicago Press, 1992. p. 116-136.

_____. Musics and Canons. In. BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip V. (org.). **Disciplining Music: Musicology and its Canons**. Chicago: University of Chicago Press, 1992. p. 116-136.

BONDS, Mark Evan. **Music as Thought: listening to the Symphony in the Age of Beethoven**. Princeton: Princeton University Press, 2006. 169p.

_____. **A History of Music in Western Culture** New York: Pearson Prentice Hall. 2008. 2ª ed.

BOTSTEIN, Leo. Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience. **19th-Century Music**, Vol. 16, No. 2, Music in Its Social Contexts (Autumn, 1992), pp. 129-145 Published by: University of California Press.

BOWEN, José A. Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In. COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (Ed.) **Rethinking Music**. New York: Oxford, 2010. p. 424-451.

BOYD, Melinda. Gendered Voices: The "Liebesfrühling" Lieder of Robert and Clara Schumann. **19th-Century Music**, Vol. 23, No. 2 (Autumn, 1999), pp. 145-162 Published by: University of California Press.

BRETT, Philip. Britten's Dream. In. SOLIE, Ruth A. (org.). **Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship**. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 259-280.

_____.; THOMAS, Gary C.; WOOD, Elizabeth. (org.). **Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology**. New York: Routledge, 2006. 406p.

BRISCOE, James. Teaching music history. **Journal of American Musicological Society**, New York, vol. 57 fasc. 3; p. 693-702, 2004. Resenha.

BUJIC, Bojan. "Sociomusicology" in **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Oxford Press, 2001. 2ª edição, vol. 17. Ed. Stanley Sadie.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2005. Trad. Sérgio Goes de Paula. 215p.

BURKHOLDER, Jay P. Music Theory and Musicology. **The Journal of Musicology**, Vol. 11, No. 1 (Winter, 1993), pp. 11-23 Published by: University of California Press.

BURKHOLDER, Jay P.; PALISCA, Claude; GROUT, Donald. **A History of Western Music**. New York: WW Norton. 2006. 7ª ed.

BURNHAM, Scott. The Criticism of Analysis and the Analysis of Criticism. **19th-Century Music**, Vol. 16, No. 1 (Summer, 1992), pp. 70-76. University of California Press.

CITRON, Marcia J. Gender, Professionalism and the Musical Canon. **The Journal of Musicology**, Vol. 8, No. 1 (Winter, 1990), pp. 102-117. University of California Press.

CHASE, Gilbert. American Music and American Musicology. **The Journal of Musicology**, Vol. 1, No. 1 (Jan., 1982), pp. 59-62 Published by: University of California Press.

CHIMÈNES, Myrian. Musicologia e história. Fronteira ou "terra de ninguém" entre duas disciplinas? **Revista de História (USP)**. São Paulo, n. 157, p. 15-29, 2o sem. de 2007.

CLARKE, Eric F. "Psychology, hearing" in **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Oxford Press, 2001. 2ª edição, vol. 17. Ed. Stanley Sadie.

COOK, Nicholas. The Other Beethoven: Heroism, the Canon, and the Works of 1813-14. **19th-Century Music**, Vol. 27, No. 1 (Summer, 2003), pp. 3-24. University of California Press.

_____. Theorizing Musical Meaning. **Music Theory Spectrum**, Vol. 23, No. 2 (Autumn, 2001), pp. 170-195. University of California Press on behalf of the Society for Music Theory.

_____. Musical Form and the Listener. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 46, No. 1 (Autumn, 1987), pp. 23-29. Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics.

_____; EVERIST, Mark, Ed. **Rethinking Music**. New York: Oxford University Press, 2010, 574p.

CHRISTENSEN, Thomas. "Theoretical and analytical method" in **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Oxford Press, 2001. 2ª edição, vol. 17. Ed. Stanley Sadie.

CUSICK, Suzanne G. Gender, Musicology and Feminism. In. COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (Ed.) **Rethinking Music**. New York: Oxford, 2010. p. 471-498.

DAHLHAUS, Carl. **Foundations of Music History**. Cambridge: University of Cambridge Press, 1995. 177p. Trad. J. B. Robinson.

DERRIDA, Jacques. **Positions**. Paris: Ed. De Minuit, 1972.

DESCHENES, Bruno. Toward an Anthropology of Music Listening. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Vol. 29, No. 2 (Dec., 1998), pp. 135-153. Croatian Musicological Society.

DUBIEL, Joseph. On Getting Deconstructed. *The Journal of Musicology*, Vol. 15, No. 3 (Summer, 1997), pp. 308-315. University of California Press.

DUCKLES, Vincent. Johann Nicolaus Forkel: The Beginning of Music Historiography. **Eighteenth-Century Studies**, Vol. 1, No. 3 (Spring, 1968), pp. 277-290.

_____. Music Reference and Research Material: an annotated bibliography. New York: Macmillan, 1974, 3ª Ed. 526p.

DUCKLES, Vincent. "Textual scholarship" in **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Oxford Press, 2001. 2ª edição, vol. 17. Ed. Stanley Sadie.

_____: GOEHR, Lydia. "Aesthetics and criticism" in **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Oxford Press, 2001. 2ª edição, vol. 17. Ed. Stanley Sadie.

_____: HAGGH, Barbara H. "Archival research" in **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Oxford Press, 2001. 2ª edição, vol. 17. Ed. Stanley Sadie.

_____: LIBIN, Lawrence. "Organology" in **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Oxford Press, 2001. 2ª edição, vol. 17. Ed. Stanley Sadie.

_____: PAGE, Janet K.. "Performing practice" in **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Oxford Press, 2001. 2ª edição, vol. 17. Ed. Stanley Sadie.

_____: PASLER, Jann. "The nature of Musicology" in **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Oxford Press, 2001. 2ª edição, vol. 17. Ed. Stanley Sadie.

_____; TOMLINSON, Gary. "The USA" in **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Oxford Press, 2001. 2ª edição, vol. 17. Ed. Stanley Sadie.

ECO, Humberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993, 5ª ed.

ENGH, Barbara. Loving it: Music and Criticism in Roland Barthes. In. SOLIE, Ruth A. (org.). **Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship**. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 66-82.

EVERIST, Mark. Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value. In. COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (Ed.) **Rethinking Music**. New York: Oxford, 2010. p. 378-402.

FEBVRE, Lucien. **Pour une histoire à part entière**, Paris : SEVPEN, 1962, 860p.

FINK, Robert. Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface. In. COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (Ed.) **Rethinking Music**. New York: Oxford, 2010. p. 102-137.

GARDINER, Patrick. **Teorias da História**. Lisboa: Gulbenkian, 2008. Trad. Vitor Matos e Sá. 679p.

GEERTZ, Cliford. A Interpretação das culturas. São Paulo: LTC, 1989.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Trad. Maria Betânia Amoroso. 255p.

GOEHR, Lidia. Writing Music History. **History and Theory**, Vol. 31, No. 2 (May, 1992), pp. 182-199. Blackwell Publishing for Wesleyan University.

GRAMIT, Orientalism and the Lied: Schubert's "Du liebst mich nicht" Author(s): David Gramit Source: 19th-Century Music, Vol. 27, No. 2 (Autumn, 2003), pp. 97-115 Published by: University of California Press.

GRAMIT, David. Orientalism and the Lied: Schubert's "Du liebst mich nicht". **19th-Century Music**, Vol. 27, No. 2 (Autumn, 2003), pp. 97-115. University of California Press.

HEPOKOSKY, James A. "Music History" as a Set of Problems: "Musicology" for Undergraduate Music Majors. In: **College Music Symposium**, v. 28, sem página. 2005.

HIGGINS, Paula. Women in Music, Feminist Criticism, and Guerrilla Musicology: Reflections on Recent Polemics. **19th-Century Music**, Vol. 17, No. 2 (Autumn, 1993), pp. 174-192. University of California Press.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumento, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, UCAM e MAM-Rio, 2000. 116 p.

JENKINS, Keith. **A História Repensada**. São Paulo. Contexto, 2005.

KATZ, Mark. **Capturing Sound: how technology has changed music**. Berkeley: University of California Press, 2005. 276p.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. Trad. Álvaro Cabral. 331p.

_____. How we got into Analysis, and How to Get Out, **Critical Inquiry**, 1980, 7, 311-31.

_____. A Profile for American Musicology. **Journal of the American Musicological Society**, Vol. 18, No. 1 (Spring, 1965), pp. 61-69. Published by University of California Press on behalf of the American Musicological Society.

_____. Carl Dahlhaus, 1928-1989. **19th-Century Music**, Vol. 13, No. 1 (Summer, 1989), pp. 57-58. University of California Press.

_____. Close Readings of the Heard Kind. **19th-Century Music**, Vol. 17, No. 3 (Spring, 1994), pp. 209-219. University of California Press.

KIMER, Marian Wilson. The "Suppression" of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography. **19th-Century Music**, Vol. 26, No. 2 (Autumn, 2002), pp. 113-129. University of California Press.

KOHN, Margaret, "Colonialism", **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (Summer, 2010), Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/sum2010/entries/colonialism/>. Acessado em 11/04/2011.

KORSYN, Kevin. Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence and Dialogue. In. COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (Ed.) **Rethinking Music**. New York: Oxford, 2010. p. 55-73.

KOSKOFF, Ellen. Miriam Sings Her Song: The Self and the Other in Anthropological Discourse. In. SOLIE, Ruth A. (org.). **Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship**. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 149-163.

KRAMER, Lawrence. **Classical Music and Postmodern Knowledge**. Berkeley, University of California Press, 1996. 297p.

_____. **Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss**. Berkeley: University of California Press, 2007. 257p.

_____. Criticizing Criticism, Analyzing Analysis. **19th-Century Music**, Vol. 16, No. 1 (Summer, 1992), pp. 76-79. University of California Press.

_____. Culture and Musical Hermeneutics: The Salome Complex . **Cambridge Opera Journal**, Vol. 2, No. 3 (Nov., 1990), pp. 269-294. Cambridge University Press.

_____. Music Criticism and the Postmodernist Turn: In Contrary Motion with Gary Tomlinson. **Current Musicology**, no. 53 (fall, 1992). New York: Columbia University Press.

_____. Haydn's Chaos, Schenker's Order; Or, Hermeneutics and Musical Analysis: Can They Mix? **19th-Century Music**, Vol. 16, No. 1 (Summer, 1992), pp. 3-17. University of California Press.

_____. Musicology and Meaning. **The Musical Times**, Vol. 144, No. 1883 (Summer, 2003), pp. 6-12. Musical Times Publications Ltd.

_____. The Harem Threshold: Turkish Music and Greek Love in Beethoven's "Ode to Joy". **19th-Century Music**, Vol. 22, No. 1 (Summer, 1998), pp. 78-90. University of California Press.

_____. Charging the Canons. Reviewed work(s): Disciplining Music: Musicology and Its Canons by Katherine Bergeron ; Philip V. Bohlman Source: Journal of the Royal Musical Association, Vol. 119, No. 1 (1994), pp. 130-140 Published by: Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association. Resenha.

KRIMS, Adam. Disciplining Deconstruction (For Music Analysis). **19th-Century Music**, Vol. 21, No. 3 (Spring, 1998), pp. 297-324. University of California Press.

KURTH, Richard. Music and Poetry, a Wilderness of Doubles: Heine--Nietzsche--Schubert--Derrida. **19th-Century Music**, Vol. 21, No. 1 (Summer, 1997), pp. 3-37. University of California Press.

LECHTE, John. 50 Pensadores Contemporâneos Essenciais: do Estruturalismo à Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: Difel, 2010. 279 p. Trad. Fabio Fernandes.

LEPPERT, Richard. Sexual Identity, Death, and the Family Piano. **19th-Century Music**, Vol. 16, No. 2, Music in Its Social Contexts (Autumn, 1992), pp. 105-128. University of California Press.

LEVINAS, Emmanuel. **Humanisme de l'autre homme**. Montpellier: Fata Morgana, 1972.

LEVY-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac & Naif, 2008, 448p. Trad. Beatriz Perrone-Moises.

LOCKE, Ralph P. Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saens's "Samson et Dalila". **Cambridge Opera Journal**, Vol. 3, No. 3 (Nov., 1991), pp. 261-302. Cambridge University Press.

LOCKHEAD, Judy; AUNER, Joseph (org.). **Postmodern Music/Postmodern Thought**. New York: Routledge, 2002. 372p.

LYOTARD, Jean François. **The Postmodern condition: a report on Knowledge**. Manchester: Manchester University Press, 1992.

MACHADO NETO, Diósnio. Unita Multiplex: por uma musicologia integrada. In: VII Seminário Nacional de Pesquisa em Música, 2007, Goiânia/Goiás. **Anais do VII SEMPEM**. Goiânia: Programa de Pós Graduação Stricto-sensu - EMAC/UFG, 2007. v. 1. p. XXI-XXXV.

_____. Do pernicioso à virtude: a música como agente da emancipação feminina. **Brasiliana** (Rio de Janeiro), v. 25, p. 18-25, 2007.

_____. Texto e Contexto; a Musicologia como discurso da História. In: 9º Seminário Nacional de Pesquisa em Música (SEMPEM), 2009, Goiânia. **Anais do IX SEMPEM**. Goiânia : Editora Vieira, 2009. v. 1. p. 241-254.

MARCONDES, Danilo. Iniciação à História da Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 298p.

MARCONDES, Marco Antônio (org.). **Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular**. 2a ed. São Paulo: Art Editora, 1998.

McCLARY, Susan. **Feminine endings: music, gender, & sexuality**. Mineapolis: University of Mineapolis Press, 2002. 220p.

_____. Paradigm Dissonances: Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticism. **Perspectives of New Music**, Vol. 32, No. 1 (Winter, 1994), pp. 68-85. Perspectives of New Music.

_____. "Gender and sexual studies" in **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Oxford Press, 2001. 2ª edição, vol. 17. Ed. Stanley Sadie.

McCRELLES, Patrick. A Candidate for the Canon? A New Look at Schubert's Fantasie in C Major for Violin and Piano. **19th-Century Music**, Vol. 20, No. 3 (Spring, 1997), pp. 205-230. University of California Press.

_____. An Introduction. **The Journal of Musicology**, Vol. 15, No. 3 (Summer, 1997), pp. 291-296. University of California Press.

_____. "Roland Barthes's S/Z from a Musical Point of View. **Theory Only**, vol. 10, no. 7 (1988), p. 1-29 University of California Press.

MILES, Stephen. Critical Musicology and the Problem of Mediation. **Notes, Second Series**, Vol. 53, No. 3 (Mar., 1997), pp. 722-750. Music Library Association.

MILEWSKI, Barbara. Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk. **19th-Century Music**, Vol. 23, No. 2 (Autumn, 1999), pp. 113-135; University of California Press.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Trad. Roberto Leal ferreira e Alvaro Cabral. 733p.

MORGAN, Robert P. In. BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip V. (org.). **Disciplining Music: Musicology and its Canons**. Chicago: University of Chicago Press, 1992. p. 44-63.

MORRIS, Mitchell. Reading as na opera Queen. In. SOLIE, Ruth A. (org.). **Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship**. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 184-200.

NETL, Bruno. The institutionalization of Musicology: Perspective of a North American Ethnomusicologist. In. COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (Ed.) **Rethinking Music**. New York: Oxford, 2010. p.287-310.

_____. Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture: Na Essay in Four Movements. In. BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip V. (org.). **Disciplining Music: Musicology and its Canons**. Chicago: University of Chicago Press, 1992. p. 137-155.

NORRIS, Christopher. Music Theory, Analysis and Deconstruction: How They Might (Just) Get along Together / Teorija glazbe, analiza i dekonstrukcija: kako bi se moglo (barem) slagati. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Vol. 36, No. 1 (Jun., 2005), pp. 37-82. Croatian Musicological Society.

OLIVEIRA, Heitor Martins. Teoria, análise e *New Musicology*: debates e perspectivas. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 100-114, dez. 2008.

QUERESHI, Regula Buckhardt. Other musicologies: Exploring Issues and Confronting Practices in India. In. COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (Ed.) **Rethinking Music**. New York: Oxford, 2010. p. 311-335.

RAMAZINI, Haroldo. **Introdução à Linguística Moderna**. São Paulo Ícone, 1990.

RANDEL, Don Michael. Defining Music. **Notes, Second Series**, Vol. 43, No. 4 (Jun., 1987), pp. 751-766. Music Library Association.

REICH, Nancy B. Women as Musicians: A questiono of Class. In. SOLIE, Ruth A. (org.). **Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship**. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 125-148.

_____. The Canons in the musicological Toolbox. In. BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip V. (org.). **Disciplining Music: Musicology and its Canons**. Chicago: University of Chicago Press, 1992. p. 10-22.

RODGERS, Stephen. This Body That Beats': Roland Barthes and Robert Schumann's Kreisleriana. **Indiana Theory Review** 18, no. 2 (1997): 75-91.

ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. **Uma história dos *Annales* (1921-2000)**. Maringá: UEM, 2004. 183p. Trad. Jurandir Malerba.

SAID, Edward. **Culture and Imperialism**. New York: Vintage, 1994.

SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e impasses**: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980. São Paulo: UNESP, 2005. 263p.

SAMSON, Jim. Analysis in context. In. COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (Ed.) **Rethinking Music**. New York: Oxford, 2010. p. 35-54.

SCOTT, Derek B. Music and Sociology for the 1990s: A Changing Critical Perspective. **The Musical Quarterly**, Vol. 74, No. 3 (1990), pp. 385-410. Oxford University Press.

SEEBASS, Timan. "Iconography" in **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Oxford Press, 2001. 2ª edição, vol. 17. Ed. Stanley Sadie.

SEEGER, Charles. Systematic Musicology: Viewpoints, Orientations, and Methods. **Journal of the American Musicological Society**, Vol. 4, No. 3 (Autumn, 1951), pp. 240- 248. Published by: University of California Press on behalf of the American Musicological Society.

SHEPHERD, John. Difference and Power in Music. In. SOLIE, Ruth A. (org.). **Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship**. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 46-65.

SMART, Mary Ann. Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology. **Second Series**, Vol. 51, No. 4 (Jun., 1995), pp. 1280-1283; Music Library Association.

SOLIE, Ruth A. Melody and the Historiography of Music. **Journal of the History of Ideas**, Vol. 43, No. 2 (Apr. - Jun., 1982), pp. 297-308; University of Pennsylvania Press.

_____. (org.). **Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship**. Berkeley: University of California Press, 1995. 355p.

_____. On Difference. In. SOLIE, Ruth A. (org.). **Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship**. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 1-22.

_____. Sophie Drinker's History. In. BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip V. (org.). **Disciplining Music: Musicology and its Canons**. Chicago: University of Chicago Press, 1992. p. 23-44.

STANLEY, Glenn. "Historical method" in **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Oxford Press, 2001. 2ª edição, vol. 17. Ed. Stanley Sadie.

STOLBA, Karl M. *The Development of Western Music: A History*. Dubuque: Wm. C. Brown Publishers, 1990. 966p.

SUBOTNIK, Rose Rosengard. The Cultural Message of Musical Semiology: Some Thoughts on Music, Language, and Criticism since the Enlightenment. **Critical Inquiry**, Vol. 4, No. 4 (Summer, 1978), pp. 741-768. The University of Chicago Press.

_____. Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition. **Journal of the American Musicological Society**, Vol. 29, No. 2 (Summer, 1976), pp. 242 -275. University of California Press on behalf of the American Musicological Society.

_____. The Role of Ideology in the Study of Western Music. **The Journal of Musicology**, Vol. 2, No. 1 (Winter, 1983), p. 1-12. University of California Press.

TARUSKIN, Richard. "Poetic Fallacy". **The Musical Times**, Vol. 145, No. 1886 (Spring 1985), pp. 10-11. University of California Press

TOMLINSON, Gary. Musical Pasts and Postmodern Musicologies: A Response to Lawrence Kramer. **Current Musicology**, no. 53 (fall, 1992). New York: Columbia University Press.

TREITLER, Leo. History and Music. **New Literary History**, Vol. 21, No. 2, History and... (Winter, 1990), pp. 299-319. The Johns Hopkins University Press.

_____. The Power of Positivist Thinking. Reviewed work(s): *Contemplating Music: Challenges to Musicology* by Joseph Kerman. **Journal of the American Musicological Society**, Vol. 42, No. 2 (Summer, 1989), pp. 375 -402. University of California Press on behalf of the American Musicological Society. Resenha.

_____. The Historiography of Music: Issues of past and Present. In. COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (Ed.) **Rethinking Music**. New York: Oxford, 2010. p. 356-377.

_____. Gender and Other Dualities on Music History. In. SOLIE, Ruth A. (org.). **Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship**. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 23-45.

VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. Brasília: UNB, 2008. 285p. Trad. Alda Baltazar e Maria Auxiliadora Kneipp.

VISAGIE, Johann. Applying Critical Tools to Critical Theory: With Some Remarks on the Implications for Musicology / Primjenjujući kritička sredstva na kritičku teoriju. Uz nekoliko primjedbi na implikacije u muzikologiji. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Vol. 36, No. 1 (Jun., 2005), pp. 11-36. Croatian Musicological Society.

_____. Applying Critical Tools to Critical Theory: With Some Remarks on the Implications for Musicology / Primjenjujući kritička sredstva na kritičku teoriju. Uz nekoliko primjedbi na implikacije u muzikologiji. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Vol. 36, No. 1 (Jun., 2005), pp. 11-36. Croatian Musicological Society.

VOLPE, Maria A. "Uma *New Musicology* para uma nova sociedade", in: Anais do II Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá. Coord.: Bernhard Fuchs. Maringá, PR: Massoni, 2004: 99-110.

_____. "Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural", **Debates** (Revista do Programa de Pós-Graduação da UniRio), Rio de Janeiro, v. 7, p. 111-134, 2004.

WEBER, William. The History of Musical Canon. In. COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (Ed.) **Rethinking Music**. New York: Oxford, 2010. p. 336-355.

WEBSTER, James. Between Enlightenment and Romanticism in Music History: "First Viennese Modernism" and the Delayed Nineteenth Century. **19th-Century Music**, Vol. 25, No. 2/3, The Long Century, 1780-1920 (Autumn, 2001 - Spring, 2002), pp. 108-126. University of California Press.

_____. Music, Pathology, Sexuality, Beethoven, Schubert. **19th-Century Music**, Vol. 17, No. 1, Schubert: Music, Sexuality, Culture (Summer, 1993), pp. 89-93. University of California Press.

WHITTALL, Arnold. Autonomy/Heteronomy: The Context of Musicology. In. COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (Ed.) **Rethinking Music**. New York: Oxford, 2010. p. 73-101.

WILKINSON, Christopher. Deforming/Reforming the Canon: Challenges of a Multicultural Music History Course. **Black Music Research Journal**, Vol. 16, No. 2, Educational Philosophy and Pedagogy (Autumn, 1996), pp. 259-277 Published by: Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press.

WILLIAMS, Alastair. **Constructing Musicology**. Burlington: Ashgate, 2007. 164p.

_____. Musicology and Postmodernism. **Music Analysis**, Vol. 19, No. 3 (Oct. 2000), p. 385-407. Resenha de: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. **Rethinking Music**. New York: Oxford University Press, 2010, 574p; e KRAMER, Lawrence. **Classical Music and Postmodern Knowledge** Berkeley, University of California Press, 1996. 297p.

WRIGHT, Craig; SIMMS, Bryan. **Music in Western Civilization**. New York: Cengage. 2006. 1ª ed.

WITT, Charlotte. "Feminist History of Philosophy", in **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**, Fall 2008 Edition, ed. Edward N. Zalta, disponível em:

<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/feminism-femhist/>, acessado em 19/5/2011.

WOOD, Elizabeth. Lesbian Fugue: Ethel Smith's Contrapuntal Arts. In. SOLIE, Ruth A. (org.). **Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship**. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 164-183.

APÊNDICE A – GRÁFICO DA INCIDÊNCIA DE DISCURSOS DA *NEW MUSICOLOGY*, POR PERÍODO HISTÓRICO, NO LIVRO “*MUSIC IN WESTERN CIVILIZATION*” (WRIGHT E SIMMS)

APÊNDICE B – GRÁFICO DA INCIDÊNCIA DE DISCURSOS DA *NEW MUSICOLOGY*, POR PERÍODO HISTÓRICO, NO LIVRO “A HISTORY OF MUSIC IN WESTERN CULTURE” (BONDS).

APÊNDICE C – GRÁFICO DA INCIDÊNCIA DE DISCURSOS DA *NEW MUSICOLOGY*, POR PERÍODO HISTÓRICO, NO LIVRO “A HISTORY OF WESTERN MUSIC” (BURKHOLDER, GROUT, PALISCA).

APÊNDICE D – GRÁFICO COMPARATIVO DA INCIDÊNCIA TOTAL DE CADA DISCURSO DA *NEW MUSICOLOGY*, POR PERÍODO HISTÓRICO, NOS TRÊS LIVROS ESTUDADOS.

APÊNDICE E – GRÁFICO COMPARATIVO DA INCIDÊNCIA TOTAL DE CADA DISCURSO DA *NEW MUSICOLOGY* NOS TRÊS LIVROS ESTUDADOS.

APÊNDICE F – GRÁFICO COMPARATIVO DA INCIDÊNCIA TOTAL DE DISCURSOS DA *NEW MUSICOLOGY*, POR PERÍODO HISTÓRICO, ENTRE OS LIVROS ESTUDADOS.