

ENTRE MACUNAÍMA E MAYAKOVSKI: AS UTOPIAS DO MODERNISMO NOS PROJETOS DE ENSINO E PESQUISA DA MÚSICA NO BRASIL

Diósnió Machado Neto

Universidade de São Paulo

dmneto@usp.br

Resumo: O objetivo desse texto é levantar questões sobre o desenvolvimento do pensamento musicológico brasileiro. A contribuição esperada é que a crítica dos cânones funcione como um eixo articulador entre a tradição e suas projeções. Mais do que expor linhas de raciocínios para adjetivar a musicologia nacional, a crítica canônica pretende subsidiar aberturas a novos enfoques, sem uma ruptura inconciliável entre o passado e o presente. Para tanto o texto confronta momentos de crise de paradigmas: o modernismo nacionalista e a vanguarda do movimento “música nova.”

Palavras-chave: cânone musicológico; modernismo nacionalista; movimento música nova; utopia; ideologia.

BETWEEN MACUNAÍMA AND MAYAKOVSKI: THE UTOPIAS OF MODERNISM IN TEACHING AND RESEARCH MUSIC PROJECTS IN BRAZIL

Abstract: The aim of this text is to raise questions on the development of Brazilian musicological thought. The expected contribution is to use the criticism of canons to act as an articulating axis between tradition and its projections. More than an exposé of lines of reasoning in order to define national musicology, canonical criticism intends to subsidize alternatives to new approaches, without any irreconcilable rupture between past and present. Thus, the text confronts moments of paradigm

crisis: nationalist modernism and the vanguard of the “new music” movement.

Keywords: musicological canon; nationalist modernism; new music movement; utopia; ideology.

Alguns anos antes do lançamento do termo musicologia crítica, na revista eletrônica *Critical Musicology - A Transdisciplinary Online Journal* - do Departamento de Música da University of Leeds, Katherine Bergeron e Philip Bohlman levantaram a discussão sobre a formação da música como disciplina musicológica diante do impacto de teorias, como, por exemplo, o pós-colonialismo e a pós-modernidade. A publicação de *Disciplining Music: musicology and its canons*, em 1992, é, justamente, uma tentativa de vislumbrar as práticas hegemônicas e contra-hegemônicas em subáreas já consagradas dos estudos musicológicos: musicologia histórica, *music theory* e a etnomusicologia.

Logo no prólogo, Bergeron afirma que há de se explorar os aspectos ideológicos e sociais que formatam a musicologia como disciplina adjetivada. Nessa perspectiva, formam-se os cânones que, em outras palavras, é a valoração dos espaços de discurso e a sua projeção como autorreconhecimento nos processos de montagem dos programas de pesquisa.

O avanço da musicologia, segundo os autores, estaria no reconhecimento dos cânones historiográficos e na proposição de programas alternativos ou de resistência, assim como no próprio reconhecimento de que os cânones e suas resistências formam uma posição que sempre revela a localização do narrador:

Autores, em alguns casos, propõem alternativas ao Cânone (...); eles levantam questões sobre a natureza de suas exclusões, sobre a música que entra, e a música que sai. Em todos os ensaios, no entanto, uma relação distinta obtém entre os conceitos de cânone e disciplina, uma relação que ordena o comportamento dos corpos sociais

(nossas “sociedades” acadêmicas) e os indivíduos dentro deles. Pode ser útil explicitar esta aliança em algumas de suas manifestações.¹
(Bergeron e Bohlman 1992, 1)

A importância do reconhecimento do cânone está, seguindo o raciocínio dos autores, no centro da determinação dos campos e através deles na própria definição da disciplina: “um campo é, em outras palavras, um sítio de vigilância, um espaço metafórico cujos limites, concebidos “panopticamente,” são determinados pelo cânone que persiste em seu centro”² (Bergeron e Bohlman 1992, 4).

Determinar o cânone tornar-se-ia, assim, o elemento básico para um diálogo não só com os suportes teóricos de um autor, mas também uma ponte de observação do corpo social e cultural do qual o autor discursa. O cânone revela tanto o complexo das leis específicas como as regras tendenciais de uma época; o cânone não é, em nenhuma hipótese, uma âncora no passado. Ele determina o que, na retórica antiga, seria o *inventio*, ou seja, os fundamentos da escolha e das ferramentas de investigação e discurso. Assim, sem o cânone, o corpo teórico fragiliza-se e é impossível, inclusive, estabelecerem-se os parâmetros para projetos de resistência e inovação.

A observação do cânone, porém, advém de uma visão crítica da historiografia. Pelas camadas sedimentares da construção historiográfica, forma-se o cânone que, por sua vez, revela os padrões de uso do material de pesquisa, como as condições pelas quais ele foi pensado e, até mesmo, as estratégias de narração e divulgação. Amplia-se a importância dessa perspectiva, pois, por ela, ou seja, para reconhecer o que é canônico, é fundamental decantar “o código genético” dos discursos,

1 “Authors in some cases propose alternatives to the Canon (...); they raise questions about the nature of its exclusions, about the music that gets in, and the music that stays out. In all the essays, however, a distinct relation obtains between the concepts of canon and discipline, a relation that orders the behavior of social bodies (our scholarly “societies”) and the individuals within them. It may be useful to spell out this alliance in some of its manifestations.”

2 “a field is, in other words, a site of surveillance, a metaphorical space whose boundaries, conceived “panoptically,” are determined by the canon that stands at its center.”

isto é, a condição do pensável e suas bases teóricas de sustentação.

Nessa óptica, pode-se, até mesmo, decidir a epistemologia dos autores: são construtores de sentido ou desconstrutores de discursos. Em outras palavras, são posturas que se aferram na leitura positiva dos documentos como forma de medição lógica de fragmentos que, evidentemente, fixam-se na crença de uma realidade como uma substância; ou observam, por estratégias de subversão deslocadas por tempos de vivência, para revelar os “tempos” psíquicos da formação do próprio material e a forma de dizê-lo.

No caso da musicologia, deslocada para a análise do passado sem a classificação “histórica” ou “étnica,” o cânone forma-se pela relação com um enunciado que recorre às teorias, necessariamente, vinculadas à ciência histórica. Isso porque não há como discutir uma epistemologia musicológica apartada do fenômeno básico do seu campo de atuação, ou seja, o contexto humano na qual a música se concretiza.

Assim, a filosofia e a teoria das ciências humanas tornam-se uma guia quase que totalitária. Definir os padrões de teoria e metodologia é o nó górdio também para a investigação da musicologia. Isso porque essa área “agrega” a observação do humano à análise do discurso da música (gestos, tópicos, harmonia, forma). Essa é a perspectiva que lhe dá sentido de uso; uma visão crítica “sobre” um evento que, por natureza, é da consciência humana. Outra perspectiva é a da Teoria Musical, pela qual o discurso é isolado nas relações do som a partir de si mesmo, sem um sentido teleológico de análise a não ser a própria estrutura musical.

Nesta óptica, opera-se a grande renovação da musicologia: a sua condição de ciência humana. Somente na intersecção com áreas da antropologia, ciências sociais, linguística, história, etc., que é possível observar como a sociedade modela a sua música e lhe dota de valor simbólico. Nesse sentido, a própria Teoria Musical encontra seu direcionamento como programa de pesquisa (o som é autossuficiente, porém não a teoria que o analisa). Logo, se há uma epistemologia musicológica,

ela está como uma espécie de subjetivação de um programa “realizado” num amplo aspecto das ciências humanas.

Em síntese, observados como plataforma de territorialidades, os cânones e suas contrapartidas servem, em tese, para o dialogo com um padrão de raciocínio. Por eles definem-se modelos de pesquisa, escolhas de objetos e até mesmo a retórica dos discursos. O objetivo desse texto é justamente levantar certas questões sobre o desenvolvimento do pensamento musicológico brasileiro. A contribuição esperada é que a crítica dos cânones funcione como um eixo articulador entre a tradição e suas projeções. Mais do que expor linhas de raciocínios para adjetivar a musicologia nacional, a critica canônica pretende subsidiar aberturas a novos enfoques, sem uma ruptura inconciliável entre o passado e o presente. Para tanto o texto confronta momentos de crise de paradigmas: o modernismo nacionalista e a vanguarda do movimento “música nova.”

1 Híbrida, espontânea e salvacionista: a cultura popular e o folclore como redenção do “novo” homem brasileiro

Evidentemente, o discurso sobre a música nacional não se inicia no modernismo da primeira metade do século XX. Porém, ele é um momento catalisador e, ao mesmo tempo, um divisor de águas. Isso porque o estudo do Modernismo no Brasil coloca-nos sempre face a face com problemas que fundamentalmente se encerram em três questões, as quais se desdobram em muitas variantes: (1) a discussão do *fenômeno nacional* fundado numa tradição comum, histórica, mas não cronológica, (2) a perspectiva da pesquisa e análise da cultura e, através dessa, a elaboração de um discurso estetizante da realidade que sustenta, (3) um vínculo com a ação política de superação das estruturas do passado e construção de uma sociedade compatível com os avanços da razão do tempo, constituída desde suas raízes locais, entenda-se, nacional (raça,

terra, arte, religião, política).

Dentro dessa plataforma, desdobram-se problemas diversos, com posturas ideológicas absolutamente fragmentadas que, por vezes, encontram-se tangenciadas em alguns aspectos, mas, principalmente, no que tange a encontrar, na história, na língua, na estrutura política e nas artes, a manifestação antropológica da população para constituir um discurso, normativo, de “soluções” nacionais para problemas “nacionais.”

Como afirma Anne-Marie Thiesse, o nacionalismo se projeta em múltiplos sentidos: como “comunidade imaginada,” “mito da nacionalidade” e “utopia modernista” (ver Anne-Marie Thiesse 1999, citado em Maia 2006, 4). Estes são alguns qualificativos para definir o projeto de construir um discurso atemporal de valores que redimisse e propiciasse forma a uma nação. Essa entidade - o nacional - fora idealizada por uma homogeneização de sentimentos e tradições a partir de uma abordagem estética (entendida como científica) de amálgama de raças. Em síntese, um discurso de temporalidades congeladas pela manifestação antropológica, num espaço suspenso pelo denominador comum da geografia política.

Mapear estas circunstâncias de discurso, considerando os “deslizamentos” teóricos pela generalidade das análises estéticas totalizantes, tem sido obra de muitos intelectuais de diversas áreas: da História à Sociologia; da Crítica Literária à Musicologia. A historiografia sobre o Modernismo é singularmente vasta e virtuosa.

Minha intenção, diante desse universo é refletir como a adesão ao discurso pelo “nacional” transformou-se em manifesto politizado de elogio ao sincretismo, que, por meio de uma estetização engajada, viabilizou sustentação a um projeto social através de uma plataforma cultural e ideológica fundada na existência de um espírito “nacional,” por si, redentor.

Sobre essa plataforma, ou seja, a construção de um discurso

pelo qual a cultura popular se “torna o inconsciente coletivo” da própria arte e, só por ele, legitima-se, é que ensejo entender a leitura dos musicólogos modernistas. Sem entrar nas diversas e diversificadas construções ideológicas, teóricas, políticas e estéticas, assim como nas narrativas sobre o movimento, trato de justificar a coerência dos modernistas ao formular a equação atinente ao passado. Coerência que transpassa os limites temporais, pois, do pessimismo de Silvio Romero à utopia nacionalista, os modernistas fincaram profundas estacas que forjaram, até os dias atuais, um discurso da cultura popular como fundamento do edifício social. Uma utopia que se manifesta desde o absolutamente visível – a construção de Brasília ergueu um símbolo da conquista do Brasil, no coração do sertão – até a que se manifesta nos subterrâneos da postura intelectual, manifesto singularmente no discurso musicológico brasileiro em razão da distância das grandes cadeias teóricas, verticalizadas pelo pragmatismo dos projetos de pesquisa.

2 A construção da justificativa pelo “nacional”: da *obnubilação Brasília* ao terror cósmico

A partir da década de 1910, a arte confundiu-se com o próprio projeto ideológico-político da nação. Nesse sentido, a estetização da vida transcendeu à sua análise fria e científica, vinculada apenas à percepção das formas de expressão da cultura ingênua e espontânea. De uma análise para a averiguação das estruturas sociais, passou a representar um caminho de consubstanciação do próprio projeto civilizatório.

A tríade teórica que dava sustentação a esta plataforma de pesquisa e discurso (darwinismo social, evolucionismo e positivismo) mantinha, no início dos anos 10 do século XX, uma configuração forte nas estruturas da raça como articuladora da razão social (Sílvio Romero e alguns intelectuais, como Paulo Prado, Nina Rodrigues e Oliveira Viana, continuavam persistindo sobre a preponderância da questão racial).

Um exemplo bem construído desse problema é a Escola de Recife, de onde provém Sílvio Romero. Para os pensadores desse grupo, a “autenticidade” criativa surgia como uma premissa antropológica consubstanciada numa progressão histórica linear, ou seja, uma “verdade” herdada e inexpugnável, onde gêneros e conteúdos eram vinculados imarcescivelmente à manifestação da raça, forjada na sua intersecção histórico social. Era no passado que as cadeias de significação constituíam-se e, nele, dava-se a referência das próprias raças, criando uma genética que se projetava nas gerações futuras e justificavam os próprios gostos, forjando assim a “identidade.” A metodologia constituía-se no princípio evolucionista, observando não só como as raças se fundiam, mas também como retroagiam com a terra.

Araripe Júnior, contrapondo a tese darwinista de Romero, formulou sua teoria sobre o impacto que a geografia teria sobre a constituição física e psíquica do homem. Surge, assim, o conceito de “queda psíquica,” como explica Maria Alice Volpe:

Ao discutir a teoria da obnubilação brasílica em “Literatura Brasileira” (in A Semana, 10-12-1887) e aplicá-la em Estilo tropical: a fórmula do naturalismo brasileiro (in Novidades, 22-3-1888), seguido de diversos artigos, Araripe Júnior expôs concepção na qual ‘combinava a teoria climática a um modelo de orientação psicológica’ e explicou a originalidade do estilo tropical como ‘resultado do impacto do meio local sobre as formas importadas da Europa’. Araripe privilegia sempre o meio à raça, ressaltando o impacto da natureza sobre o homem como o fenômeno explicativo das adaptações e transformações sofridas por portugueses e estrangeiros ante a paisagem nativa e os modos de vida tropical. (Volpe 2008, 62)

Esse é um ponto importante, pois dele deriva uma plataforma epistemológica relevante para um dos pilares do movimento modernista: Graça Aranha. A aproximação da “teoria da obnubilação” com as proposições de Graça Aranha são nítidas: a ideia do impacto da natureza

sobre o homem e sua adaptação ao meio em que vive.

Cannaã, escrito em 1902, foi a base para muitos intelectuais modernistas. Nesse texto, o filósofo apresenta o confronto de dois personagens que representam o otimismo pela formação de uma nova sociedade e a postura racial, determinista, pessimista quanto às possibilidades de encontro harmônico com o futuro. Antecipando a questão da *Estética da Vida* (1921), a trama encerra as batalhas para vencer as amarras da raça e das tradições culturais e buscar uma articulação com a terra.

Em outras palavras, Graça Aranha propunha uma consciência de congraçamento. O filósofo já discutia através de um romance o discurso mitigado da raça a favor da libertação do sentimento de pertença “cósmica.” A própria perspectiva de elogio de uma nova raça só poderia acontecer se ela fosse considerada não mais uma estrutura social de “suturas” (como analisava Sílvio Romero), mas um corpo “novo.” Assim, ganhou força a teoria de uma identidade nacional forjada numa mitigação da raça pela mediação da terra. Nessa equação de valores, a “teoria da obnubilação brasílica” de Araripe Junior (Ibid.) passou a ter forte significância como matriz dos projetos de discurso dos modernistas.

Porém, se em *Canaã* ainda não há o senso de como se articularia essa conquista de consciência cósmica, em *Estética da Vida* Graça Aranha sistematizou seu discurso, amparando na ação lírica do indivíduo a conquista da integração total. Em síntese, Graça Aranha defendia nesse texto de 1921 que o objetivo do homem deveria ser a integração com o cosmo e isso só poderia ser realizado pelo sentimento transformado em arte. Em *O Espírito Moderno*, de 1925, o conceito se estetiza: “a arte tem a função de nos fazer participar do movimento do todo infinito pela transformação da nossa existência em existência estética” (Aranha 1925).

Em síntese, a integração com o cosmo deveria partir da integração com a natureza. Assim, compreender o regionalismo seria a única forma de integrar-se com o todo, ou seja, o universal no nacionalismo. O nacional estaria vinculado ao fato de que o sentido estético de um

povo estaria ligado ao terror de um mundo prestes à aniquilação. Porém, no desenvolver desse sentido, o homem atingia sua liberdade através da dramatização desse próprio terror. Conclui-se, então, que os povos possuem metafísicas próprias, pois desenvolvem sentidos de regência cósmica comunitárias. Para Graça Aranha, a metafísica brasileira estaria ligada à infantilidade de dois povos que constituíram o caráter brasileiro – o negro e o índio – mais a melancolia e nostalgia do português. Esse aspecto é fundamental para a formação da ideia cultural, como definiu o próprio Renato Almeida: “o impacto da história da colonização, e sua sonoridade amalgamada com o som da natureza, também influencia a formação psicológica do brasileiro e sua música” (Almeida 1926, 35).

O que articulava a integração ao cosmo, ou melhor, a superação do *terror cósmico*, para Graça Aranha, era o contato com a natureza (a natureza abaixada e sentida como própria). O “sentimento libertado” é a própria expressão do gênio da terra; em Manoel Bomfim, esse sentido se traduz por *paixão* na reconquista histórica do Brasil.

O posicionamento desse “sentimento libertado” estaria na subjetivação da expressão espontânea da razão cósmica através da arte. Qualquer manifestação nesse sentido traria a ordem universal para a condição do pensável local! Evidentemente, o discurso civilizatório não estaria na perspectiva da razão ingênua, mas naquilo que a ingenuidade tinha de autenticidade. Portanto a operação só poderia ocorrer numa plataforma estética, e mais, articulada dentro de uma condição elevada da linguagem estética.

Em *O Espírito Moderno*, a opção do discurso estético, como plataforma de discurso ideológico, constituiu a base do manifesto de Graça Aranha sobre a estética modernista:

Desde Rousseau o indivíduo é a base da estrutura social. A sociedade é um ato da livre vontade humana. E por este conceito se marca a ascendência filosófica de Condillac e da sua escola. O individualismo freme na revolução francesa e mais tarde no romantismo e na

revolução social de 1848, mas a sua libertação não é definitiva. Esta só veio quando o darwinismo triunfante desencadeou o espírito humano das suas pretendidas origens divinas e revelou o fundo da natureza e as suas tramas inexoráveis. O espírito do homem mergulhou neste insondável abismo e procurou a essência das coisas. O subjetivismo mais livre e desencantado germinou em tudo. Cada homem é um pensamento independente, cada artista exprimirá livremente, sem compromissos, a sua interpretação da vida, a emoção estética que lhe vem dos seus contatos com a natureza. É toda a magia interior do espírito se traduz na poesia, na música e nas artes plásticas. Cada um se julga livre de revelar a natureza segundo o próprio sentimento libertado. (Aranha 1925)

Esta é uma das transformações fundamentais do paradigma da geração modernista em relação aos darwinistas do final do século XIX. Tomando como ponto de falseamento a passividade da observação crítica da manifestação espontânea, os modernistas aplicaram a sua incorporação na linguagem artística que transmitiria a mensagem civilizacional. A diferença de aplicação foi a superação da análise antropológica em comunicação dramática, fosse como música, artes plásticas, projetos editoriais, literatura, crítica literária, projetos políticos, educacionais, enfim, todas as formas de expressão deveriam conter uma relação intrínseca com a manifestação expressiva do povo. O conceito, vocalizado por Mário de Andrade, em obras tardias, considerava que não só a expressão ingênua garantia uma distância dos convencionalismos estrangeiros, inúteis para a construção do sentido nacional e, moralmente, incapazes de retroagir com o local, mas ela própria só seria incorporada e efetivada como ideologia discursiva por aqueles que a sentiam como própria.

Em nenhum momento, pode-se afirmar, no tocante a essa postura, um “abaixamento” ao artesanato da cultura popular. Como ato ideológico, fundado num fator de edificação, de construção de identidade, a ação primava por uma estilização culta e consciente do material folclórico. Esta é uma das chaves para a transformação da visão otimista: aban-

dona-se a perspectiva do real e temporal, esperando a cicatrização da “sutura” do amálgama do folclore e, assim, dá-se o surgimento do gênio nacional para uma ação ativa “sobre” a expressão ingênua, abstraindo sua essência e transformando-a a partir do gênio nascido na esteira do pensamento ocidental.

Em Sílvio Romero, essa expressão estava ainda prejudicada por ser uma “sutura” que trazia, no germe, o gênio da raça (Romero 1883). Para os modernistas, a sutura não existiria e sim um alento que, transformado em grande arte ou projeto sociopolítico seria a própria expressão do gênio da terra. Ou seja, ao contrário de Sílvio Romero, a arte redentora não estaria na canção ingênua, mas na incorporação pela grande arte do seu “espírito.”

Os modernistas desconsideraram o tempo de cicatrização da miscigenação pelo folclore. Graça Aranha vê que isso é realizado inerentemente pela natureza; e não por uma ação do tempo nas estruturas sociais. A diferença entre essa postura e a exercida pela geração de Sílvio Romero é que a arte ingênua não seria “apenas” a expressão redentora, e sim o espírito dela constituído por uma elevação estética mantendo padrões de identificação com a expressão ingênua! O ingênuo sempre manteria a sua consciência, mas se expressaria como elemento de elevação da crítica, logo, transformado em sua complexidade. É neste ponto que o otimismo se justificava, pois o ingênuo estava já constituído e não necessitava mais de depuração determinada pela raça; e o próprio gênio da terra surgia naturalmente pela *obnubilação brasileira* (Volpe 2008). Bastava, então, operacionalizar o estímulo à consciência nacional, adormecida após séculos de opressão pelos academicismos e sistemas sociais estranhos.

3 O “happening” vanguardista e a estetização da pesquisa acadêmica: a livre criação como denúncia da razão histórica

Numa síntese extremamente reduzida, pode-se definir a vanguarda como uma atitude de ruptura em seu sentido irrestrito. Para essa postura o ato de deslocamento radical sem solução de continuidade contém o potencial para renovar o senso comum, e o historicismo desse sentido, pela perspectiva do avanço, do novo. O historicismo justamente era um ponto de ataque das vanguardas. Considerando que qualquer objeto ou postura é uma construção dos sentidos, logo histórica, como amparar qualquer pensamento por uma epistemologia que recobra seu sentido numa aporia?

Desta plataforma, ou seja, a historicidade do conhecimento *versus* a relatividade dos sentidos, Gaston Bachelard, na década de 1930 (citado em Reale 2003, 1012), posicionava-se por um mote basilar do espírito vanguardista, “conhece-se ‘contra’ um conhecimento anterior, destruindo conhecimentos mal feitos superando o que, dentro do próprio espírito, constitui obstáculo à espiritualização.”

Binômios como novo-velho ou antigo-moderno, ou conceitos como “epigonais” invadiram o dicionário dos projetos de renovação do discurso de toda uma geração que se projetavam dos vórtices de duas guerras mundiais, da Guerra Fria, da oposição entre capitalismo e comunismo, assim como das teorias que enunciavam o caráter relativista do conhecimento. Estimulava-se uma luta eterna, vivida sempre num sentido apocalíptico. Dessa forma, também, justificavam-se as trincheiras estéticas que eram de uso comum e, naturalmente, legitimadas pela crença na visão messiânica do signo do novo.

Essa postura enraizou-se na arte de forma singular. Foi pelo processo criativo que o discurso de depuração encontrou um sólido ponto de apoio para o engajamento da ideologia renovadora. Nesse sentido, a

arte passou a justificar-se como projeto pedagógico. Consolidou-se uma busca horizontal do conhecimento como forma de reação aos prejuízos e preconceitos do ser histórico-social. Autores, como Derrida e Deleuze, debruçaram-se sobre essa perspectiva. E, dela, desdobra-se o valor da alteridade, pois “o outro” era justamente fruto de um pensamento verticalizado na tradição judaica-cristã-burguesa-capitalista-ocidental!

Assim, para muitos, o signo a-histórico do discurso significava, nas décadas entre 1970 e 1990, oferecer a todos um sistema de equivalência, e mais, de libertação de sistemas ideológicos considerados totalitários que, paradoxalmente, eram vividos desde uma perspectiva sufocante.

No Brasil, essa postura desenvolveu-se principalmente vinculada a artistas e intelectuais que, na década de 1960, lutavam contra a hegemonia do culturalismo, que sobrevivia do modernismo nacionalista da primeira metade do século XX. A discussão sobre o poder depurador do novo atingia os modelos composicionais e a própria negação do sentido de composição. A composição valeria por seu processo criativo; e não mais pelas estruturas da lógica interna do discurso; a forma musical era considerada uma opressão pelo vínculo à tradição. A criação pela ruptura constante, pela não adesão aos modelos, era entendida como metáfora de uma condição do pensável absolutamente fraturada entre o senso comum da vida e a capacidade humana de renovar o conhecimento.

Em muitos momentos, a arte de vanguarda, como se percebe no grupo *Música Nova*, assume uma postura irônica tanto em relação aos cânones da grande arte como em relação à própria sociedade. Surge um sentido de “happening” como metáfora da impossibilidade do próprio conhecimento em se estabilizar. A metanarrativa é outra solução de discurso. As modalidades individuais de arte seriam incapazes de expressar a ideia; a teoria musical era uma amarra, pois a composição no sentido canônico não mais se justificava. A alteridade era vista, até mesmo, como uma relação do criador com sua obra!

O “happening” tornou-se um modelo de legitimar-se diante da sociedade consumista, inclusive nas propostas didáticas da música. Contraditoriamente, o estudo da linguagem musical como evento autônomo tornou-se uma plataforma de ação ideológica. A questão modificava, assim, o sentido do aprendizado. Ao invés de ensinar técnicas por uma perspectiva do ofício optou-se pela pedagogia para a atitude. Essa “pedagogia” sobrepôs-se a qualquer ideia de compartilhar suas certezas nos contextos e métodos da história ou qualquer tipo de análise hermenêutica (esta finta com a chaga do culturalismo).

Num polo radical, com bases filosóficas claras, a história era criticada, ou apenas remetida a papel coadjuvante. A história seria o demônio que traria preconceitos e prejuízos, induzindo sem apelos a uma alienação provocada por toda uma estrutura de imobilização pelos interesses econômicos. Esta ideia, sempre um artifício do poder aliado à máquina da exploração humana, era a que deveria ser superada pelo artista para tornar a arte uma ação libertária e colocá-la na sua senda messiânica.

4 Plataformas de discurso construída na retórica de opostos

Considerando a formação do pensamento musicológico, e sua inserção na universidade, numa linha polarizada entre o Modernismo Nacionalista e o Movimento Música Nova, pode-se vislumbrar a formação dos cânones que sustentam a pesquisa em música no Brasil por uma teleologia de explicação da sociedade, mais do que do fenômeno musical propriamente dito.

A primeira questão foi o trato do tempo. No Modernismo o tempo era congelado na busca da expressão original, do *lócus comune*, do *topoi* que exprimiria o lugar “terra” que daria a experiência da condição pensável. Em síntese, a suspensão do tempo revelava a grandeza da expressão

antropológica que detonava a força da evocação nacional redentora. Nos vanguardistas do Movimento Música Nova, o tempo traria justamente a cristalização dos lugares comuns que deveriam ser implodidos, ou religados, para a realização plena da liberdade social. Para os ideólogos do movimento, a revolução estava na “atitude,” assim a *Ars Nova* de Phillip de Vitry, ou Beethoven, eram contestadores do sistema, logo legítimos para serem modelos.

Porém se o tempo histórico era tratado de forma diferente, há certos encontros no trato das questões da teoria musical. O Modernismo por considerar que problemas locais sequer poderiam pensar “sobre” um espelho da investigação musicológica tradicional desconsiderou a pesquisa teórica sobre a música brasileira. A Vanguarda considerando toda forma de sistema teórico espoliativo, coercitivo e inibidor, igualmente desconsiderou o trato da área dentro das linhas que já estavam disponíveis na musicologia internacional.

Ocorre, portanto, um isomorfismo do pensável como condição do fluxo epistemológico por doutrinas de isolamento: tempos isolados, cristalizados ou comparados; áreas suspensas. Cabe analisar nesse momento a integração desse processo quando ele enfrenta o desafio acadêmico, dentro de instituições de ensinos verticalizadas.

5 Interiorizando a fragilidade ou canonizando o discurso de resistência? O impacto da horizontalidade do conhecimento sobre a musicologia nacional posterior a 1990

Inegavelmente, as gerações de musicólogos formadas desde a década de 1980 sofreram impactos diretos do estofo ideológico do discurso vanguardista irradiado como manifesto artístico, político e pedagógico desde meados da década de 1960. Hoje, os sinais desse processo são muitos e fortes. Duas vertentes de resistência articulavam o ânimo dessa

geração: desconstruir os postulados e plataformas de pesquisa da geração nacionalista e reagir contra o que julgavam degradação social e política, tanto pelo avanço da cultura de massa quanto pela ditadura militar.

O modelo articulava-se, num primeiro momento, por uma abertura estética ao cosmopolitismo, visto como descolonização do totalitarismo nacionalista. No entanto, com o passar dos anos, forjaram-se variantes que acabaram por fragmentar o projeto em muitos níveis e finalidades.

Na área de musicologia, em um primeiro momento, considerando a obra de Régis Duprat, ocorreu uma renovação efetiva na sua condição teórica, na perspectiva do trato da filosofia da História. Outro importante aporte foi de Cleofe Person de Matos e o trato do patrimônio musical. No entanto, até mesmo como conjuntura política do Brasil, o impulso inicial não encontrou, nas décadas de 1970 e 1980, um discurso representante do paradigma cosmopolita da musicologia coeva disponível.

O que poderia ser encontrado como uma mudança significativa foi a consolidação da área no sistema universitário. No entanto, o que seria um impulso tornou-se uma aporia. Impregnado de uma “atitude” para o impacto do novo, da negação da tradição, a pesquisa musicológica ficou refém desse contexto por não conseguir articular a música do passado (inclusive o passado recente do modernismo nacionalista) com a ideologia da renovação contínua. Mais que isso, a musicologia ficou exposta a uma desconfiança de que negava a música, enquanto ofício. Em muitos projetos, o passado era estudado enquanto manancial de fontes para eventos musicais ou justificativas para a “pedagogia da atitude.” Nos entreatos desse desejo e fantasia do ofício musical básico, o alinhamento com a performance musical cresceu usando apenas uma pequena parcela da musicologia como forma de afirmação de seus propósitos: a análise do texto musical, quase sempre na perspectiva da *formenlehre*. Em síntese, foi constrangida a perspectiva do desenvolvimento da área da Teoria Musical, que poderia, e teria condições teóricas, ter se desdo-

brado na área da história da recepção musical no Brasil, desde a década de 1980 (alguns textos de Régis Duprat apontavam para esse caminho, como *Música Sacra Paulista do Período Colonial: Alguns Aspectos de sua Evolução Tonal - 1774/1794*, de 1990, mas ficaram apenas como um ensaio do que deveria ser uma pesquisa maior).

Assim, conquanto o esforço da geração de musicólogos, como Régis Duprat, Jaime Diniz, Cleofe Person de Mattos, entre outros, a pesquisa sobre a música do passado só tinha impacto conforme se vinculava às necessidades performáticas dos recém-formados departamentos de música universitários. O caráter “acadêmico” que a pesquisa histórica desvelava mediou uma situação canônica, o “descobrimento do Brasil,” reanimando um isolamento de muitos paradoxos.

Através de uma digressão pode-se vislumbrar melhor essa cadeia. Na geração de 1922, negou-se o alinhamento dos processos composicionais na tradição europeia e o próprio conceito de análise de discurso foi implodido pelo desejo de não revelar o quanto de igual havia no discurso nacional em relação ao estrangeiro. Na geração de 1930, a busca de uma análise nativa demonstrava, em tese, o “vigor híbrido” dos compositores mineiros. Encaminhou-se, assim, uma teoria “antropologia brasileira.” Já na década de 1970, percebe-se que o que era anseio de renovação transformou-se numa negação performática da formalização teórica, justificada na hiperindividualização como fonte de revolução estética contínua. Nesse ponto forjou-se a opção, mesmo dentro da academia, de não guiar-se pela condição científica da atividade musical dentro da universidade, mas sim pelo seu poder de combate como elemento de resistência à sociedade formalizada nas estruturas capitalistas.

A musicologia, desta forma, foi isolada e desarticulou-se inclusive como área, constringendo um diálogo interno e, também, de alinhamento com a musicologia internacional. Somente na década de 1980, a área se rearticulou, mesmo que timidamente. Assim, surgiram, em 1981, a Sociedade Brasileira de Musicologia e, posteriormente, os encontros

científicos, como o I Encontro Nacional de Pesquisadores em Música, realizado em Mariana (Castagna 2008).

Tentava-se reanimar um ideal, já distante da consciência de ruptura que se teve na década de 1960. Porém, na interação do fluxo de pesquisa entre as gerações de musicólogos da década de 1960, 70 e 80, percebe-se uma cristalização de regras tendenciais que encontram eco na afirmação de Flávio Kothe, sobre a historiografia literária no Brasil: “o que se absorveu de fora tendeu cada vez mais a ser ditado por necessidades internas” (Kothe 1997, 90). Quase como uma condição teórica da musicologia no Brasil, reanimou-se o assunto da música do passado distante da identidade ideológica que determinadas teórico-analíticas. A questão da análise musical foi a mais atingida, já que as discussões acerca dos acervos históricos, transcrições, documentação obedeciam a uma transdisciplinaridade que mitigava os impulsos ideológicos. Esse dilema parece ter sido a base da dificuldade da plataforma na qual a musicologia brasileira se fixou após a década de 1990.

E qual parece ter sido a principal resistência, ou melhor, o projeto de análise diante de uma perspectiva de resistência?

A primeira variante é a questão do conceito harmônico analisado pelos postulados da harmonia funcional, difundida no Brasil principalmente por Koellreutter, desde a década de 1940. Desta, deriva a questão formal, igualmente, presa ao olhar canônico das teorias do final do século XIX. A outra variante é a própria perspectiva de pesquisa que, confinada à conjuntura na qual a universidade se estruturava, fincou-se sobre uma rocha positivista, desconhecendo os próprios avanços que Duprat promoveu desde a década de 1960.

Assim, alinhado à questão da contemporaneidade, a plataforma de análise da linguagem da música colonial, por exemplo, ficou presa aos modelos e ideologias usados no cotidiano pedagógico ou composicional. Estes, no auge de suas trincheiras estéticas, como se evidencia em Koellreutter e resta velado em Willy Correa de Oliveira (1991), de-

claravam com vigor que o passado e suas teorias de temperamento e coerência tonal “deixaram de existir, e o estudo do contraponto e da harmonia se tornou irrelevante para a aquisição de uma técnica de composição” (Koellreutter 1980, 3). Sob essa visão mestra, determinava-se o consciente coletivo da própria pesquisa musical na universidade brasileira, na década de 1980, sem muitas variantes. Com naturalidade e universalidade, negou-se a condição do pensável, do tempo das ideais, à música antiga, nivelando pelo projeto do presente a lógica do passado.

Faz-se importante observar que a postura de romper com o fluxo histórico foi necessária ao projeto da vanguarda. No entanto ela projetou-se como desejo, fantasia e doutrina nas novas gerações de musicólogos, que, na década de 1980, eram alunos dos centros universitários. Velada por uma adoção de discurso positivista rígido, a pesquisa vinculou-se ao elogio do individual e à preocupação sobre os problemas da atribuição da autoria. A própria conjuntura reforçou essa condição de pesquisa, condicionando a justificativa ideológica pela necessidade. Abandonada por décadas, as fontes musicais para o estudo da música antiga estavam em estado “natural.” Assim, de forma meritória, grande parte da energia despendida pelos jovens pesquisadores foi na área da arquivologia musical.

Desta forma, a visão tradicional da pesquisa pela construção de cenários estáticos na grande narrativa, pelas grandes obras e pela hegemonia dos valores canônicos do discurso sobre a sociedade ocidental encontrou solução de continuidade, mesmo num momento em que não havia mais paralelismos de ação nas áreas das ciências históricas no Brasil. O fenômeno aumentou a fratura já existente nas relações transdisciplinares dentro do Brasil e, também, com a musicologia internacional.

Para se ter uma visão mais crítica, em 1980 a alteridade como discurso já fragilizava a análise musical enquanto discurso autônomo; o próprio crescimento da etnomusicologia no Brasil era uma prova inequívoca do fenômeno. O discurso pelo “contexto” recobrava atitudes trans-

disciplinares. O formalismo e o positivismo já estavam em xeque pela crítica da história cultural e pelo pós-estruturalismo. Sua razão era por uma teoria que tendesse a analisar a conjuntura da narração histórica; e não mais o seu vínculo com a “verdade histórica.” Na área da musicologia, a “organicidade” da composição era entendida, por alguns, como um “rol ideológico,” tanto ao compor como ao estabelecer as plataformas teóricas de análise (a adoção da harmonia funcional para analisar a música do passado é exemplar).

Independentemente da inserção prática das novas teorias nos ambientes de origem, a década de 1980 apresentou possibilidades de reflexão que ampliaram consideravelmente os problemas da leitura da documentação histórica. Autores como Joseph Kerman (*Contemplating Music*, 1985); Lawrence Kramer (*Musical Meaning: Toward a Critical History*, 2002); Kofi Agawu (*Schubert's Sexuality: A Prescription for Analysis?* 1993; *Analyzing Music under the New Musicological Regime*, 1997), entre outros, redefiniram, naquele momento, os paradigmas da pesquisa musical.

As narrativas e seus cânones (Bergeron e Bohlman, *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, 1997; Gary Tomlinson, *The Web of Culture: A Context for Musicology*, 1984) tornaram-se a forma de perceber a perspectiva da construção de sentido do passado pelo presente, como Foucault. Os problemas da alteridade eram, então, tratados por uma musicologia que buscava o relacionar gêneros e suas perspectivas de narração (Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990; Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, 1991; Suzane Cusick, *Gender, Musicology, and Feminism*, 1999). O próprio corpo social foi fragmentado como sociedade (Philip Bohlman, *Musicology as a Political Act*, 1993; Richard Leppert: *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England*, 1988). Dissolveram-se os limites entre etnomusicologia e musicologia (Alen Moore, *Categorizing Conventions in Music Discourse: Style and Genre*, 2001). As teorias da discursividade já tinham

seu primeiro totem, o trabalho de Leonard Ratner sobre as tópicas musicais no estilo clássico.

Somente em meados da década de 2000, a associação imediata da pesquisa sobre a música do passado com uma inércia metodológica veio à tona. Em 2007, Maria Alice Volpe publicou um artigo onde sublinhou que a área não estava conseguindo acompanhar a evolução e revolução dos paradigmas que emergiam tanto da musicologia internacional como das ciências humanas e sociais no próprio Brasil. Mais que isso, observou que a contribuição da musicologia ao conjunto do conhecimento das humanidades, no Brasil, era mínima.

O sugestivo título do artigo - “Por uma nova musicologia” – advogou, então, o alinhar de projetos futuros da musicologia no Brasil, com as condições teóricas dadas numa postura transdisciplinar, que até então julgava ser privilégio de poucos musicólogos no Brasil:

Suspeitamos que o relativo isolamento da musicologia brasileira se deva menos aos obstáculos que o conhecimento técnico da linguagem musical coloca aos especialistas de outras áreas e ao público em geral, mas sobretudo à sua desatualização teórico-conceitual. Todos os estudos históricos, antropológicos, sociológicos, literários e visuais evocados anteriormente se alinham com as abordagens mais atualizadas de suas disciplinas e, em sua maioria, manifestam substantiva transdisciplinaridade. (Volpe 2007, 109)

Justamente, nesse ponto, está o problema. A pesquisa musicológica no Brasil dedicada à música do passado estava numa inércia de movimento resultante de forças ultrapassadas: a ideologia da arte-ação como objeto de estudo, tanto para o modernismo como para a música contemporânea.

Sob essa égide articulada de forma extremamente complexa, cheia de ambiguidades e contradições, fervida no caldo das incertezas pela multiplicação da necessidade de titulações acadêmicas, a própria modalidade

de pesquisa entrou num colapso que resultou em considerável perda de espaço e interesse das novas gerações de pesquisadores da área da música. Na virada do século XXI, pesquisadores da área da História em pouco tempo passaram a dominar algumas áreas, como a história da música popular, e a fratura na musicologia brasileira aumentou.

Contraditoriamente, esse momento, que é o atual, mostra-se auspicioso, pois os acervos encontram-se já razoavelmente organizados; a relação de pesquisa dentro do universo lusófono intensificou-se; e os institutos de fomento à pesquisa estão num momento singular. Porém, a sensação é que todo o fôlego da área foi gasto para “descobrir” o Brasil. No momento em que os estudos de recepção teórica para estabelecer a condição do pensável da teoria musical e, dessa perspectiva, analisar como a música no Brasil reagia aos estímulos colonizadores hibridizando-o, faltam braços e imaginação para a pesquisa sobre o discurso musical desde a perspectiva histórica.

Assim, interiorizando a fragilidade teórica, como bem observou Maria Alice Volpe (2007), dissolveu-se inclusive o projeto de maior impacto teórico na musicologia dos últimos tempos, ou seja, aquele estabelecido por Régis Duprat nos textos *Evolução da Historiografia Musical Brasileira*, de 1989; e *Pesquisa histórico-musical no Brasil*, de 1991.

A conclamação de Duprat teve pouca repercussão. Desde a data de publicação dos textos, poucos trabalhos recobram o sentido de observar, através da história, os próprios problemas da musicologia brasileira analisados dentro de uma estrutura recorrente de discurso que examinasse os objetos de pesquisa e seus campos ideológicos. O que se constata, observando propostas de doutoramentos, livros, artigos e congressos, é que a organização do projeto científico de estudo do passado musical recorre novamente à postura reconstrutivista. É uma perspectiva extremamente tímida em relação ao conhecimento disponível tanto na musicologia internacional como nas áreas das ciências humanas.

6 O fetichismo da dimensão prática do conhecimento musical no Brasil: a ambivalência da musicologia como projeto de justificativa ideológica

Como afirmado nos parágrafos acima, observando a historiografia musical posterior à década de 1980, nota-se quão pouca repercussão alcançou a ação musicológica vinculada à concepção teórico-conceitual da área, através da discussão contínua das metodologias. O que nas ciências humanas, considerando a brasileira, era um “campo de litígio” intenso, na nossa musicologia tornou-se um deserto com poucos oásis. E a dificuldade da atualização da musicologia nas últimas décadas se vincula em grande parte a perpetuação de uma ideologia do ensino da música no Brasil, historicamente vinculado ao ensino de instrumento. Em 1935, Mário de Andrade já destacava o problema na “oração de paraninfo.” Dizia:

Há as disciplinas nascidas das artes que fazem parte do espírito universitário, como a estética, a história comparada das artes, a história de cada arte em particular, a musicologia. Mas existe nas artes um lado ofício, um lado ensino profissional da prática dos instrumentos e do material que em teoria parece aberrar do conceito de universidade [...] a fusão dos conservatórios na universidade será praticamente utilíssima. O nosso músico precisa da existência universitária...do exemplo dos outros estudantes...contagiar-se do espírito universitário, porque a inobservância do nosso músico quanto à cultura geral é simplesmente inenarrável. Esta situação do nosso ambiente musical é que me obriga, escudado em voz, senhores diplomandos, a implorar a inclusão do nosso conservatório em nossa universidade. Um conservatório qualquer. Eu não pleiteio sequer a oficialização dessa nossa casa benemérita. Sem dúvida alguma, o conservatório Dramático, pelo seu passado, pela sua finalidade básica precisa, merece, deve, exige, receber o apoio oficial. (Andrade 1991, 192)

A música foi incorporada na universidade, como clamava Mário de Andrade. Observando a situação do perfil da produção acadêmica nos últimos anos surge uma questão: a força da mentalidade do ensino

prático acabou, como uma ironia ao mentor que a idealizou. Fica a questão: o processo foi movimentado adaptando a própria musicologia às necessidades da forma de colonização dos departamentos de música nas universidades brasileiras ou, distanciando-a das questões conceituais que se desenvolvem diuturnamente nas outras áreas das ciências humanas, teria a musicologia construído, por uma condição inclusive de subjetivação narcísica/metafórica de seus projetos ideológicos, uma relação incestuosa com o ensino de instrumento?

Fazendo uma “visita” informal ao rol de assuntos tratados pelos pesquisadores da área nas principais revistas acadêmicas do Brasil, assim como, das propostas de trabalho para o encontro da ANPPOM, nota-se que aproximadamente 40% da produção se relaciona com o impacto mais imediato da musicologia na dimensão prática, em três áreas: análise, edição musical e arquivologia.

É sintomático que estudos sobre interpretação com vínculos na observação de padrões de linguagem e interpretação de época desenvolveram-se apenas recentemente. Há certa distância dos estudos para a compreensão da linguagem musical, e seus objetos de análise (tratados teóricos e de performance, iconografia, modelos retóricos, etc) na sua dimensão histórica. Em síntese, a relação entre a musicologia e as práticas interpretativas ainda mostra-se constrangida consideravelmente pela preponderância do estudo analítico fincado nas estruturas formais numa perspectiva a-histórica, ou sem considerar a interdisciplinaridade da análise com as ciências históricas e sociais.

7 O desejo das colonizações

Para mim, esse fenômeno é resultante da tradição musicológica brasileira vinculada à discussão da afirmação ideológica e não aos modelos do discurso da substância musical. Assim sendo, inverte a preponderância da dominação da fantasia prática para um domínio da musicologia, mas do que da própria força da área das práticas interpretativas.

O primeiro aspecto é dizer que os discursos musicológicos no Brasil sempre tiveram um aspecto colonizador: uma ideia de forte afirmação e de justificativa epistemológica inflexível sobre cultura e ação cultural. E o mais característico: a imposição desses valores do pensar e agir como elementos imarcescíveis para civilização, ou seja, projetos salvacionistas.

Ora, esse desejo-fantasia de colonização, da hegemonia das ideias, criou no Brasil representações paradoxais, pois induziam a uma ordem imutável (o nacionalismo ou a vanguarda como agente libertador). O objetivo era criar conceitos de explicação teórica rígida na explicação cultural que se desdobrava para os conceitos e ferramentas da musicologia, sempre através da busca de uma autonomia do sistema. O estereótipo foi a principal ferramenta. E por ele a ambivalência, ou seja, o estereótipo criava um reconhecimento observando o que estava no lugar condenando o que estava fora dele. O que estaria “no lugar” não precisa comprovação. O problema era a análise, suspensão, pois para que comprovar algo que estava no lugar? Assim, a área sucumbiu ao idealismo, quando não à fantasia (o popular no nacionalismo; o cosmopolitismo para a vanguarda pós 63).

Por essa plataforma, o ideário de discurso era a representação dos tipos degenerados. Para o modernista, a ópera italiana; para o Movimento Música Viva a dissolução da visão da realidade; para a vanguarda de 63 do Música Nova, a sociedade do consumo; o nacionalismo político e estético, enfim, o que conjugava a forma e a expressão da linguagem enquanto fenômeno histórico.

Por este vínculo a criação de um sistema administrativo e instrutivo tratava de criar regras autônomas que seriam as cenas de desejo de explicação de seus ideais.

A teoria musical e a própria musicologia foram fortemente afetadas como corpo. Isso porque diante de projetos de sentido fora da música, como explicar os fenômenos musicais por teorias “apenas” musicais?

O nacionalismo, por exemplo, descartou o esforço de atualização teórica acreditando que a música nacional teria uma metafísica nacional e irredutível às regras da música da tradição clássica-romântica europeia. Por sua vez, a vanguarda do Movimento Música Nova acreditava que a doença histórica reprimiria o novo e, portanto, inibiria o projeto de realocação da realidade através da *Music Theory*, vista como modelo de dominação teórica, que, aliás, eram considerados frutos do sistema de dominação ocidental, principalmente porque em grande parte eram oriundos da musicologia norte-americana.

Formou-se, também, uma ambivalência pela subjetividade: uma musicologia cuja explicação estaria na autonomia teórica dos projetos ideológicos. O próprio confronto que realiza o passo para a superação era construído sobre o estereótipo que conjugava três espaços de vivência: o corpo (nação – estatuto ideológico, campo teórico etc), a raça (músicos, ativistas políticos, burgueses, proletários) e os ancestrais (romantismo, nacionalismo, vanguardistas).

8 A prática musical conjugando interesses

A prática musical tornou-se um espaço que conjugava qualquer desejo e fantasia. Ela reagia impassível e submissa aos “saberes oficiais.” Ela era a dramatização das fantasias das purezas, o ponto de produção, o espaço de discurso público das ideologias. Ela era a mediadora, silenciosa, mas efetiva, dos encontros que formavam a ideologia, ou seja, o trinômio corpo/raça/tradição.

Nesse sentido, pode-se concluir que o discurso acadêmico, sempre preocupado com o estabelecimento da condição técnica do tocar, era virtual, pois não estava relacionado com a questão do ensino do instrumento e sim com os projetos e introjeções das estratégias de metáfora e metonímias da discussão ideológica fora do corpo do fenômeno musical em si. Pela condição de discurso político-ideológico da musicologia nacional, a prática era o lugar fixado,

mas ambigualmente móvel que respondia às articulações do corpo/raça/tradição.

Somente Curt Lange abstraiu a companhia das práticas. Todos os outros polos de discurso musicológico apoiavam-se nas representações das práticas. O processo se intensifica em 1954 com a entrada da música na universidade. A performance como lugar comum de todas as ideologias assumiu tanto a metáfora dos sentidos estéticos dos projetos musicológicos como a metonímia agressiva que tais projetos exigiam sob a plataforma narcísica de suas crenças. Resgata-se aqui a questão levantada por Bergeron & Bohlman (1992) na qual a performance é a expressão fundamental das identidades territorializadas.

Assim, a ambivalência tanto da musicologia nacional quanto da área da performance dentro da universidade está na medida de sua territorialização, ou seja, a pressão pelo discurso abstrato de sua própria prática e vínculo de produção com uma ideologia. Institucionalizada na academia, a performance musical torna-se ela mesma um projeto ideológico na qual trata de realizar a metáfora e metonímia da pesquisa musicológica: torna-se narcísica e agressiva. Fragiliza-se a musicologia expondo todas as questões teóricas não resolvidas e que, sobretudo, não dão suporte inclusive para as práticas fundamentarem seus projetos de pesquisa.

Em síntese, o deslocamento da atividade musicológica para os projetos ideológicos políticos desterritorializou a epistemologia da musicologia como ciência do discurso musical. A inércia de sentido da linguagem foi então determinada propriedade da composição, ou melhor, da criação, e esta domínio da liberdade como vírus contra a dominação colonialista. A implosão de sentido surge, então, no momento na qual o braço de apoio do discurso público, a performance e o ensino de instrumento como atividade acadêmica, tomou motivos sob a plataforma da própria musicologia. Multiplica-se a inércia a tal ponto que se conhece não a partir da investigação, logo do método, mas a partir da ação prática, da dedução empírica de fenômenos muitas vezes superficiais.

Referências

- Almeida, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguet & Comp., 1926.
- Andrade, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Villa Rica, 1991.
- Aranha, José Pereira da Graça. "A emoção estética na arte moderna." In: *O espírito moderno*. [1925]. http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaBrasileira/PreModernismo/Graca_Aranha_O_Espirito_Moderno_trecho.htm.
- Bergeron, Katherine e Philip V. Bohlman, (Eds.). *Disciplining music: musicology and its canons*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Castagna, Paulo A. "Eventos brasileiros no campo da Musicologia: Histórico, Presente e Futuro." *Revista do Conservatório de Música da UFPEL*, Pelotas, No.1 (2008): 58-82.
- Duprat, Régis. "Evolução da Historiografia Musical Brasileira." *Opus 1*, Vol. 1 (dezembro de 1989): 32-36.
- _____. "Pesquisa Histórico-Musical no Brasil: algumas reflexões." *Revista Brasileira de Música*, v. 19, (1991): 81-90.
- Duprat, Régis et al. "Música Sacra Paulista do Período Colonial: Alguns Aspectos de sua Evolução Tonal - 1774/1794." *Revista Música*, Vol. 1, No. 1 (maio 1990): 29-34.
- Koellreutter, Hans-Joachin. *Harmonia Funcional: Introdução à teoria das funções harmônicas*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1980.
- Kothe, Flávio R. *O Cânone Colonial: ensaio*. Brasília: Editora da UnB, 1997.
- Maia, Antonio Cavalcanti. "Diversidade cultural, identidade nacional brasileira e patriotismo constitucional." In: *Diversidade Cultural Brasileira*. Antonio Herculano Lopes, Lia Calabre (orgs.). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005.
- Oliveira, Willy Correa. "Música e Sociedade." *Revista Música*, Vol. 2, No. 1 (1991): 70-78.
- Reale, Giovanni e Dário Antiseri. *História da Filosofia; do Romantismo até nossos dias*. 6ª Ed. Coleção filosofia). São Paulo: Paulus, 2003.
- Romero, Sílvio. *Cantos Populares do Brazil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional,

1883.

Volpe, Maria Alice. "Uma nova musicologia para uma nova sociedade." In: *Anais do II Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá - As perspectivas da música para o século XXI*. Maringá: Massoni (2004): 99-110.

_____. "Por uma nova musicologia." *Música em Contexto*, Ano 1, No. 1 (jul. 2007): 107-122.

_____. "A teoria da obnubilação brasílica na história da música brasileira: Renato Almeida e a 'Symphonia da Terra'." *Música em Perspectiva*, v. I, No. 1 (mar. 2008): 58-71.