

Síntese e Monografia na História da Música Brasileira

por Régis Duprat

Introdução

Síntese e Monografia na História da Música Brasileira

1. O Positivismo na História.
Os Annales e a História Nova.
2. A teoria dos paradigmas de Kuhn aplicada às artes
3. O positivismo na Musicologia
4. As Potencialidades das Análises
Um texto lapidar sobre as Análises
A vocação ontológica das poéticas

Introdução

Síntese e Monografia na História da Música Brasileira

Lidar com longos períodos requer grandes sínteses. Mário de Andrade propõe a sua (*Evolução Social da Música no Brasil*, 1939, p.11). “De início”, diz Mário, “e sempre do ponto de vista social, a música brasileira teve um desenvolvimento lógico, que chega a ser primário de tão ostensivo e fácil de perceber. Primeiro Deus, em seguida o amor e depois a nacionalidade”. Mário sintetiza, aqui, o período colonial, o romantismo do século XIX e o modernismo nacionalista. E acrescenta que essa lógica de desenvolvimento não é tão clara nas demais artes onde o individualismo dependeria menos das condições técnicas e econômicas do meio. Para explicar o que chama de primeira fase da música na colônia, uma outra síntese: o incenso e o batuque místico (p.15) pelos quais um país sem milícia se mantinha colônia, “panem et circensis” de pouco pão e muito circo...” Para Mário o incenso era Aleijadinho, padre José Maurício e “uma igreja para cada dia do ano em Salvador”.

Há um excesso reducionista na síntese, mas não se lhe pode negar uma função reflexiva; o modernismo usa e abusa fartamente dela. Oswald as tem inúmeras e brilhantes (“a floresta e a escola”). Urgia queimar etapas para entender o passado, de onde viemos e para onde íamos. No Manifesto Pau Brasil, de 1924, a síntese de Oswald é sobre a própria síntese: “... contra o detalhe naturalista, pela síntese...” (par.12). Ele já vinha de explicar: “Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento (?) dinâmico dos fatores destrutivos. A síntese. O equilíbrio. O acabamento (da carroserie). A invenção. Uma nova perspectiva. Uma nova escola. (par.10).

A síntese é a negação da monografia; é a antítese dela, da pesquisa paciente e

demorada; daquilo que Fernand Braudel, o historiador de *La Méditerranée*, chamava o “escrúpulo do documento que inculca no historiador paciência e sabedoria”. Quando a pesquisa paciente e demorada se torna ideal ou possível, repudiamos as sínteses e nos esquecemos delas. A síntese resultaria numa história rapsódica que prescinde dos detalhes. Novamente Mário (p.16) [“] A música encantava e submetia os índios harmonizando-os com os colonos na carência geral de técnicas e riqueza[“]. Se o desprezo dos detalhes pode gerar uma história rapsódica o extremo cuidado com os detalhes, também pode. Quero me referir ao processo de dessintetização da nossa história, processo ainda em moda, e que propiciaria a história rapsódica, o detalhe irrelevante, alegremente exposto nos títulos dos capítulos, mas do qual depende às vezes, ou sempre, o arejado entendimento dos mecanismos sociais, da dinâmica da História.

2. O Positivismo na História.

Os Annales e a História Nova.

A polêmica sobre o positivismo, tanto na História como na Musicologia pode, a título de recurso didático, reduzir-se à atribuição de importância primordial ao fato histórico, ou à interpretação do fato histórico. Ao positivismo se inculca preocupar-se exclusivamente pelo fato e não por sua interpretação.

Na História Geral essa reação contra o positivismo é mais remota do que na Musicologia. Data do início do século, época em que as Musicologias ainda engatinhavam, e se consolida no final da década de 1920, com a chamada Escola dos Annales.

A este título, é eloqüente o livro de François Dosse (*A História em Migalhas. Dos "Annales" à "História Nova*. SP, Ensaio, Unicamp, 1992). Trata-se de uma história da produção historiográfica francesa desde os anos 20, e de uma crítica da filosofia da história de tendência neopositivista, a *Nouvelle Histoire*. Se analisarmos os princípios da transdisciplinaridade, essa obra sugere uma atualização das reflexões sobre a produção musicológica nacional e mesmo internacional, desde os anos 80.

Para os que freqüentam os estudos históricos não é novidade que a partir de 1929 a chamada Escola dos Annales, de Lucien Febvre e Marc Bloch, fundou um periódico de publicação regular que tomou esse nome. Nele se veicularam as críticas agudas formuladas desde o princípio do século, contra a chamada história positivista ou

”evennementielle”, de Langlois e Seignobos, principais representantes da história factual e política, tida como História Positivista. Dosse, em *História em Migalhas*, acima citado, identifica a chamada *Nouvelle Histoire* como a terceira geração do grupo, a qual teria promovido uma escritura histórica mais descritiva do que explicativa, mais positivista e empírica do que científica (p. 252), no sentido moderno, retornando a posturas anteriores aos Annales.

Na recente evolução dos Annales, Dosse vê uma fissura interna que perpassa o discurso da revista opondo os adeptos de uma história em migalhas comprometida com os procedimentos das ciências sociais, e de outro lado os adeptos de uma história total enriquecida com a contribuição dessas ciências sociais mas preservada a base histórica e de ambição globalizante. Para Dosse, criar uma História Nova requer que se rejeite a falsa alternativa entre o relato factual insignificante e a negação do acontecimento. Pelo contrário, urge recuperar o acontecimento significativo ligado às estruturas que o tornaram possível. A hierarquia causal a ser construída deve evitar dois perigos: a generalização teórica abstrata, desvinculada do real, e a descrição de singularidades. Cabe ao historiador proceder a um constante movimento de vaivém do factual para o quadro conceitual e deste para aquele. Identificamos aqui uma alusão aos dois extremos de que falávamos e que convidam à história rapsódica.

Dosse critica também os abusos da História Antropológica que sobrepôs a espacialidade à temporalidade, favorecendo o discurso antropológico, etnológico e estruturalista, retomando o discurso da reprodução das estruturas sobre as invariantes em ação nas sociedades chamadas ”frias”, aplicando os instrumentos de análise da Antropologia onde se fortalece o avesso dos valores num horizonte do presente imóvel. Nisso, critica Dosse a crise da idéia de progresso e o renascimento do néo-romantismo, num refluxo do social para o simbólico e o cultural: a história sociocultural.

A história psicológica dos fundadores dos Annales evolui, nos anos 60, para a História das mentalidades que, segundo Dosse, realça as continuidades reprimindo as rupturas, estudando mais o funcionamento do que o porquê das mudanças. A História da vida cotidiana, mental e material, se solidariza fortemente com a história positivista factual, apenas que, agora, apolítica. Aí, a repetição e o hábito são a base essencial (p. 174). Sucede-se aí a história do gosto, do homem comum, a micro-história. Acaba-se por substituir o social pelo cultural.

A chamada História Serial merece um capítulo à parte de Dosse: Dela diz ele : "O tempo único desacelera-se em temporalidades heterogêneas. Sob a influência da possível quantificação do material histórico, graças ao computador, estabeleceu-se uma nova abordagem do tempo histórico, a história serial..." . E' Foucault quem diz: "... a história não considera um acontecimento sem definir antes a série da qual ele faz parte" (*L'Ordre du discours*, 1971, p. 57, apud Dosse, p. 185).

Com ela o historiador renuncia à história global, ambição inicial de L. Febvre, tendendo a confundir objeto empírico e objeto intelectual, resultando numa dispersão sempre crescente dos fatores significativos da história. Dosse vê em Foucault (*Arqueologia do Saber*, 1969) a primeira investida consciente da história serial, onde a receita é renunciar às grandes sínteses e entregar-se à fragmentação dos saberes, num rompimento do sistema de causalidade, desmoronamento das continuidades e descentralização do sujeito. Esse confinamento do historiador na descrição do objeto, da série, e rejeição da totalidade inteligível obstaculizaria as possibilidades de racionalização global do real. A introdução dos recursos computacionais teria dado a muitos a ilusão de cientificidade, de rigor matemático.

Para Dosse, a decomposição do real no plano das descrições significa o renascimento do neopositivismo "não no sentido comtiano, que buscava a lei por trás da repetição", mas no sentido da fascinação pelo fato bruto, pelo factual como único nível de inteligibilidade, e contra o qual se insurgiam justamente os fundadores dos Annales. Por isso, para Dosse "a seriação é a expressão da nova alienação que destrói toda praxis nas estruturas do prático-inerte" (p. 189). Pode-se identificar aqui uma certa rebeldia de Dosse contra a fragmentação labiríntica da pós-modernidade, cara à História Nova.

2. A teoria dos paradigmas de Kuhn, aplicada às artes

Em 1962 uma obra publicada nos Estados Unidos revolucionou a história e a filosofia da ciência. Refiro-me a A Estrutura das revoluções científicas, de Thomas Kuhn. Na visão desse autor, a história das ciências consistia numa sucessão de crises que eram superadas pela substituição de paradigmas. Essas crises não seriam devidas à acumulação gradativa de conhecimentos mas a um processo de acomodação social da comunidade científica de profissionais no sentido de reformular os compromissos de ordem teórica, prática e social da ciência em questão e da ciência em geral.

Diante dessa postura, G. Vattimo levantou em 1985 (Gianni Vattimo, “A Estrutura das Revoluções Artísticas”, cap.6 de O Fim da Modernidade, pg.85-106) a questão sobre a possibilidade de se construir um discurso análogo ao de Kuhn com referência às artes, já que o mundo da arte seria um mundo em que paradigmas e revoluções se encontrariam em estado puro, sem limite de aplicabilidade. Ou seja, propunha-se a aplicação às artes, da teoria dos paradigmas de Kuhn, cuja proposta já seria um modelo estético tendente a um certo “anarquismo epistemológico” com distinção não muito clara entre tecno-ciência e arte. De fato, conforme Kuhn a opção entre paradigmas opostos, ou mesmo a convivência entre eles (cf sugere Roberto Cardoso de Oliveira: “A Antropologia e a ‘crise’ dos modelos explicativos”, cap. 3 de O trabalho da Antropologia, p.53-72 (59), citando George Stocking Jr., num ‘equilíbrio poli-paradigmático’), a opção entre paradigmas reflete formas opostas de vida social e é de natureza persuasiva e não demonstrativa. A imposição de um paradigma teria semelhanças com uma “revolução artística”. Ainda que seja complexo esse sistema de persuasões, ele se assimila a um tipo estético, hermenêutico ou retórico.

A tese de Kuhn, conforme Vattimo, já se anunciaria na estética do gênio de Kant, assumida pelo romantismo, e que resultou de uma visão dualista do homem contrapondo conhecimento e sensibilidade, entendimento e intuição, marginalizando, em consequência, o campo da estética, e do que até hoje as artes se ressentem. Em Kant, o sentimento se situa em posição intermediária entre o conhecimento e a ação, ou seja, não pertence nem à razão pura (1781), nem à razão prática (1788), e foi tratado na crítica do juízo (1793), ou do julgamento, que aborda o problema estético juntamente com o problema do finalismo na natureza (Fernando Bastos, Panorama das Idéias Estéticas no Ocidente. Univ. de Brasília, 1986, 124). A crítica do juízo está dividida em duas partes: a primeira, trata da crítica do Belo e do Sublime, e a segunda, da teleologia, ou ciência da finalidade ou do finalismo.

Haveria aqui, ainda segundo Vattimo, uma contradição não resolvida em Kant: só a tecno-ciência parece ter história, contínua e cumulativa, enquanto os gênios (o modelo artístico, portanto), expressariam a historicidade como novidade (o chamado lampejo do gênio) e não como continuidade e desenvolvimento. A historicização da epistemologia contemporânea de Kuhn teria dissolvido, diluído essa contradição entre uma história propriamente dita, tecno-científica, e uma história “imprópria”, do gênio

artístico.

Em síntese, conforme Vattimo, ocorreria em Kuhn, uma estetização da ciência, a qual acompanha a centralidade do estético na modernidade (pg. 91). Nietzsche foi o primeiro a reconhecer isso com a Vontade de Potência como Arte, resultante do processo de secularização da sociedade. que lançou o homem diante de si mesmo, convicto do fim de todo providencialismo, expresso, aliás, na frase “Deus morreu”. O homem faz do mundo uma obra de arte em si e o artista realiza isso na pequena escala. E nesse esquema cresce a importância da técnica no mundo e no mundo da arte, no século XX, juntamente com a organização tecnológica da vida social. A luta das estéticas e das poéticas contra a arte como imitação adquire crescente sentido ontológico a partir da luta anti-kantiana contra o binômio gênio-natureza (pg. 94).

Se, conforme Vattimo, (pg.91) há uma estetização da história das ciências em Kuhn, então poderíamos falar, igualmente, de uma estetização do aspecto científico (teórico) da própria arte musical, já que é inegável e reconhecido por todos (diríamos que é um paradigma na Música), que a música possui um aspecto que é pura ciência, a Teoria Musical. E que evoluiria da mesma forma com base na teoria kuhniana dos paradigmas. Isto teria uma implicação decisiva no problema das Análises musicais, especialmente para as músicas contemporâneas, como é nossa intenção abordar no final desta exposição

Hoje os princípios de “verdade” que regem uma ciência ou disciplina com mínimos vínculos com a cientificidade, ligam-se a paradigmas cuja vigência depende da adesão generalizada da comunidade científica do setor. O problema da verdade científica transformou-se, como afirma G. Vattimo em outro texto, numa sociologia da comunidade científica.

Desde o ingresso das Artes nas Universidades, parece ter ocorrido um movimento em dupla direção, centrífugo, que se faz notar, em escala planetária,. Por um lado, a Música tem-se empenhado por alcançar uma certa cientificidade, enquanto as tecno-ciências, por seu lado, evoluíram para um modelo que relativiza as posturas epistêmicas tradicionais tornando-as menos radicais. A própria disciplina Epistemologia tem-se acomodado às conquistas resultantes em grande parte da crescente socialização das ciências, que acaba erigindo as sociedades em juízes das diretrizes gerais que as ciências devem conferir ao trabalho científico, desempenhando uma função de das

atividades científicas. O mesmo esquema se aplica às artes em geral. Essa tem sido, aliás, a grande expectativa da evolução da democracia mais como uma alternativa participativa do que apenas representativa.

3. O positivismo na Musicologia

Segundo Claude Palisca (“Música”, in M. Dufrenne, *A Estética e as Ciências da Arte*, 1982, p.144-63) foi Friedrich Blume quem apelidou de “neopositivismo” a orientação da pesquisa factual de arquivos. Sua ilação mais significativa seria ter essa tendência sido responsável pelo isolamento entre os pesquisadores e entre estes e o público aficionado.

A abrangência das posturas de Dosse objetivando as críticas abordadas com relação à História Geral fica aqui referida como reflexão sobre o trabalho musicológico que abarca ampla gama de atividades, campos e disciplinas como o trabalho de arquivo, a paleografia, a bibliografia e a biografia, os estudos de contexto e de repertório, de estilo e de influências, as teorias, a transcrição, as análises, e porque não, entre outros, a crítica, que para Kerman se vincula estreitamente à análise estilística.

3 a) A catalogação

A catalogação é, talvez, a mais elementar expressão do neopositivismo na musicologia. Essa atividade tem sido objeto de interpretação equivocada, a nosso ver, por parte de setores dos quais seria desejável uma compreensão mais generosa da atividade musicológica. Atividade indispensável, a catalogação temática é obra de consulta essencialmente referencial. Permite identificar, e constitui instrumento básico de pesquisadores e dos que desejam ampliar o conhecimento sobre a música encerrada nos arquivos. As técnicas de catalogação, internacionalmente praticadas, estão consubstanciadas no Repertoire International des Sources Musicales. Nos últimos anos, no Brasil, as técnicas de catalogação têm sido fartamente aplicadas para o conhecimento e a disseminação do repertório da música contemporânea, constituindo precioso instrumento de viabilização das pesquisas. Os próprios catálogos resultam de pesquisas biblioteconômicas, histórico-musicais e até, às vezes, analítico-musicais. O fato é que toda atividade, por mais reflexiva que seja, contém uma dimensão inevitavelmente qualificável como positivista. O enfrentamento de tarefas positivas

indispensáveis ao trabalho de pesquisa não impede que o pesquisador alimente e desenvolva uma postura multidimensional diante de seus temas.

Interpretações negativas sobre o valor e utilidade dos catálogos, tanto quanto o trato das biografias e outras ações arroladas acima, são tendências de repúdio ao que se tem denominado neopositivismo na sua disciplina, e que na verdade indiciam uma compreensão imprecisa do problema do valor da ciência e a função de cada um dos níveis em que a pesquisa tem necessariamente de se desenvolver. Para endossar a minha argumentação sirvo-me de um texto pouco referido, de Heidegger, o filósofo da ontologia hermenêutica:

“À experiência da pesquisa científica corresponde, nas ciências históricas e filológicas, a crítica das fontes. Esse nome designa aqui o conjunto formado pela triagem, confirmação, valorização, preservação e interpretação das diferentes fontes de pesquisa... Toda ciência, enquanto pesquisa, se funda sobre o projeto de um setor de objetividade delimitada; ela é, pois, necessariamente ciência particular. Toda ciência particular deve necessariamente - no desdobramento do projeto com seu método - especializar-se sobre campos delimitados de exame. Ora, essa especialização não é de nenhuma maneira o epifenômeno fatal devido à inextricabilidade crescente dos resultados da pesquisa científica. Ela não é absolutamente um mal necessário, mas a necessidade essencial da ciência enquanto pesquisa. A especialização não é a consequência, mas a razão do progresso de toda pesquisa”. (1962, pp.75-6)

Diante da evidência dessa citação de um autor sobre o qual não paira qualquer suspeita sobre as convicções anti-metafísicas e hermenêuticas, e portanto anti-positivistas, dispensam-se comentários sobre as alusões que inculcam aos trabalhos básicos sobre os « campos delimitados de exame” a que o trabalho histórico de arquivo e sua organização devem dar consecução. Trata-se mais de uma contingência histórico-profissional: enquanto não se configura entre nós uma musicologia histórica organizada, não disporemos de arquivistas especializados na organização de arquivos musicais; entretantes, cabe aos musicólogos a tarefa indispensável de organizá-los para a consecução do trabalho propriamente dito. Em *As palavras e as coisas* (Martins

Fontes, 1981, p.88) Foucault comenta que « A taxinomia implica... um certocontinuum das coisas (uma não-continuidade, uma plenitude do ser [a continuidade escondida do ser] e uma certa potência da imaginação, que faz aparecer o que não é, mas permite, por isso mesmo, trazer à luz o contínuo ».

Nos últimos 120 anos as musicologias viveram, padeceram e acompanharam as vicissitudes de um percurso histórico-filosófico perturbador mas, e por isso, enriquecedor, metodicamente atribulado e que se expandiu em sub-áreas diversas, cada uma das quais vem usufruindo do contato interdisciplinar, com salutareos resultados para os seus seus métodos e técnicas, disciplinas dentre as quais cabe citar a História, a Sociologia, a Antropologia, a Psicologia e a Pedagogia, a Estética e a Filosofia, a Teoria Literária... e outras.

Mas não é somente a catalogação que está na berlinda. Ela é apenas, diríamos, o primeiro nível de aparente redundância positivista, por constituir, pretensa e aparentemente, mera transcrição listada do conteúdo itemizado de um conjunto ou acervo de manuscritos musicais. Isto é uma visão simplista e reducionista. Na verdade, poderíamos utilizar a expressão ‘positividade’ no lugar de positivismo, utilizado generica, e segundo vejo, impropriamente, na literatura musicológica internacional. Tudo isso mudou com a trajetória mais recente das ciências, especialmente as humanas, a partir da teoria dos paradigmas de Thomas Kuhn e da hermenêutica de Hans-Georg Gadamer e Paul Ricoeur, dentre outros. Portanto, quando se fala hoje em positivismo, quer-se sempre referir a tendências neopositivistas eventualmente sobreviventes na visão metódica das musicologias. E isto, mesmo, é insuficiente para explicar mais amplamente as potencialidades da postura hermenêutica moderna cuja novidade parece consistir muito mais em afirmar que a interpretação racional, argumentativa, da História não seria nem ‘científica’ no sentido positivista, nem puramente estética (Vattimo, « Ricostruzione della razionalità », in *Oltre l'Interpretazione, Il significato della ermeneutica per la filosofia*. Bari, Laterza, 1994, pg 137).

3 b) A transcrição musicológica

Uma outra unidade de reflexões ou nível de ‘positividade’ consiste no conjunto das transcrições musicológicas que, é sabido, não cabe identificar com o mero levantamento das partituras, o que os franceses chamam de “mise en partition”. Ela

implica num trabalho de preparação e adaptação às necessidades modernas de execução musical. Especialmente quando se trata de um manuscrito de duzentos ou mais anos, épocas remotas em que vigiam convenções gráficas diferentes das atuais. Tais convenções notacionais correspondiam a práticas de execução da época, que se perderam no decorrer do tempo com as mudanças de estilo de compor e executar música, ou eram, na expressão de recuados tempos, de compreensão '*subintellecta*'. A literatura teórica de época, que cabe exumar e estudar, passou a constituir subsídio indispensável para a recuperação das práticas antigas. Vez ou outra cabe uma que outra restauração propriamente dita, além da própria tarefa complexa de transcrição. Atividade complementar da Musicologia, a transcrição tem por estímulo um crescente interesse de significativo segmento da comunidade profissional e de aficionados pelas músicas antigas. Não vou aprofundar as razões ideológicas disso, ficando apenas na constatação do interesse dos diversos agentes culturais e institucionais em jogo. Por isso tudo cabem algumas considerações sobre as transcrições musicológicas.

O argumento de que a época das transcrições já teria passado é uma afirmação que foge ao trato das coisas das ciências. Aqui vigem também as observações heideggerianas invocadas acima. Segmentos ponderáveis da musicologia internacional e brasileira nas devidas proporções, vêm se dedicando atualmente à recuperação do mais variado repertório produzido no passado. E' o que vem ocorrendo com a obra e a biografia de Ockeghem, Obrecht, Frescobaldi, com os mestres-de-capela das catedrais espanholas e italianas dos séculos XVI a XVIII e linhas similares de pesquisa. E' recente o empenho dos italianos na editoração crítica de obras dos períodos citados, compostas por calabreses e sicilianos. Trata-se de um trabalho que dá continuidade ao iniciado no final do século passado e que exumou para um diálogo musical com a História da Música, a antes desconhecida obra de Machault, Dufay, Constable, Josquin dès Prés, e outros. E' também emblemática a reedição completa da obra de J.S.Bach (1685-1750), que se iniciou em Göttingen e Tübingen, em 1954, revendo a Bach-Gesellschaft iniciada em 1850 (apud J. Kermann, 1987).

A redundância de suposto neopositivismo só deveria assim constituir-se para os que praticaram exaustivamente as transcrições... O neopositivismo reside, de fato, na incapacidade de compreender a dimensão hermenêutica da atividade de transcrição musicológica, ou seja, de que uma transcrição não passa de uma interpretação de texto,

textos ou contextos, e que jamais esgotará a verdade da obra transcrita. Tampouco esgotará a verdade histórica a abordagem biográfica, analítica, estrutural ou mesmo hermenêutica...

Há três ou quatro décadas, simplesmente não havia “mercado” para esse tipo de trabalho. Nem falar das gerações de especialistas que nos antecederam. Dada a inexperiência e afoiteza irreverente e às vezes antiética, certos jovens de hoje mostram-se incapazes de reconhecer a contribuição inestimável que, na musicologia se inicia com Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno e é continuada por Luiz Heitor, Curt Lange, Cleofe Person de Mattos, Jaime Diniz, G. Olivier Toni e tantos outros, dentre os quais me enquadro, e que abriram o caminho para a atual explosão de interesse pela transcrição musicológica e a pesquisa sistemática sobre o passado musical brasileiro, tanto do período colonial quanto do século XIX.

O desempenho desses especialistas era eminentemente cultural; tratava-se precisamente de sensibilizar a nossa sociedade para a importância de um trabalho de exumação de toda uma produção técnica e artisticamente reconhecida com reservas até por membros da comunidade musical. Foi uma luta árdua mas indispensável para o processo multiplicador hoje atingido, e do qual podemos nos orgulhar, pois comprovou competência e denodo. Pena que alguns já tenham partido e não puderam constatar os progressos ocorridos na área. Muitos fatores colaboraram para essa massificação relativa, dentre os quais a expansão das universidades nos setores artísticos e particularmente na música. As sementes lançadas frutificaram, os campos correlatos se expandiram, permitindo a especialização, gerando competência e interesse na sociedade civil e na comunidade musical mais ampla.

As tarefas foram árduas; imensos mananciais a localizar, preservar e organizar; pouquíssimos especialistas alocados na área, recursos nenhuns, pouca sensibilidade da sociedade, ausência de tribuna, de veículos editoriais e de infraestrutura instalada. Despertar e estimular vocações já era coisa problemática. Raros os que se interessavam por uma atividade que não gerava dividendos diretos nem indiretos. Hoje a atividade da transcrição musicológica, ainda que carente de remuneração direta e de profissionalização, já vêm gerando prestígio e notoriedade, dado o já difícil mercado de empregos universitários.

3. As Potencialidades das Análises

Um texto lapidar de Ilza Nogueira

A trajetória das Análises também poderia ser abordada à luz destas especulações. Quais seriam as suas contribuições para a Análise e o trabalho do analista?

Os Anais da Anppom 98, trazem a pg. 49-56 uma das intervenções mais destacadas daquele Encontro: “A Investigação teórica da música atonal e serial: uma apreciação panorâmica...”, de Ilza Nogueira.¹

Abordando alguns problemas básicos das Análises I.N. cita algumas posturas internacionais que procuravam, já na década de 1980, diagnosticar os grandes problemas das Musicologias. Em síntese as posturas são:

Há uma genealogia organicista. Urge abandoná-la para liberar uma visão que destaque os valores estético da obra musical (Kerman, 1985)

A Análise musical tem raízes no século 18, quando a música perdeu a função social mais ampla. Daí a concepção de música como linguagem com convenções gramaticais. À Análise musical caberia a elucidação de um organismo teleológico. [teleológico: o que tem uma relação de finalidade, na qual o mundo é visto como um sistema de meios e fins]. Portanto: a Teoria musical definia as leis da gramática; e as Análises, as formas mutantes (aplicadas) dessas leis (Morgan)

A Teoria musical estuda a estrutura da música. No passado ela é qualquer estudo sobre música. A redução ao estrutural acompanha a noção de composição como estrutura orgânica. (Palisca, 1980).

Urge (urgência) uma preocupação por análises menos normativas, e mais fenomenológicas e históricas. Não só por estruturas mas com a relação delas com o significado e musicalmente integral (Treitler, ?)

Análise é ramo da crítica; único ramo praticado desta (Kerman, 1980).

I.N. ainda acrescenta uma postura recente, atual e nacional, que consolida posturas explicitadas já nas décadas de 60 e 70 qual seja,

Urge uma concepção sistêmica de música e contexto (Merriam, ?); música na cultura e como cultura. Fusão de

Teoria da música com uma teoria da Cultura (Veiga, 1998).

¹ Trata-se de um texto reflexivo, muito denso e significativo para a conceituação do que sejam as tarefas e potencialidades das Análises em geral e das Músicas Contemporâneas em particular. Este meu texto não pretende senão ser uma resenha elogiosa do texto de I. Nogueira.

Um balanço recente dos seminários de pós-graduação em música nas universidades americanas enfatizam, entre os filósofos da música, estetas, teóricos literários e críticos culturais, as tendências de recontextualização e intertextualidade.

Interessam-nos aqui as conclusões de I.N.. O apelo dos autores citados é por uma Análise que atente para os valores simbólicos e emotivos da música, para seu contexto sócio-cultural; uma Análise poético-musical.

A música tonal seria inconcebível fora do contexto cultural que a gerou. Já a música pós-tonal-serial, que com toda propriedade Ilza chama de música contemporânea, superando o pensamento lógico, a sintaxe convencional e a frequência definida, marginalizaria a aplicação dos pressupostos analíticos da teoria organicista.

A música contemporânea seria um desafio demasiado para o “analista típico” (convencional) (Whittal).

Na música tonal a aparência superficial da obra liga-se intimamente à sintaxe operativa subjacente. Essa dialética seria essencial na evolução da composição e determina a análise.

Na música contemporânea cada obra define o sistema individual para seus propósitos estéticos [rd: poéticos]. I.N identifica uma estética geral nas músicas tonais-seriais que inexistiria na música contemporânea. Nesta, ocorreria uma pulverização estética na qual cada obra teria sua própria estética. A música tonal-serial teria um pano de fundo, um background cultural, um sistema [rd: uma poética]. Já na música contemporânea esse fundo ou sistema seria inseparável (essencial, haveria uma fusão de ambos) do trabalho composicional. “Essa fusão altera a natureza do processo analítico” (I.N.). Faltaria à música contemporânea uma estrutura básica convencional. E o analista se pergunta que ponto de partida seria o do compositor. O modelo estrutural da obra pode, portanto, estar fora da música, que é essencialmente programática.

A análise da música tonal podia desconsiderar o programa extra-musical, que não era essencial; concentrava-se somente nas relações musicais, não dependendo do programa. [rd: o programa era um pretexto]. Na música contemporânea a metáfora programática e o sistema composicional seriam inseparáveis. As referências programáticas dariam a dimensão da construção musical. O caso limite seria Cage 4’33’’ onde não há música...

A Vocação ontológica das poéticas

Para uma abordagem sistemática do rico texto de I.N. quero expor algumas premissas, instrumentos conceituais indispensáveis em que me escoro e que auxiliarão para definir a minha postura inclusive quanto à definição da terminologia que utilizo aqui.

Primeiramente os conceitos de Estética e Poética, para o que recorro à *Estética da Formatividade* (1980) e a *Problemas da Estética* (1966), do filósofo italiano L. Pareyson (1918-1991). Para Pareyson a origem de muitos malentendidos sobre a atividade artística reside na confusão conceitual que muitos fazem entre essas duas expressões: A Estética, é uma disciplina filosófica, especulativa e reflexiva, define conceitos, não estabelece normas. Já a Poética tem um caráter programático e operativo. A confusão reside em tomar como conceito de arte aquilo que não quer ser senão um programa de arte. Portanto, do ponto de vista estético, todas as poéticas são igualmente legítimas e não cabe à Estética tomar posição em questões de Poética. A Estética se distingue, em seus objetivos, da Poética, da Crítica, e da Técnica de uma arte, não obstante plantar suas reflexões sobre a experiência artística de cada arte.

Um outro autor a quem recorreremos e que se alinha na genealogia do pensamento de L. Pareyson, é G. Vattimo (*Poesia e Ontologia*, (1985)). Refiro-me aqui a um capítulo de referida obra: « A vocação ontológica das poéticas do s. XX ».

Na fase dos manifestos, que desponta já no final do século passado, os enunciados programáticos prevalecem sobre a produção de obras. A poética serve para elucidar sobre as obras, como verdadeiras bulas para a compreensão e fruição delas, e as obras não são senão ilustrações das poéticas. Antes dessa fase era a obra e se via ou não o programa nela. Para o século XX o programa basta. Talvez tenham sido os manifestos os agentes de fusão dos conceitos de Estética e Poética já que, como afirma G. Vattimo, as poéticas, especialmente através dos manifestos que se multiplicam a partir do início do s. XX, passam a assumir posturas filosóficas sobre a arte, e a requerer uma leitura e avaliação filosófica, ou seja, estética. As poéticas serviram para impor, cada uma por sua vez, o seu significado de arte, a postura do artista diante da arte e da sociedade e a forma de abordar as obras de arte.

A prevalência das poéticas é de origem romântica, mesmo que, então, ainda não

prescritivas; são então apenas reflexões estéticas sobre o significado da arte. Os românticos ainda repudiam a prescritividade das poéticas; ou seja, as poéticas ainda não são técnico-programáticas. Mas as poéticas são as armas preservacionistas da arte, diante da escalada das mudanças sociais no processo da segunda industrialização, com reflexos perversos na condição do artista na era da massificação, quando o público aumenta mas se afasta do artista e este perde os referenciais da recepção. A sua posterior reintegração na indústria cultural é ilusória pois lhe inculca o tecnicismo vazio inerente à integração na indústria cultural.

Nogueira questiona com propriedade: “o analista indaga de onde o compositor partiu”.

Ele partiu da vocação ontológica das poéticas, de uma poética normativa, regionalizada, individualizada em cada obra, em cada composição. Aqui se pode especular sobre se a música contemporânea absorve a característica pan-poética da pós-modernidade, que é a citação; por isso ela é ou não contemporânea. Ser contemporâneo é justamente liberar-se de uma poética grupal (contextual), de escola, consubstanciada em manifesto, etc., é possuir uma bula própria para cada obra específica, é como renunciar ao “estilo pessoal”. Cada obra é uma aventura independente, uma forma mutante não mais das leis da gramática mas da aventura específica que o compositor enceta quando compõe.

Nesse sentido seria sempre mais contemporâneo o compositor que mais se despojasse de estilo pessoal. Mais contemporâneo o menos vanguardista. Vanguardismo seria a bula genérica de Escola, lei gramatical de grupo, de época, quase sempre de ruptura, portanto, de resíduo romântico-modernista, digno da primeira metade do século XX: não pós-moderno. Por isso a pós-modernidade desconhece o vanguardismo. Porque cada obra se transforma num manifesto.

Da mesma forma que estilhaça as leis gramaticais, essência dos estilos de época e dos estilos pessoais, a prática citacional, poético-regional (de uma obra só) instaura na obra uma forte configuração labiríntica, sintética, aventureira, que desconcerta a análise e o analista, ou seja, a abordagem sistêmica da obra singular... Em última instância, a tentativa de compatibilizar as leis gramaticais, (diria, as leis da gênese das estruturas convencionais e das poéticas), com as aplicações mutantes, cf. Nogueira, em cada obra particular. A característica labiríntica da obra, com sua estrutura e poética singularizada,




desestilizada, acaba por exigir da Análise que seja também labiríntica, regionalizada, particularizada, pan-poética, não fundada em bulas poético-gramaticais. A época do “fim da modernidade”, título de um livro de G.Vattimo, não prenunciaria o fim das Análises? Quando muito estas estariam fadadas a erigir-se em metáforas poético-discursivas de cada um dos entes ou unidades entificadas (ou entitativas) analisadas. Não teria sido este o destino das Análises até hoje também?

Nessas reflexões sobre as Análises podem-se vislumbrar imbricamentos com os grandes problemas das Musicologias, já diagnosticados na década de 1980. Falamos das Análises das músicas tonal-seriais e pós-seriais, ou seja, tradicionais e contemporâneas, na concepção de Ilza Nogueira, que nos parece correta. A evolução recente das práticas e recepção composicional, episódio histórico de uma trajetória pelo menos bimilenar que não pode ser, nem se recomenda que seja, dissociada das músicas tradicionais, já que constituem o ponto culminante (pelo menos até agora) das transformações graduais assimiladas pelas próprias músicas tradicionais, que poderíamos chamar de pré-contemporâneas, e que seriam as tonal-seriais.

Se procedem as posturas monistas, conclui-se que as Musicologias não podem permanecer alheias às mudanças essenciais do modo de ser das músicas contemporâneas, modo de ser que resultaria da absorção global das mudanças contextuais, e portanto, culturais, ocorridas no mundo contemporâneo. Estaríamos vivendo uma fase semelhante, mesmo que apenas nesse sentido da Análise (pois nas práticas musicais não se definiram hoje os campos de aplicação de cada estilo; antes, se pulverizam todos os estilos), estaríamos vivendo algo semelhante àquela passagem do s. 16 para o 17 em que Monteverdi pugnava por uma *Seconda pratica*, a música de teatro e de Câmara, em contraposição à *Prima pratica*, a da polifonia religiosa linear e imitativa do Renascimento.

O século XXI dirá o que pensa sobre isso...

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**