

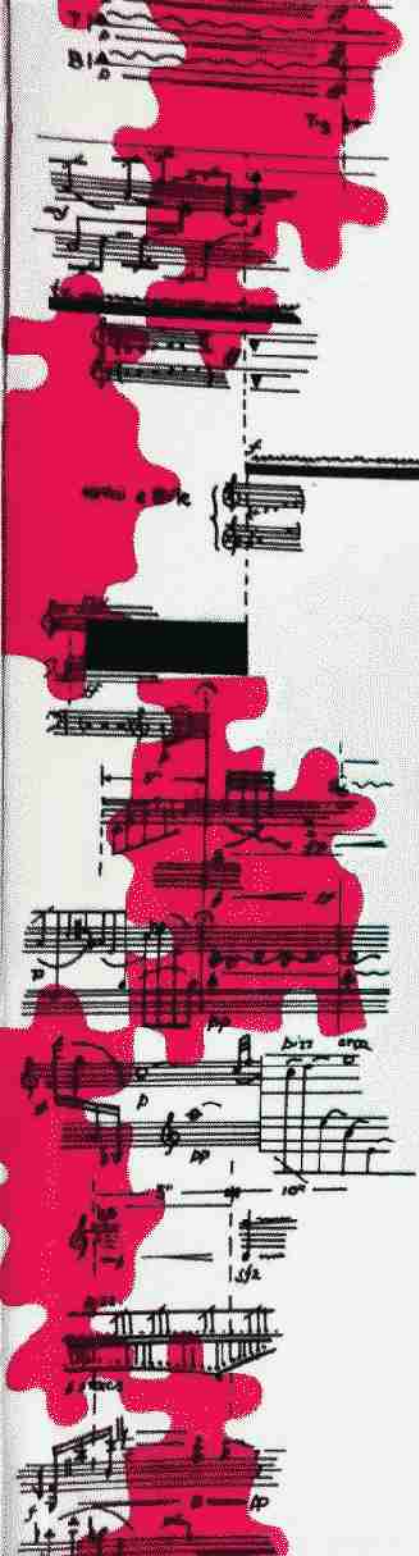
ISSN: 0102-3357

# Art022

Revista da Escola de  
Música da Universi-  
dade Federal da Bahia

DEZEMBRO 1995

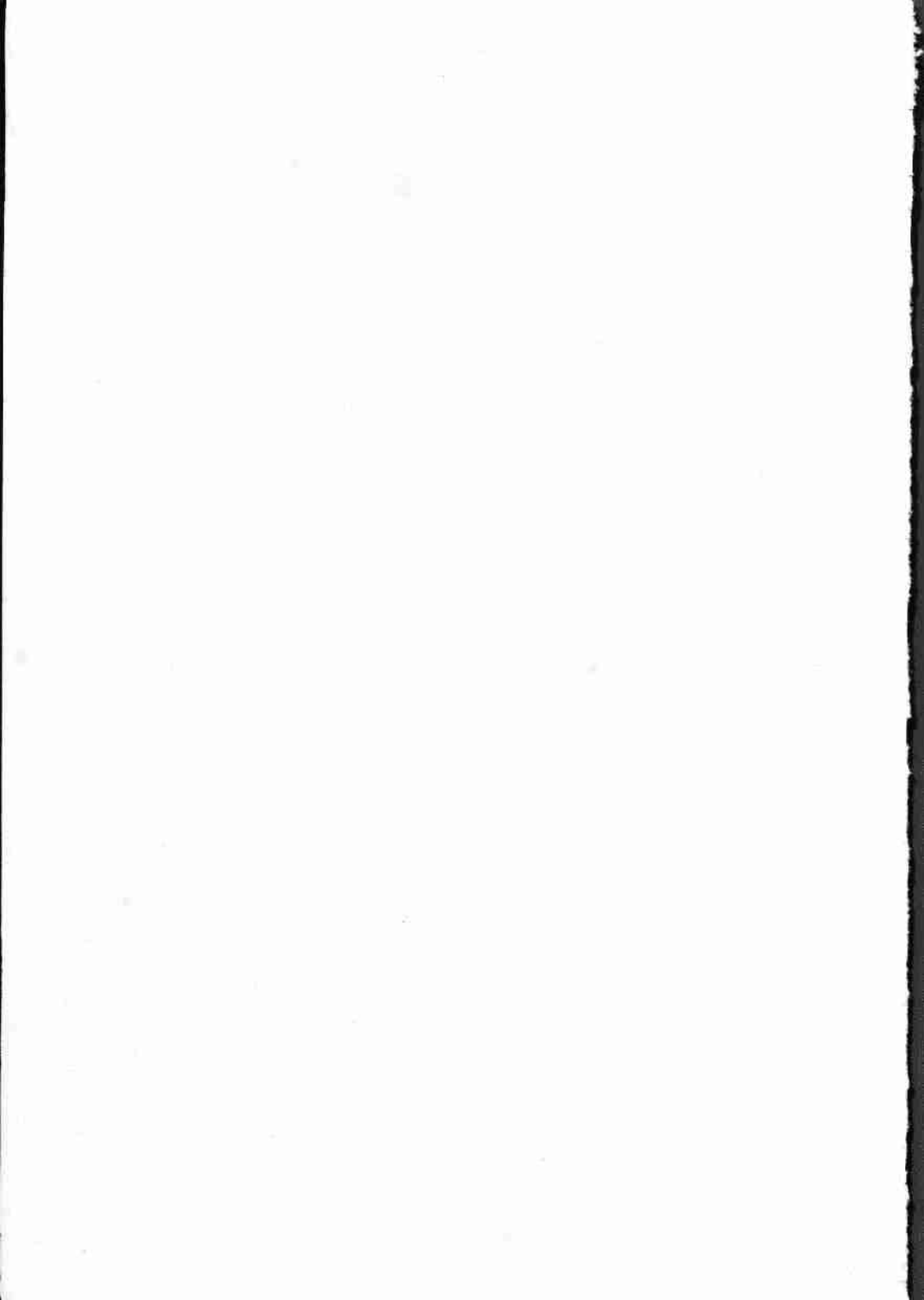
UFBA - CNPq



# ART 022

REVISTA DA ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA

1995



REVISTA DA ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA

**Editor:**

*Paulo Costa Lima*

**Co-editor:**

*Maria da Conceição Perrone*

**Conselho Editorial:**

*Celso Loureiro Chaves, Fernando Cerqueira, Paulo Costa Lima* (Composição)

*Alda Oliveira, Ana Margarida Lima, Irene Tourinho* (Educação Musical)

*Oscar Dourado, Saloméa Gandelman* (Execução Musical)

*Maria da Conceição Perrone, Regis Duprat* (Musicologia)

*Angela Lühning, Kilza Zetti, Manuel Veiga* (Etnomusicologia)

*Ilza Nogueira, Jarmy Oliveira* (Teoria Musical)

**Corpo Consultivo:**

*Keith Swanwick* (Educação Musical - Inglaterra)

*T. J. Anderson* (Composição - USA)

*Gerard Béhague* (Etnomusicologia - USA)

*Thomas Patterson* (Execução Musical - USA)

**Coordenador do II Simpósio Brasileiro de Música:**

*Manuel Veiga*

*Capa: Piero Bastianelli*

*Revisão: Lucy Cardoso*

*Editoração Eletrônica: Contexto*

ART: Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. - nº 001 (abr./jun. 1981).  
Salvador, 1981 - 3 vezes p/ano (abr., ago., dez.).  
Periodicidade varia: nº 001-005, trimestral. A partir de 006, três vezes por ano. Interrompida em 1987.

1. Arte - Periódicos. 2. Música - Periódicos. 3.  
Teatro - Periódicos. 4. Dança - Periódicos. 1.  
Universidade Federal da Bahia. Escola de Música e Artes  
Cênicas.

CDD 705  
EDU 7(05)

## SUMÁRIO

- II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE MÚSICA  
*Manuel Veiga* ..... 7
- COEXISTENCIA EN LA DIVERSIDAD: LA MUSICOLOGIA  
LATINOAMERICANA FRENTE AL FIN DE SIGLO  
*Gerardo V. Huseby* ..... 19
- A INFORMAÇÃO MUSICAL NOS SISTEMAS DE ENSINO  
*Maria de Fátima Granja Tacuchian* ..... 25
- FORMAÇÃO E INFORMAÇÃO MUSICAL NOS SISTEMAS  
DE ENSINO  
*Raimundo Martins* ..... 31
- A HERANÇA NÃO ASSUMIDA: A INFLUÊNCIA DO  
BRASIL NA MÚSICA PORTUGUESA DO SÉCULO XVIII  
*Manuel Carlos de Brito* ..... 37
- CRITERIOS DE DISCRIMINACION MUSICOLOGICA  
*Dr. Juan Pablo González* ..... 45
- CONTROLE SOCIAL DA INFORMAÇÃO MUSICAL VISTA  
EM CASO ESPECÍFICO: A TABELA DE CLASSIFICAÇÃO  
DE ÁREAS DO CONHECIMENTO  
*Manuel Veiga* ..... 49
- FONDOS MUSICALES  
*Gerardo V. Huseby* ..... 65
- INVESTIGACIONES RECIENTES SOBRE LA MÚSICA  
EN CHIQUITOS, BOLIVIA  
*Gerardo V. Huseby* ..... 69
- TENDENCIAS ACTUALES EN EL ESTUDIO DE LA  
MÚSICA POPULAR URBANA  
*Dr. Juan Pablo González* ..... 79
- O ETNOMUSICÓLOGO REBELDE  
*Kilza Setti* ..... 83

- IMPROVISACÃO, ORALIDADE E GRAVAÇÕES SONORAS <i>Elizabeth Travassos</i> .....	91
- NOVAS PESQUISAS: RUMO À ETNOMUSICOLOGIA BRASILEIRA <i>Angela Lühning</i> .....	103
- ENSAIOS PRELIMINARES DE REPRESENTAÇÃO DO RÍTMO NA MÚSICA AFRICANA <i>Marcos Branda Lacerda</i> .....	113
- REPRESENTAÇÃO - PARALELOS ENTRE A NOVA HISTÓRIA CULTURAL E A ETNOMUSICOLOGIA <i>Martha de Ulhôa Carvalho</i> .....	121
- EDUCAÇÃO MUSICAL E A MÚSICA DE MASSA <i>Liane Hentschke</i> .....	129
- A EDUCAÇÃO MUSICAL E A MÚSICA DE MASSA <i>Cristina Tourinho</i> .....	143
- PROFESSOR OU ARTISTA? LEIGO OU LETRADO <i>Maria de Fátima Granja Tacuchian</i> .....	147

---

## II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE MÚSICA

*Manuel Veiga*  
Coordenador Geral

### **Introdução e objetivos**

A Universidade Federal da Bahia, através de sua Escola de Música e de seu Mestrado de Música pretende realizar, de 19 a 25.09.93, com periodicidade de dois anos, sua segunda versão do Simpósio Brasileiro de Música, sempre no sentido da consolidação da área de música, no Brasil, como área de pós-graduação e pesquisa, perseguida pela ANPPOM desde sua criação em 1988. O evento precedente foi, reconhecidamente, um dos mais importantes já realizados na área (vide Proc. 450940/91-8/AC/FV/RC, do CNPq, acrescentado do documento "I Simpósio Brasileiro de Música: Relatório Técnico," com Anexos).

A base teórica em sentido abrangente, mantém uma visão de música como um agregado de linguagens específicas e de tradições de maior ou menor dependência de contexto, variadamente restritas, sujeitas a barreiras etnocêntricas mais ou menos severas, limitadas internamente por materiais musicais e sistemas de estruturação específicos e, externamente, pelo conjunto de subsistemas culturais entre os quais a própria música se insere. O mundo da música é assim não apenas artístico e estético, mas também político, econômico, social, ideológico e tudo mais. Do ponto de vista disciplinar, contudo, deve ficar claro que, para que se caracterize a disciplina de musicologia, o centro desse mundo deve ser música. Por musicologia entendemos não o mero discurso sobre música mas o discurso científico, no sentido do termo alemão "Musikwissenschaft" (Ciência Musical).

Não se nega frontalmente a possibilidade de existência de universais empíricos em música, mas se reconhece o pouco rendimento que esse ponto de vista tem tido, e a necessidade de rigor científico na definição das unidades de comparação e na aplicação de métodos comparativos eficazes. Assegurada a visão ampla, não se impede tampouco a abordagem em termos exclusivamente musicais, mais próprios à Análise Musical que à Hermenêutica, ainda assim indispensável.

Estamos propondo que a meta da consolidação inclua também, pouco a pouco, o mundo ibérico e ibero-americano, por motivos óbvios: semelhança de problemas e de raízes, necessidade de superarmos preconceitos centro-europeus e internos que dificultam o crescimento da área, não coincidência de áreas musicais com fronteiras políticas, entre outros. Política, entretanto, não é objetivo algum desse Simpósio. Mas como parâmetro de música, entretanto, temos de reconhecê-



la de maneira pertinente. Um dos campos essenciais, de máximo interesse, em que esse aspecto se reflete, é o da *Informação Musical no Brasil*, campo mais amplo do que a fundamental questão bibliográfica no qual se insere, necessitando urgentemente ser abordado, inclusive para a geração de projetos de ação positiva até o fim do século, se é que pretendemos chegar ao V Centenário do Descobrimento ou Achamento do Brasil, sabendo melhor o que temos sido, o que somos, o que e o que queremos ser, o que produzimos e o que vem nos preocupando no campo da musicologia e da música, enfim sermos articulados e contados num contexto mais amplo, tanto nacional quanto internacionalmente<sup>1</sup>.

Propomos, conseqüentemente, que o II Simpósio Brasileiro de Música apresente duas vertentes: uma informativa e bibliográfica, outra musicológica. Aquela, reunindo pesquisadores musicais, educadores musicais, compositores, executantes e teóricos com bibliógrafos, bibliotecários, arquivistas e lexicógrafos de música, em torno de questões tais como as dos arquivos, bibliotecas, centros de documentação musical, das publicações, das traduções, dos textos didáticos, dos periódicos, dos catálogos, das bibliografias regionais, nacionais e internacionais, das bibliografias especializadas, de bancos de dados como de partituras, dos dicionários, dos "Quem é quem's", das listas de instituições ligadas à música, com representação indispensável do IBICT, tentando também assegurar a transferência de experiência dos poucos especialistas nacionais existentes e de estrangeiros, na área da Informação Musical, mentores ou implementadores de projetos do tipo dos quais necessitamos.

A segunda vertente, a musicológica tentará consolidar os eventos isolados que realizamos anualmente na UFBA, com o acréscimo de um evento novo, isto é, a *I Semana de Teoria da Música*, iniciativa importante ora associada à *VIII Semana de Música Contemporânea*. Em adição, promoveremos a *V Jornada Nacional de*

<sup>1</sup> Em função de sua presença, às vezes singular como brasileiro, em três dos eventos internacionais relacionados ou sequentes às celebrações do quinto centenário da primeira viagem de Colombo ao Novo Mundo, no ano decorrido entre abril de 1992 (XV Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia, Madri) e abril de 1993 (Terceras Jornadas Hispanoamericanas de Musicologia para la Proposición del Consejo Iberoamericano de Música, Santiago do Chile), com o Simpósio da Biblioteca do Congresso intercalado em junho de 1992 (The Ongoing Voyage of Music, Washington, DC) e diante da exclusão ou omissão do Brasil em projetos bibliográficos de enorme importância para os anos vindouros, Manuel Veiga entregou detalhado Relatório ao CNPq, IBICT, Divisão Cultural do Itamaraty e, por via do Conselho de Cultura do Estado da Bahia, ao Ministério da Cultura. O mesmo documento, "Relações Ibéricas e Ibero-Americanas no Campo da Musicologia e da Música: Um Relatório", (Salvador: Universidade Federal da Bahia, 09 de abril de 1993) foi subsequentemente submetido à apreciação dos Coordenadores do Mestrado em Música, em sua última reunião, nas III Jornadas Nacionais de Pesquisa em Música da UFRGS (Porto Alegre, 14 a 16.04.93). Apenas a questão da *Bibliografia Musicológica Latino-Americana (BML)*, ficou parcialmente encaminhada.

*Etnomusicologia*, (voltando também à proposta de criação de uma associação na sub-área para Etnomusicologia/Antropologia da Música ; a *IX Semana de Educação Musical* (já com uma expressiva associação na sub-área, a ABEM, fundada no I Simpósio Brasileiro de Música e empenhada na construção de uma ponte sólida com o sistema escolar público e privado, além da implementação da pesquisa e qualificação de pessoal docente); e o *III Encontro de Executantes*, (fomentando os aspectos teóricos da execução).

O II Simpósio consistirá de conferências (CN), mesas redondas (MR), grupos de trabalho (GT) e sessões livres (SL), na 1ª Etapa (19 a 22.09.93), quando se tratará do tema geral. A 2ª Etapa (23 a 25.09.93), tratará em conferências e mesas redondas os sub-temas específicos dos diversos eventos consolidados. Os debates (DB) estarão assegurados nas duas etapas, assim como grupos especiais já previstos (GE) ou a serem propostos à Coordenação Geral no curso do evento, desde quando não interfiram com a programação.

### **Tratamento do Tema Geral**

O tema geral, a *Informação Musical no Brasil*, será tratado em três sub-temas (ST), a cada qual correspondendo um conferencista e uma mesa redonda, ambos seguidos de debates, ocupando as manhãs dos três primeiros dias. Antes de desdobrarmos o tema, esclarecemos que o termo "informação" está sendo usado em seu sentido genérico, isto é, o de conhecimento, o de dados acerca de algo ou de alguém, comunicação ou notícia trazida ao conhecimento de uma pessoa ou do público.

### **ST1 - Sistemas de coleta, processamento, armazenamento e difusão da informação musical**

CNI - Annie Thompson (Universidade de Puerto Rico)

MR1 - Coordenador ainda não definido

Expositores:

Victoria Eli (Cuba)

Gerardo V. Huséby (Argentina)

James Pruitt (Washington, DC)

Mercedes Reis Pequeno ou Thereza Aguiar Cunha (Biblioteca Nacional, Rio)

Maria de Fátima Diniz Lobo (IBICT, Brasília)

**ST2 - A Informação musical nos sistemas de ensino**

CN2 - Judith Jellison (Universidade do Texas em Austin)

MR2 - Coordenador: ainda não definido

Expositores:

Rui Vieira Nery (Portugal)

Carlos Kater (UFMG)

Alda de Jesus Oliveira (UFBA)

Raimundo Martins (UFRGS)

José Maria Neves (UNIRIO)

**ST3 - Sistemas de controle social da informação musical**

CN3 - Emilio Casares Rodicio (Instituto Complutense de Ciências Musicales, Madri)

MR3 - Coordenador: ainda não definido

Expositores:

Luis Merino Montero (Universidade do Chile, Santiago)

Manuel Carlos de Brito (Universidade Nova de Lisboa)

Régis Duprat (UNESP)

Dieter Lehnhoff (Universidad Rafael Landiver, Guatemala)

Manuel Veiga (UFBA)

As tardes dos dois primeiros dias da 1ª Etapa serão ocupadas pelas oito MR's previstas, quatro simultaneamente em cada tarde, ficando a do terceiro dia para a finalização de propostas e para a realização simultânea de quatro SL's previstas. Como a superposição é inevitável, pelo problema do tempo, os participantes deverão optar por uma ou duas MR's, no máximo. Estamos, entretanto, tentando garantir, com os convidados de fora, a viabilidade e eficácia de todas as MR's. Caso necessário, horários noturnos poderão excepcionalmente ser marcados, vez que a apresentação final só ocorrerá na Sessão Conclusiva do Simpósio. Quanto às SL's - quatro previstas para a tarde do terceiro dia - um número reduzido de no máximo quatro comunicações selecionadas por sessão será admitido. Estão listados abaixo as MR's e SL's, aqueles com alguns nomes essenciais:

**GT1 - Dicionários de Música**

Esperamos contar com a presença mínima de Emilio Casares, Luis Merino, Victoria Eli Régis Duprat e Manuel Carlos de Brito para que se possa tratar da complementação brasileira do monumental *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* e do *Dicionário da Gulbenkian* (a cargo de Manuel Carlos de Brito), entre outros assuntos.

**GT2 - Bibliografias de literatura musical**

Particularizamos aqui a necessidade da presença de Robert Stevenson (UCLA, grande autoridade em música latino-americana, maior número de contribuições individuais no *New Grove*), Gerardo Huseby (Coordenador Geral da *Bibliografía Musicológica Latinoamericana (BML)*), Mercedes Reis Pequeno ou Thereza Aguiar Cunha (Mercedes, pioneira da Seção de Música da Biblioteca Nacional e co-autora da primeira *Bibliografia Musical Brasileira, 1820-1950*: Thereza, sua sucessora, atual representante do RILM no Brasil), James Pruitt (Chefe da Seção de Música da Biblioteca do Congresso, musicólogo), Maria de Fátima Lobo (IBICT), Martha Carvalho (Universidade Federal de Uberlândia, etnomusicóloga) e Manuel Veiga (da própria UFBA, Coordenador para o Brasil da *BML*).

**GT3 - Bibliografias de música / Bancos de dados de partituras musicais**

Pensamos em pelo menos três especialistas que poderiam implementar este grupo importante: Gerard Béhague (autor de *Music in Latin America*, da "History of Music Series" da Prentice Hall, bem sucedida introdução, já com diversas edições, particular conhecedor de música brasileira artística e tradicional), Dieter Lehnhoff (está desenvolvendo um *RISM Latino-Americano*, sediado na Guatemala, Emilio Casares (banco de dados de partituras de música espanhola) e Jmary Oliveira (UFBA, compositor e especialista em Informática em Música).

**GT4 - Textos didáticos, manuais, tratados**

Aqui poderíamos contar no mínimo com Judith Jellison, Raimundo Martins, Carlos Kater, Jusamara Viana Souza, Liane Hentschke, Rosa Fuks, além de Alda Oliveira, da própria UFBA, para desenvolverem projetos verdadeiramente multiplicadores.

**GT5 - Listas, catálogos de instituições, arquivos e coleções, "Quem é quem's"**

Raimundo Martins, Elizabeth Lucas, Elizabeth Travassos, José Maria Neves, Angela Lühning (UFBA) poderiam assegurar contribuições muito úteis para facilitar o trabalho do pesquisador em todas as sub-áreas musicais.

**GT6 - Publicação de música, livros, periódicos, traduções**

Ilza Nogueira, Rui Nery, José Eduardo Martins, Ricardo Tacuchian, Manuel Carlos de Brito, Juan Pablo Gonzalez, Celso Chaves, Estércio Marques são alguns que poderiam assegurar o sucesso deste grupo. Um dos tópicos a serem tratados no caso dos periódicos é a inclusão de resenhas críticas das publicações escritas e gravações, assim como a discussão de normas de estilo bibliográfico para

a área de musicologia.

#### **GT7 - Sistematização da pesquisa de campo, arquivos e museus etnomusicológicos**

O campo da música tradicional, em muitas de suas expressões mais ameaçadas, já atinge um estado crítico: o que fazer, como fazer, que prioridades, os recursos e instituições de suporte necessitam ser discutidas. Este, o campo do etnomusicólogo, terá a ajuda de Shawa El-Shawan Castelo-Branco, Gerard Béhague, Stephen Feld, Kilza Setti, Samuel Araújo, Marcos Branda Lacerda, Elizabeth Travassos, Martha Carvalho, e do grupo de etnomusicólogos da Bahia.

#### **GT8 - Centros de documentação, acervos, sugestões para a política cultural brasileira na área de música**

Essa, a coda talvez de toda a discussão, possivelmente reunirá um número substancial de músicos e de musicólogos interessados. Teremos possivelmente de aplicar critérios democráticos aceitáveis, considerando representatividade por sub-área de conhecimento musical, representação nacional e titulação, nesta ordem.

Quanto às SL's, haverá uma para cada setor, na terceira tarde, com as limitações a que já aludimos:

SL1 - Musicologia

SL2 - Composição/Teoria Musical

SL3 - Educação Musical

SL4 - Execução

#### **Tratamento dos tópicos específicos**

Estamos reservando um dia e uma manhã para as subdivisões dos temas de cada encontro específico. Esses encontros (semanas, jornadas) consistirão de três MR's, cada, uma para cada sub-tema, sempre precedidas de um conferencista, com debates após a conclusão deste, assim como após a apresentação dos expositores ao final das MR's. Os temas gerais dos eventos específicos (TG) não serão numerados. Eis os desdobramentos, por evento (com detalhamento de conteúdo em alguns casos) e demais características seguindo a numeração geral:

#### **V Jornada Nacional de Etnomusicologia:**

##### **TG: Problemas de Pesquisa em Etnomusicologia**

#### **ST4 - Construção do objeto da pesquisa**

Formulação dos problemas de pesquisa (ex: memória social, metáforas

musicais, negociação de identidade, ideologia e relações de poder, etnoteorias e outros)

Autocrítica do pesquisador

Dialética da relação observador/observado

CN4 - Gerard Béhague

MR4 - Coordenador: ainda não definido

Expositores:

Samuel Araújo (UFRJ)

Elizabeth Lucas (UFRGS)

Ricardo Canzio (Paris)

Carlos Galvão (UFPB)

#### **ST5 - Investigação**

- Trabalho de Campo

- Uso de fontes primárias e secundárias

- Etnografia musical

- Análise

CN5 - Shawa El-Shawan Castelo-Branco

MR5 - Coordenador: ainda não definido

Expositores:

Kilza Setti (São Paulo)

Elizabeth Travassos (Museu do Folclore, Rio de Janeiro)

Vincent Dehoux (LACITO, Paris)

Angela Lühning (UFBA)

#### **ST6 - Representação**

Ética

Intencionalidade

Estilo

CN6 - Stephen Feld

MR6 - Coordenador: ainda não definido

Expositores:

Victoria Eli (Cuba)

Marcos Branda Lacerda (USP)  
Martha Carvalho (UFUberlândia)  
José Maria Neves (UNIRIO)

### **IX Semana de Educação Musical:**

#### **TG: A Educação Musical e a música de massa**

#### **ST7 - Oralidade e complexidade/simplicidade: a música de massa na escola de hoje ou do futuro?**

CN7 - Judith Jellison

MR7 - Coordenador: Alda de Jesus Oliveira

Expositores:

Liane Hentschke (UFRGS)

Raimundo Martins (UFRGS)

Cristina Tourinho (UFBA)

#### **ST8 - Professor ou artista? Leigo ou letrado?**

CN8 - Jusamara Vieira Souza

MR8 - Coordenador: Raimundo Martins

Expositores:

Carlos Kater (UFMG)

Rosa Fuks (CBM)

Gilberto Gil

#### **ST9 - O repertório: moda, tradição. Por que usar música de massa na educação escolar?**

CN9 - Murray Shafer ou Rui Vieira Nery

MR9 - Coordenador: Liane Hentschke

Expositores:

Vanda Bellard Freire (Rio de Janeiro)

Isabel Montandon (Brasília)

Ilma Lira (UFPE)

### **VIII Semana de Música Contemporânea/I Semana de Teoria Musical<sup>2</sup>:**

#### **TG: Modelos: A Relação entre o falável e o não falável**

<sup>2</sup> A Coordenação da VIII Semana de Música Contemporânea optou pelo trabalho em conjunto com a I Semana de Teoria Musical. Manterá as habituais apresentações de obras. Juntas, realizarão três mesas redondas: uma de Composição, duas de Teoria.

CNI0 - Luiz de Oliveira Maia (UFPA)

MR10 - Coordenador: Estércio Marques Cunha (UFGO)

Expositores:

Marisa Rezende (UFRJ)

Rodolfo Coelho de Souza (São Paulo)

Paulo Costa Lima (UFBA)

### **TG: A Articulação entre a Teoria Musical e a Prática composicional no séc. XX**

#### **ST11 - A Interdisciplinaridade na Teoria Composicional Contemporânea**

CNI1 - Milton Babbitt ou Mario Davidovsky (USA)

"Aspectos das Teorias Composicionais do Século XX"

MR11 - Coordenador: Fernando Cerqueira (UFBA)

Expositores:

Ricardo Tacuchian (UFRJ)

Jamary Oliveira (UFBA)

Ilza Nogueira (UFPB)

#### **ST12 - A Teoria Analítica Contemporânea**

CNI2 - Janet Schmalfeldt (USA), ou J. Straus (USA), ou John Clough (USA),  
ou Martha Hyde (USA)

MR12 - Coordenador: Paulo Costa Lima

Expositores:

Celso Loureiro Chaves (UFRGS)

Estércio Marques Cunha (UFGO)

Ilza Nogueira (UFPB)

### **III Encontro de Executantes:**

#### **TG: O Eu e o Outro: Busca de Bases para Execuções Fiéis**

#### **ST13 - Os limites da notação musical**

CNI3 - Louis Lane (University of Texas in Austin)

MR13 - Coordenador: Erick Vasconcelos (UFBA)

Expositores:

Cristina Gerling (UFRGS)

Ryoko Katena Veiga (UFBA)

Olga Imbassai (Rio de Janeiro)

Marcelo Guerchfeld (UFRGS)



**ST14 - A fidelidade nas interpretações: idéia, estilo, conteúdo, modas**

CN14 - Francisco da Silva (USA)

MR14 - Coordenador: Cristina Gerling (UFRGS)

Expositores:

Erick Vasconcelos (UFBA)

Adriana Kayama (UNICAMP)

Nailson Simões (UFPB)

Diana Santiago (UFBA)

**ST15 - O papel musical e social do executante: atualizando os repertórios**

CN15 - José Eduardo Martins (USP)

MR15 - Coordenador: Adriana Kayama (UNICAMP)

Expositores:

Mazias de Oliveira (Porto Alegre)

Glacy Antunes (UFGO)

Paulo Sérgio Álvares (Minas Gerais)

Fredri Gerling (UFRGS)

**Estrutura e funcionamento**

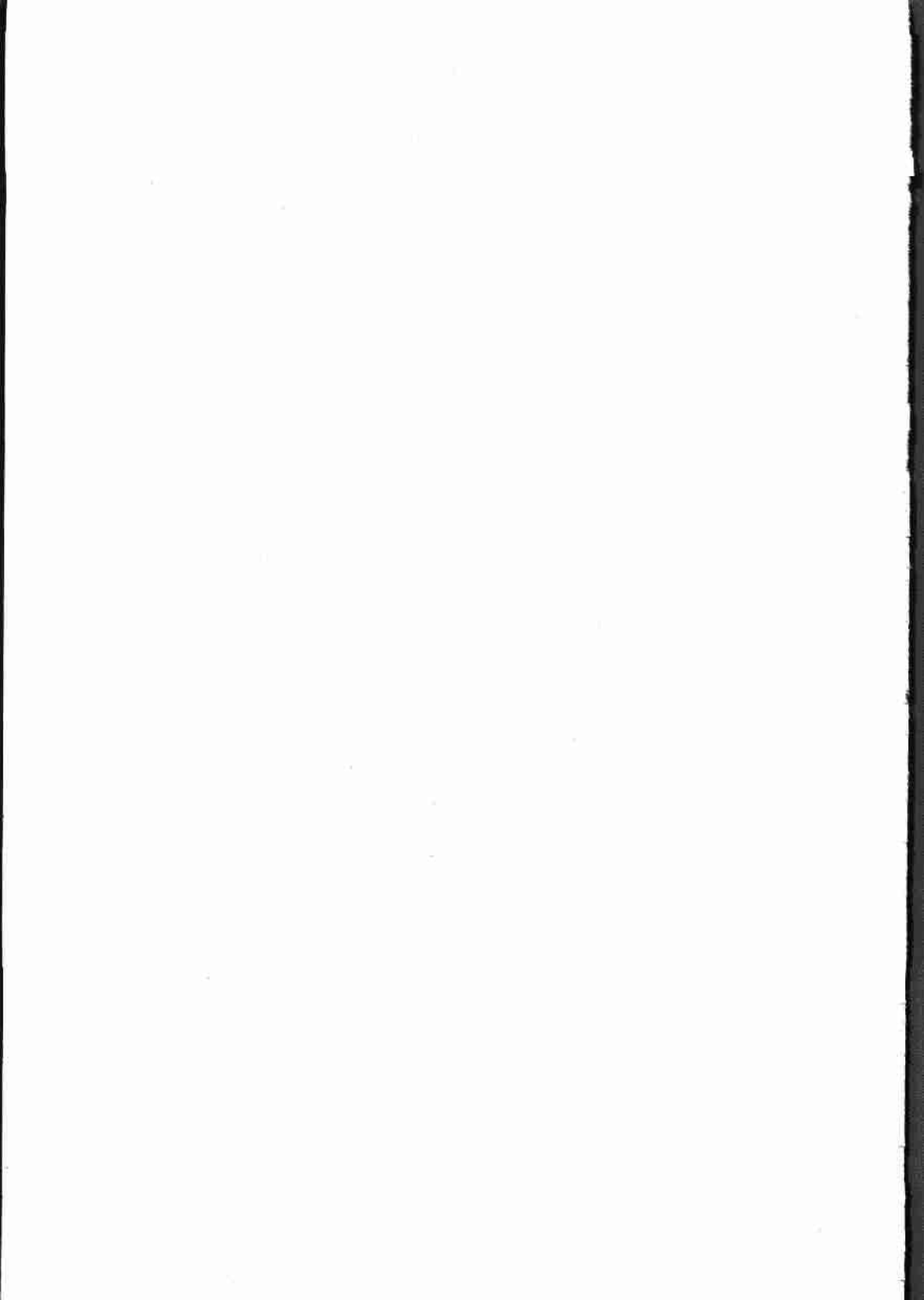
O II Simpósio, como exposto, está estruturado em 15 mesas redondas, correspondentes aos diversos sub-temas, com seus conferencistas, coordenadores e expositores. Em adição, estão previstos oito grupos de trabalho e quatro sessões livres, também já descritas. A Coordenação Geral, atribuída ao Prof. Manuel Veiga (Coordenador do Mestrado em Música da UFBA), conta com um Vice-Coodenador (Prof. Jmary Oliveira) e o inestimável apoio da Direção da Escola de Música (Profª. Alda de Jesus Oliveira). A equipe de Coordenadores e Vice-Coodenadores para cada um dos cinco eventos específicos, todos da UFBA (com exceção da Profª. Ilza Nogueira, da UFPB) é a seguinte: Profs. Ilza Nogueira e Jmary Oliveira (I Semana de Teoria Musical); Paulo Costa Lima e Fernando Cerqueira (VIII Semana de Música Contemporânea); Alda Oliveira e Diana Santiago (IX Semana de Educação Musical); Ryoko Katena Veiga e Erick Vasconcelos (III Encontro de Executantes); Manuel Veiga e Angela Lühning (V Jornada Nacional de Etnomusicologia). Os coordenadores das diversas sessões serão também responsáveis pelos relatórios respectivos. Tem sido, porém, utilíssima a inserção de dois Relatores para as discussões gerais da 1ª Etapa: Profs. Kilza Setti (São Paulo) e Luis de Oliveira Maia (UFPA), se completam e prestam um valioso serviço no acompanhamento e relato sumário das discussões.

Exige-se que as contribuições dos expositores sejam apresentadas datilografadas em espaço duplo, em não mais que sete páginas ou, no máximo, 20

minutos de leitura, e com antecedência de 15 dias antes do início do Simpósio. Conferencistas, de maneira semelhante, não deverão ultrapassar o período de 30 a 45 minutos, para que os debates não sejam inviabilizados. Uma Comissão de Seleção a ser designada em tempo hábil, fará a escolha das comunicações livres, limitando-as a não mais de quatro por sessão livre (total de 16 comunicações), como já se indicou anteriormente, com as mesmas exigências aplicadas aos expositores.

Estão previstas uma Sessão de Abertura e uma Sessão de Encerramento, às quais os cerca de 60 participantes oficiais do II Simpósio estarão obrigados a comparecer. A extensão da participação aos demais interessados será encorajada, mas precedida de inscrição na Secretaria do Simpósio.

Certificados de participação serão emitidos, a partir de 75% de frequência, discriminando o tipo de participação. A Sessão de Abertura contará com um pronunciamento da Reitora Dra. Eliane Azevedo e uma conferência de um dos mais ilustres especialistas em música ibero-americana e ibérica, Dr. Robert M. Stevenson, da UCLA. A Sessão de Encerramento apreciará os relatórios, aprovando ou não, em plenário, as propostas, moções, recomendações emanadas das diversas sessões do II Simpósio. Um quadro provisório dos locais e horários está sendo enviado em folha anexa.



## COEXISTENCIA EN LA DIVERSIDAD: LA MUSICOLOGÍA LATINOAMERICANA FRENTE AL FIN DE SIGLO

*Gerardo V. Huseby*

### Conferencia de apertura

Cuando en 1965 fui alumno de Carlos Vega, en la Facultad de Música de la *Universidad Católica Argentina*, él nos contaba que dos años antes había viajado a Cartagena de Indias, Colombia, para presentar un trabajo suyo sobre lo que él llamó el *cancionero tritónico*, en un congreso internacional convocado por la Organización de los Estados Americanos. Este acontecimiento había reunido virtualmente a todas las figuras importantes que en esa época practicaban la investigación musicológica en América Latina. Por entonces, rara vez los escasos musicólogos latinoamericanos participaban en congresos, mucho menos en congresos internacionales, y el de Cartagena de Indias constituyó un verdadero hito en la historia de nuestra disciplina en el continente. Recuerdo cómo nos impresionaba pensar que nuestro profesor había sido invitado a presentar un trabajo ante especialistas de toda América.

Muchas cosas han cambiado desde entonces en nuestra actividad, y ya no resulta tan raro participar en congresos internacionales. Viajar largas distancias es cada vez más fácil y más rápido, y en varios centros de nuestro continente se celebran congresos de musicología con regularidad. Pero creo que a medida que nos acercamos al fin de este complejo siglo debemos formularnos la pregunta de si han cambiado tanto las cosas en lo referente a las temáticas de investigación abordadas, los enfoques empleados, y los objetivos planteados en nuestros proyectos.

Volviendo al congreso de Cartagena de Indias de 1963, de cuya realización se cumplen treinta años, al preparar esta charla estuve releendo los trabajos presentados, que la Unión Panamericana publicara en 1965<sup>1</sup>. En su mayoría abordan temas puntuales con una perspectiva netamente inserta en el positivismo que aún entonces imperaba preponderantemente, tanto en las ciencias duras como en las ciencias sociales. Se estudiaba el hecho musical, se lo analizaba y se intentaba explicarlo, pero siempre partiendo del concepto básico de que la musicología aspiraba a ser una ciencia más, cuya finalidad debía ser el conocimiento detallado

<sup>1</sup> Primera Conferencia Interamericana. Cartagena de Indias, Colombia, 24 a 28 de febrero de 1963. Trabajos presentados. Unión Panamericana, Secretaría General de Etnomusicología de la Organización de los Estados Americanos. Washington, D.C., 1965.

de una realidad objetiva no cuestionada, cuya observación y explicación nos acercaba a comprender una Verdad que constituía el fin último de toda indagación que se preciara de científica.

Así, los etnomusicólogos grababan y pautaban melodías en sus viajes de campo, y las transcribían y analizaban luego en sus gabinetes de trabajo, aplicando criterios de análisis que no diferían en su esencia de aquéllos que habían sido desarrollados para el estudio de la música europea culta; realizaban luego minuciosos estudios comparativos de la interválica, las formas, instrumentos musicales, ritmos, texturas y otros parámetros - no por casualidad la etnomusicología nació como *Vergleichende Musikwissenschaft* -, y establecían supuestos parentescos entre los productos de diversos grupos culturales, plenamente convencidos de que ese era el camino que llevaba al conocimiento "científico" de esas músicas. Por su parte, quienes practicaban la musicología histórica recogían pacientemente información fáctica y reconstruían de ese modo las supuestas etapas del pasado musical, acumulando y ordenando datos, escribiendo biografías, y analizando la música de los compositores "importantes", aplicando para ello criterios etnocentristas de originalidad y complejidad cuya validez no se discutía. En concordancia con esta visión unilineal, acumulativa y progresiva de la historia, existía una preocupación generalizada por establecer los orígenes de la música, por determinar cómo a partir de esos orígenes, sobre los cuales coexistían múltiples hipótesis, el hombre había desarrollado lentamente sus posibilidades musicales, ampliando gradualmente el ámbito de sus melodías y la variedad de sus ritmos, en un desarrollo que llevaba inequívocamente a la complejidad cada vez mayor de la música de la edad moderna.

De esta manera plantearon su labor los fundadores de la musicología latinoamericana, en concordancia con las premisas que habían guiado la labor de sus maestros, aquellos pioneros de las primeras décadas de nuestro siglo. Su tarea fue indudablemente ardua; a menudo solos y aislados, debieron iniciar una nueva disciplina venciendo dificultades de toda índole, casi siempre con escaso apoyo y medios más escasos aún. A ellos, nuestros maestros, debemos rendir nuestro homenaje. Sin su actividad pionera no estaríamos hoy aquí ni podríamos ahora considerar y discutir las bases sobre las cuales asentar nuestra labor de investigación futura. Pero el homenaje no excluye la evaluación crítica, ya que ésta nos permite desbrozar el paisaje pasado y entendernos mejor a nosotros mismos, que iniciamos nuestra formación bajo la guía de esa generación fundadora. Como Uds. recordarán, Carlos Vega seguía la postura de los antropólogos culturales de la Escuela de Viena, y combinaba en su labor el marco teórico proporcionado por el difusionismo y la teoría del ascenso y descenso de los bienes culturales. Sin conocer este marco teórico no se puede comprender cabalmente su obra y distinguir en ella entre lo perdurable y lo que es fruto de aquellas teorías antropológicas hoy obsoletas. Pero la postura

de Vega fue coherente con la época de su formación profesional; lamentablemente, aún hoy quedan discípulos suyos que, habiendo santificado la palabra del maestro, continúan trabajando dentro de esos marcos teóricos, impermeables a los profundos cambios que se han operado desde entonces en el mundo de las ciencias sociales.

Las razones por las cuales esto ha ocurrido radican, al menos en parte, en el aislamiento en que se ha desarrollado la actividad musicológica latinoamericana, aislamiento causado en cierta medida por las difíciles circunstancias locales, pero cada vez menos justificable en la actualidad. La musicología es una disciplina joven, y en América somos aún relativamente pocos quienes nos dedicamos a la investigación. Como todos sabemos bien, las condiciones de trabajo en que se desenvuelve nuestra labor siguen siendo desfavorables en la mayoría de los casos. Pero el mundo cambia vertiginosamente, y las ideas y conceptos que subyacen a la actividad intelectual se suceden unos a otros. No debemos dar la espalda al cambio escudándonos en nuestras circunstancias. Estamos viviendo una época de grandes transformaciones en todo el quehacer científico, y es hoy cuestionado aquello que sólo ayer parecía proporcionar un fundamento sólido sobre el cual basar nuestras especulaciones y nuestros trabajos. Se abre ahora, en cambio, un abanico de alternativas que plantean un importante desafío a la actividad intelectual en su totalidad. Las viejas premisas fueron atacadas repetidamente en la teoría científica de otras latitudes y en la labor desarrollada en otras disciplinas. Pero los nuevos movimientos y tendencias tardaron en llegar a la musicología latinoamericana, que siguió su lento y dificultoso camino ocupándose poco de sus bases teóricas, contentándose con abrir y explorar campos de investigación siguiendo los lineamientos conceptuales y metodológicos impuestos por los maestros fundadores.

Sólo en forma aislada se hizo sentir en la actividad musicológica latinoamericana el impacto de los nuevos movimientos y enfoques que se disputaban la primacía en las ciencias sociales, con énfasis cada vez mayor a medida que avanzaba la segunda mitad de nuestro siglo. Se sucedieron y compitieron entre sí teorías y posiciones que reflejan un replanteo generalizado en la manera en que el ser humano concibe el universo, cada una de ellas con la pretensión de ofrecer las respuestas verdaderas. Pero en las últimas décadas estas posturas rígidas han cedido el lugar a una concepción mucho más abierta y flexible de las bases que rigen el quehacer científico. El concepto de paradigma, que Thomas Kuhn acuñara a principios de la década de 1960<sup>2</sup>, marcó un nuevo rumbo, al privilegiar el consenso que una teoría obtiene en una comunidad de científicos, consenso que se logra en tanto que sus integrantes comparten un mismo paradigma, es decir, un particular

<sup>2</sup> Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971 (1a ed., Univ. of Chicago Press, 1962).

sistema conceptual referido no sólo a los estrictamente científico. Así, los sistemas de pensamiento, en cualquier orden que sea, no pretenden tener bases absolutas más allá de las acordadas por quienes trabajan dentro del sistema. Por lo tanto, según esta postura filosófica, toda construcción intelectual no es más que eso, una construcción a partir de postulados compartidos. Reflejando esta idea, ya en 1976 Alan Chalmers afirmó que "no hay ningún método que permita probar que las teorías científicas son verdaderas ni siquiera probablemente verdaderas"<sup>3</sup>. Habiendo caducado el paradigma de una cultura científico-tecnológica que caracterizó a la modernidad a lo largo de todo su desarrollo, estaríamos viviendo ahora una etapa de cambio de paradigma, una nueva etapa casi caótica en su diversidad, abierta a posibilidades sin límite, ni siquiera soñadas anteriormente.

Especialmente en los últimos años, la musicología internacional ha reflejado también los nuevos vientos que soplan en el mundo de las ideas. Cada vez más se comprueba la imposibilidad de trabajar en compartimientos estancos, y cada vez más se percibe la necesidad de abrirse a la interdisciplinariedad, a enfoques de base más amplia y abarcativa. Las viejas preguntas se replantean a la luz de los aportes de la sociología, de la antropología, de los conocimientos proporcionados por la lingüística o la semiología. Se estudian las relaciones entre el texto y el contexto a través de diversos marcos teóricos y estrategias metodológicas. Las fronteras anteriormente aceptadas entre las ramas de nuestra disciplina son ahora cuestionadas: se aplican enfoques etnomusicológicos al campo de la musicología histórica, y enfoques históricos a las músicas de tradición oral.

Volviendo a nuestra musicología, preguntémonos en qué nos afecta el fermento intelectual que caracteriza a los últimos años de nuestro siglo. Independientemente de la postura individual de cada uno, no podemos negar que al ser sujetos inmersos en esa clase particular de redes sociales llamadas comunidades científicas, no podemos permanecer al margen de las corrientes de pensamiento contemporáneas. Debemos entonces plantearnos la pregunta de si estamos respondiendo a los nuevos desafíos, y si estamos insertándonos adecuadamente en esta nueva realidad con sus múltiples cuestionamientos, una realidad que a la vez presenta una estructura de comunicación y difusión de las ideas que ha llegado a un punto que ni lejanamente soñábamos ayer. Cada uno de nosotros tiene el derecho de elegir su área de trabajo, sus temáticas, sus enfoques y sus planteos, pero es necesario hacerlo a partir de un proceso de reflexión que proporcione un marco de referencia y un objetivo claro a nuestras investigaciones. No podemos ni debemos trabajar en el aislamiento intelectual, partiendo de bases teóricas que damos por supuestas por la sencilla razón de que sirvieron a quienes

<sup>3</sup> Alan F. Chalmers, *Qué es esa cosa llamada ciencia?*. Madrid, Siglo XXI, 1982, p.5.

nos antecedieron en la labor. Si centramos nuestra atención en un problema puntual propio del hecho musical mismo, debemos tener en claro que lo hacemos por decisión consciente, por una elección que aísla esa cuestión puntual, sabiendo al mismo tiempo que forma parte de un todo muy complejo, factible de ser enfocado e interpretado de múltiples maneras y según una diversidad de marcos de referencia teóricos. Como nunca antes en la historia de nuestra disciplina, el campo de investigación se halla abierto a posibilidades de acercamiento casi infinitas, cuya fertilidad debemos explorar.

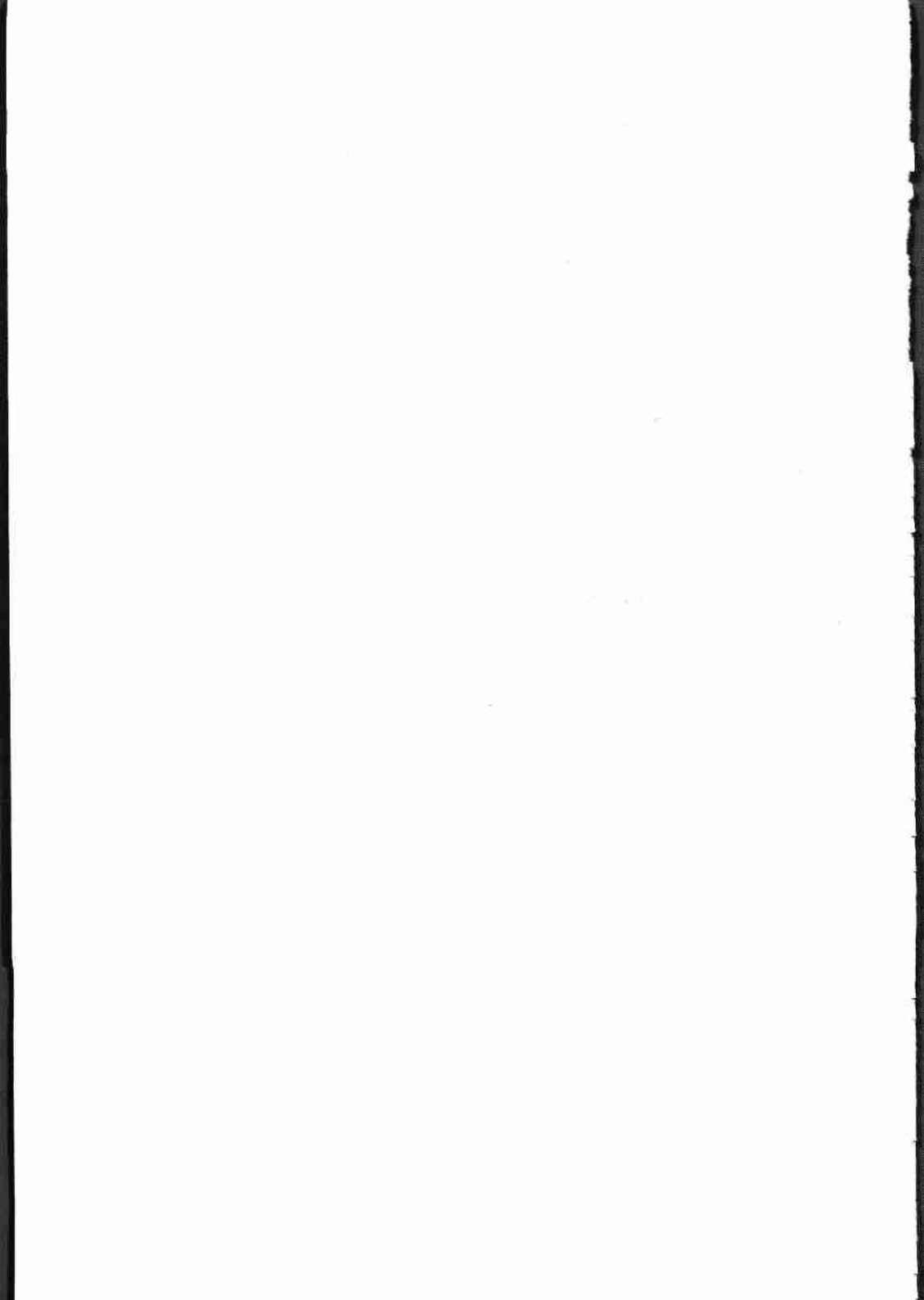
Quisiera citar aquí a la epistemóloga argentina Ana María Llamazares, quien ha afirmado lo siguiente: "Los 'nuevos paradigmas' por el momento son apenas algo más que la resonancia de ciertas palabras: desorden, caos, incertidumbre, relatividad, autoorganización, estructura, sistema, recursividad, holos (totalidades), historicidad, discurso, interpretación, y muchas más... Pero tampoco sería una resonancia dispersa e incoherente. Tal vez la metáfora más ambiciosamente trascendente que recorre estas renovadas viejas búsquedas que ahora han dado en llamarse 'nuevos paradigmas', sea la de la integración en un Holo caóticamente armónico, un Caos armónicamente integrador, una Armonía integradamente caótica. Resulta un desafío atractivo, indudablemente creativo y que implica un necesario y honesto compromiso con una ética de la convivencia."<sup>4</sup>

Es a la luz de este desafío que considero que debemos construir una nueva musicología latinoamericana, que sepa asimilar las nuevas corrientes de pensamiento, aplicándolas y adaptándolas a las necesidades tan especiales y particulares que presenta nuestro objeto de estudio en toda su riqueza y variedad. Sólo así podremos trascender el aislamiento y conferir relevancia y significación a nuestra labor, para bien del devenir de nuestra disciplina y para bien de nosotros mismos. Y para finalizar, permítaseme parafrasear una hermosa frase de Clifford Geertz: "Inclinado sobre sus propias melodías, formas y ejecuciones musicales, el musicólogo también cavila sobre lo verdadero y lo insignificante, vislumbrando, o por lo menos así lo cree, fugaz e inseguramente, la alterada, cambiante imagen de sí mismo."<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Ana María Llamazares, *Nuevos paradigmas?*, en Revista Realidad Económica, 111, octubre-noviembre 1992, p.84.

<sup>5</sup> Parafraseado de Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*. Barcelona, GEDISA, 1987, p. 59.





## A INFORMAÇÃO MUSICAL NOS SISTEMAS DE ENSINO

*Maria de Fátima Granja Tacuchian*

Já que estamos tratando do tema da informação musical nos sistemas de ensino, iniciarei a minha participação tomando como ponto de partida a obra de Vincent Duckles, *Music Reference and Research Materials: An annotated bibliography* (New York: The Free Press, 3rd. ed., 1974). Este trabalho de compilação que, indiscutivelmente, é uma das obras de referência fundamentais para o campo da musicologia, está elaborado para ser uma “bibliografia das bibliografias”, segundo o autor. Na Introdução à 1ª edição (1964, posteriormente houve mais duas: 1967/1974), Duckles situa o percurso da feitura da obra até chegar a este primeiro formato, tendo como origem a preparação de texto para o seminário de pós-graduação intitulado “An introduction to musical scholarship”, realizado no Departamento de Música da Universidade da Califórnia, em Berkeley, em 1949.

Definindo o trabalho como um guia, que propõe-se trazer a lume os recursos bibliográficos necessários à ciência musical, dedicado acima de tudo a servir à atividade de ensino, o autor destaca que implícito à sua organização, está a idéia de que uma bibliografia funciona como um passo inicial na abordagem do conhecimento, a partir do qual o estudante poderá desenvolver sua competência no campo da especialização escolhido, dentro das dimensões mais amplas da pesquisa musical.

Inicialmente Duckles declara que há duas maneiras de se abordar uma bibliografia: como um subproduto relativamente inerte da atividade acadêmica ou como um ingrediente ativo do processo de conhecimento, ou seja, como fator fundamental para se obter uma impressão global sobre uma área temática, esclarecendo o que já foi pesquisado e indicando as áreas que ainda necessitam ser trabalhadas.

As reflexões de Duckles nos levaram a examinar a contribuição de pesquisadores brasileiros na elaboração de bibliografias musicais. A primeira a ser comentada é a *Bibliografia Musical Brasileira (1820 - 1950)*, publicada em 1952 (Ministério da Educação e Saúde, Instituto Nacional do Livro, Col. B. Bibliografia, 9). A obra foi preparada em “dois tempos”: o primeiro, de 1941 a 1943 por Luiz Heitor, com estreita colaboração de Cleofe Person de Matos, cabendo a Mercedes Moura Reis [Pequeno], o recenseamento de grande parte do material publicado em periódicos. A esta coube ainda a atualização do trabalho em um segundo momento, entre 1944 e 1950, dado o atraso da publicação.

Os autores destacam como objetivo da obra, o levantamento de uma bibliografia completa sobre o que se escreveu no Brasil sobre música ou textos

publicados no estrangeiro, sobre música brasileira, desde 1820, ano em que foi publicado no Brasil o primeiro trabalho sobre música:

Le Breton, Joaquim. Notícia histórica da vida e das obras de José Haydn, doutor em música, membró associado do Instituto de França e de muitas academias. Lida na sessão pública de 6 de outubro de 1810 por... Traduzida em português por um amador e dedicada ao senhor Segismundo Neukomm... Rio de Janeiro, na Impressão Regia, 1820. 79p. (v. E 293).

Os autores assinalam que o trabalho surgiu em 1941, como uma contribuição para o *Handbook of Brazilian Studies*, então projetado por William Berrien e Rubens Borba de Moraes. Foram consultadas bibliotecas públicas e particulares e os resultados obtidos ultrapassaram as expectativas previstas para a obra. As trezentas entradas inicialmente projetadas atingiram um total quatro vezes maior. Selecionou-se para o *Handbook* um extrato contendo exclusivamente assuntos referentes ao Brasil. Deste *Handbook* foi publicado apenas uma edição brasileira, sob o título *Manual bibliográfico de estudos brasileiros* (Rio de Janeiro: Graf. Ed. Souza, 1949, 895p).

A *Bibliografia Musical Brasileira* arrola 1639 obras diversas, distribuídas em 13 seções comentadas, com um índice de autores e abrangendo publicações em livros, folhetos ou artigos em revistas técnicas. As seções classificadas alfabeticamente de A a M, distribuem-se da seguinte forma: A) Bibliografia e Fonografia; B) Etnografia e Folclore; C) História; D) Estética, Pedagogia e Crítica; E) Os músicos (a personalidade e a obra); F) Os instrumentos de música (História, Construção, Execução); G) A voz e o canto; H) Orfeão, Canto escolar; I) Música religiosa; J) Musicoterapia; K) Compêndios e Tratados; L) Dicionários e Enciclopédias; M) Miscelânea.

Os autores determinaram alguns limites para a coleta do material referente a publicações periódicas (estão arrolados 102, sendo 82 brasileiras): 1- pesquisa em revistas musicais até então publicadas no Brasil e em algumas de "alta cultura geral" (*Revista do IHGB*, *Revista do Brasil*, *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo* etc.). 2- no tocante a periódicos estrangeiros, arrolaram-se materiais do conhecimento dos autores ou aqueles indicados em outras fontes bibliográficas (Seção de Música do *Handbook of Latin American Studies; Guide to Latin American Music*).

Consideramos que este trabalho pioneiro, pela sua abrangência, representa para a música brasileira, a mesma importância que o *Guide to Latin American Music* tem para a música latinoamericana.

Consideramos sua reedição de vital importância para nossos estudos musicológicos. A obra está citada por Duckles, na Seção de Bibliografias de

Literatura Musical, Música Nacional, item 750. Dois anos após sua publicação mereceu duas resenhas, por A. Hyatt King in *Music and Letters*, 35 (1954), p. 67-68; e por Charles Seeger in *Notes*, 11 (1954), p.551-52.

Trinta e seis anos mais tarde, em 1988, publicou-se a *Bibliografia da música brasileira 1977-1984*, como um projeto integrado entre a Universidade de São Paulo (Serviço de Biblioteca e Documentação da Escola de Comunicações e Artes) e o Centro Cultural São Paulo, da Prefeitura do Município. Assinaram o trabalho Irati Antônio, Rita de Cássia Rodrigues (ECA/USP) e Heloisa Helena Bauab (CCSP).

Na Introdução, as autoras assinalam que, na área de Artes, a carência de recursos bibliográficos e de serviços de documentação especializados, impossibilita o pleno conhecimento da produção brasileira e dificulta o desenvolvimento da pesquisa. Sendo assim, o objetivo do trabalho seria o de organizar e divulgar a produção bibliográfica sobre música brasileira publicada no Brasil e no exterior. O projeto envolveria as seguintes etapas: 1- elaboração e publicação do volume referente ao período de 1977 a 1984; 2 - elaboração e publicação de um volume retrospectivo, registrando as obras até 1976; 3 - elaboração e publicação de uma bibliografia corrente, a partir de 1985, visando a atualização de informações. Paralelo a isto estavam previstos a execução de projetos complementares, voltados para o registro e divulgação de materiais e documentos não convencionais, como partituras, discos, filmes, vídeos, catálogos, artigos de jornais etc.

Em uma visão retrospectiva, as autoras apontam a *Bibliografia* de Luiz Heitor como primeiro registro da produção bibliográfica brasileira sobre música, mencionando ainda outros trabalhos complementares, como a *Bibliografia de música brasileira*, elaborada por Antônio Fernando C. Barone e Luís Augusto Milanesi sob o patrocínio da FUNARTE/ECAD em 1978, mas que não foi publicada<sup>1</sup> e trabalhos nas áreas de folclore e música popular por autores como Lúcio Rangel, Gerard Béhague<sup>2</sup> e outros.

O plano da obra de Irati Antônio e colaboradoras, abrange livros, capítulos de livros, folhetos, dissertações e teses acadêmicas e artigos de periódicos publicados no Brasil e no exterior, no período entre 1977 e 1984 (total de 139). Excluíram-se nesta etapa, os artigos publicados em jornais da grande imprensa, mas consideraram-se os suplementos de cultura. A *Bibliografia* está ordenada

<sup>1</sup> Uma cópia deste material encontra-se na Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

<sup>2</sup> Entre as inúmeras contribuições do autor nesta área citam-se: Latin american music: an annotated bibliography of recent publications. *Yearbook for Inter American Musical Research*, 11 (1975): 190-; Recursos para o estudo da música popular urbana latino-americana. *Revista Brasileira de Música*, 20 (1992-93): 1-24.

alfabeticamente por autor, seguindo-se o título e demais dados referentes à edição e indicação da localização do material. Acompanha um índice de assuntos, outro de nomes e uma lista dos periódicos consultados, indicando o título, editor, local de publicação e descrição das coleções (total de 139).

Esta Bibliografia, bem menos abrangente que a anterior, e não comentada, foi organizada tendo como referência o acervo de bibliotecas públicas da cidade de São Paulo (B. Municipal Mário de Andrade; Centro Cultural São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros; Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; Serviço de Biblioteca e Documentação (ECA/USP) e do Rio de Janeiro (Biblioteca Nacional e Instituto Nacional de Folclore). Outros registros de dados foram obtidos em bibliografias e índices.

As autoras identificam como problema fundamental para a elaboração desse trabalho a formação e conservação de acervos nas bibliotecas brasileiras. A falta de recursos para a implementação da área dificulta a coleta e o preparo dos documentos em coleções completas e atualizadas, além de impedir uma divulgação eficiente das publicações existentes, sobretudo fora dos grandes centros.

Os professores e bibliotecários reunidos neste Simpósio, cujo objetivo é o de redefinir caminhos que possibilitem a revitalização e atualização da informação musical no país, enfrentam o desafio de realizar um balanço do quadro atual de carências e propor projetos positivos que acelerem o processo de conhecimento de forma a nos possibilitar enfrentar os desafios propostos pela expansão da informação no mundo contemporâneo.

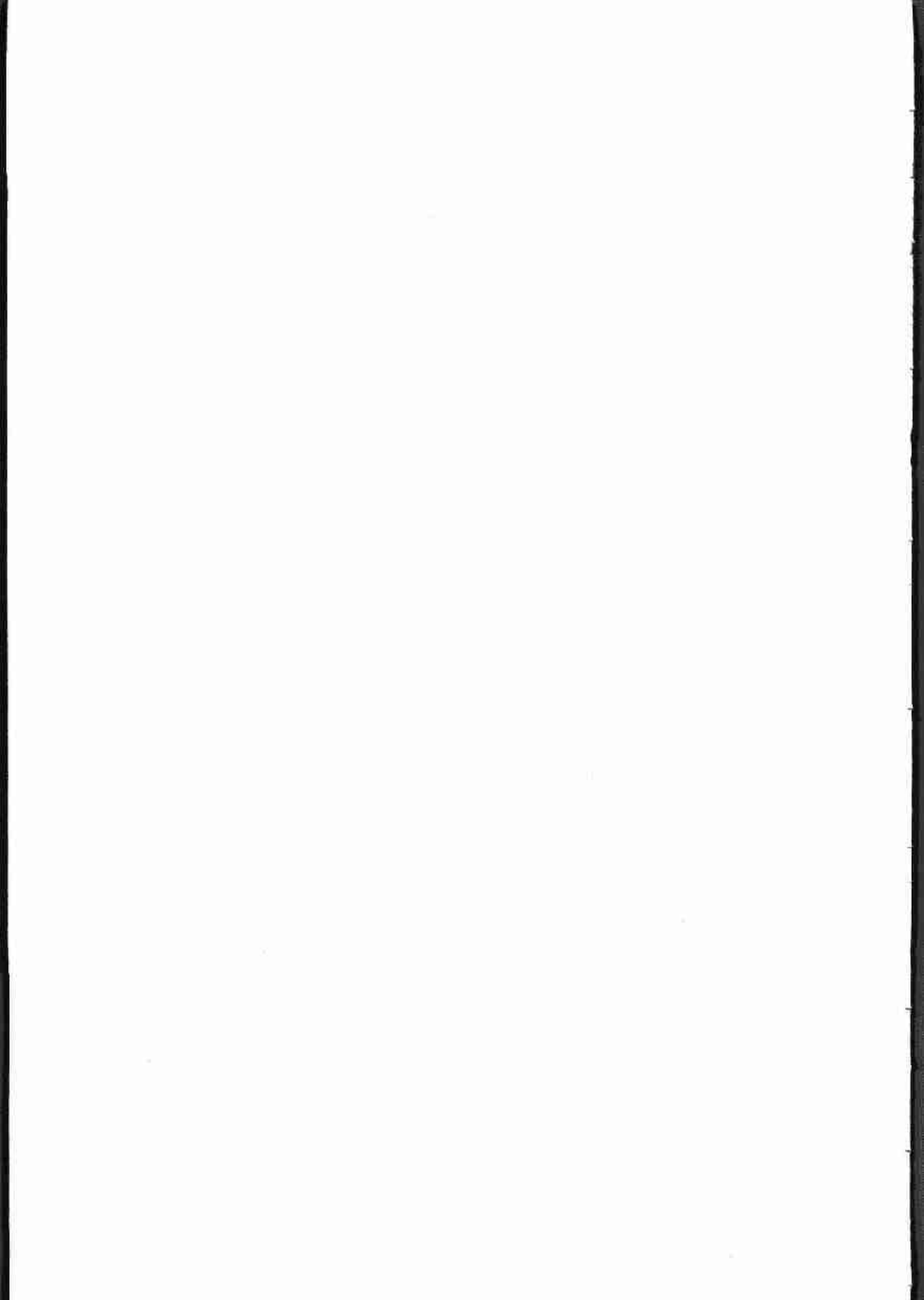
Entre estes projetos certamente inclui-se a participação do Brasil na elaboração da *Bibliografia Musicológica Latino-americana* (BML), coordenada pelo Dr. Gerardo Huseby, da Associação Argentina de Musicologia e com apoio editorial da *Revista Musical Chilena*. Organizada segundo as normas do RILM, com adaptações às necessidades latino-americanas, a *Bibliografia* lançou um volume com títulos referentes à Argentina, Cuba, Chile, Bolívia, México, Peru, Porto Rico (período 1987-1989) publicado na *Revista Musical Chilena* v. 177 e 178. Os meios acadêmicos brasileiros não conseguiram articular-se para divulgar a produção do país, nessa primeira fase. Atualmente sob a coordenação do professor e musicólogo Dr. Manuel Veiga, da UFBA, professores e musicólogos procuram colaborar, coletando material em seus centros de atuação (bibliotecas locais, cursos de Mestrado, editoria de periódicos), organizando fichas e resumos referentes aos títulos aparecidos em 1990 e 1991 e que deverão integrar o próximo volume da BML. Uma equipe organizada, formando uma rede nacional de informações certamente conseguirá levantar material necessário que possibilite a atualização bibliográfica da literatura musical brasileira. Além disso, projetos secundários certamente emergirão, porque se fazem necessários, como por exemplo, a organização de um

sistema de divulgação de dissertações e teses sobre música, publicadas no Brasil ou teses publicadas no exterior, sobre temas musicais brasileiros, nos moldes de catálogos como a obra de Adkins, Cecil and Dickinson, Alis. *Doctoral dissertations in musicology*. Dec.1988-nov.1989. Philadelphia, American Musicological Society, 1990 (publicado desde 1951) listando a produção de universidades americanas e canadenses e com serviço de microfilmagem; ou ainda a série *Dissertation Abstracts* (de 1952 a 1969) continuada posteriormente como *Dissertation Abstracts International* (1969 em diante), publicada por University Microfilms, em Ann Arbor, Michigan, também oferecendo a possibilidade de aquisição de teses através de serviço de microfímes<sup>3</sup>.

Considerando o desenvolvimento dos cursos de pós-graduação no país, este serviço seria de grande utilidade. Na Escola de Música da UFRJ estão recenseadas 65 dissertações de Mestrado, no período compreendido entre dez. 1983 e mar. 1992. Tendo em vista a existência no Brasil, de mais sete Programas de Mestrado em Música e conseqüentemente a crescente produção de dissertações e considerando ainda que, em áreas afins, temas musicais vem progressivamente sendo abordados, em articulação interdisciplinar com a história, comunicação, filosofia e outros campos de estudo, cada vez mais se faz necessário a criação de um banco de teses. Desta forma esse acervo poderá facilmente ser acessado, cumprindo amplamente seu papel de criar novas propostas para a pesquisa musical brasileira.

---

<sup>3</sup> V. Robert Stevenson, Nuevos recursos para el estudio de la música latinoamericana, *Heterofonia*, 10,1 (dez. 1976 - jan. fev. 1977): 15-24.



## FORMAÇÃO E INFORMAÇÃO MUSICAL NOS SISTEMAS DE ENSINO

*Raimundo Martins*

A comunicação tem sido usada através dos tempos como um dos principais critérios para descrever a atividade humana. O conceito de comunicação traz da origem um problema. O termo comunicação ao mesmo tempo que é usado como descrição para uma variedade de situações, sugere uma explicação sobre a natureza do processo que caracteriza essa atividade: a linguagem.

A linguagem, como a expressão que possibilita o discurso, tem como pressupostos três elementos constituintes: *estrutura, substância física* -- material sonoro ou escrito -- e *conteúdo conceitual*. Na teoria da comunicação estes elementos são situados de maneira mais explícita, caracterizados por um sinergismo que tem como contexto o *referente, o simbólico, e a experiência*. O significado, emerge como atributo de cada um destes elementos ou da relação existente entre eles, em parte ou no seu todo.

O significado, como elemento veiculador da mensagem, adquire importância como fator determinante na construção e conseqüentemente na lógica do discurso. A expressão, como o momento de projeção do significado, pode incluir qualquer processo ou atividade que revele ou indique algo a respeito de um indivíduo, de um evento ou de um objeto.

As pessoas nascem numa comunidade de linguagens as mais diversas e diferenciadas. Ao crescer, maturam no uso dessas linguagens de acordo com as características normativas de cada uma delas. Participam, constroem e desenvolvem esta que é uma das mais importantes atividades da experiência humana. São muitas as linguagens, são muitos os sistemas e processos de expressão e de informação, todos em constante evolução. Algumas linguagens, pelas suas características e uso, tornam-se públicas. Se impõem como necessidade para sobrevivência. Outras linguagens tornam-se privadas. São poucos os que têm acesso a elas.

Devido à importância da linguagem para a sobrevivência, para a comunicação e para a expressão humanas, as sociedades organizam sistemas, maneiras de garantir o seu aprendizado. Em muitas sociedades o sistema de ensino é formal; em outras, é informal. Em muitas o processo tem como complemento a notação, a grafia; em outras a memória e os costumes. No entanto, o mais significativo nesse processo é a importância que se dá à linguagem como instrumento de preservação da cultura, das tradições e do conhecimento.

Em países como o nosso, partes significativas da estrutura política estão



obsoletas, a estrutura social é inadequada e decadente criando incompatibilidades de várias naturezas com o desenvolvimento das linguagens e principalmente com o desenvolvimento humano.

Os sistemas de ensino sofrem distorções inaceitáveis como resultado do choque de valores e de interesses veiculados através de estruturas e práticas antiquadas que não conseguem mais manter o sopro vital do espírito e da experiência humana.

Os "intelectuais", os estudiosos e os itinerantes de profissão acadêmica estão sendo envolvidos e arrastados de maneira irresistível pelas tremendas mudanças sociais de nosso tempo.

A rapidez das mudanças ajuda a tornar o passado irrelevante. Essa rapidez sugere a possibilidade de um momento ilusório todavia, reflete uma realidade caracterizada por atitudes anistóricas de professores e alunos que se vêem encurralados pela dicotomia do que a sociedade professa ser e daquilo que ela de fato é.

O grande desafio é: como salvar os sistemas de ensino da arteriosclerose que imobiliza o processo educacional. A duplicação do conhecimento a cada quinze anos acentua, de certa maneira, o desenvolvimento entre a especialização e o conhecimento geral. Pela falta de perspectiva e de atualização desse processo um grande contingente de profissionais passa a ver o avanço tecnológico como uma ameaça para a humanidade.

Os valores se confundem e as prioridades se invertem facilitando a promiscuidade entre o público e o privado. Nesse mundo de mudanças, as instituições de ensino têm que reencontrar a sua função e reconstruir o seu significado.

Se as instituições de ensino deixarem de ser o espaço aberto para a construção da civilidade e da racionalidade, elas estarão perdendo a capacidade e a responsabilidade de ser a consciência tácita do público e do privado.

Até bem pouco tempo, as instituições de ensino aceitavam o crescimento como um sinal de vitalidade. Todavia, o crescimento inorgânico, rápido e descontrolado que caracteriza as instituições de ensino contemporâneas, se transforma em perigo para a vida institucional.

A equação que se estabelece para os sistemas de ensino é: como crescer, garantindo simultaneamente expansão igualitária de acesso e mantendo a qualidade?

Somos forçados a constatar que os países desenvolvidos já estão vivendo uma era pós-industrial em que a informação é o elemento gerador de mudanças nos mais diferentes níveis sendo ao mesmo tempo o elemento determinante de novas modalidades de aglutinação e organização de poder. Deter informação é o equivalente a dominar os códigos e senhas de acesso ao conhecimento, conhecimento este que está se tornando cada vez menos manuseável devido à imensa

quantidade em estoque, além daquilo que está sendo processado, reprocessado ou mesmo gerado continuamente na forma de catálogos, livros, periódicos, partituras, CDs, acervos, programas e bases de dados on line.

A quantidade e a velocidade de produção e reprodução de informação tem se constituído numa ameaça para os sistemas de ensino de países como o nosso. Tem suscitado reações extremas que vão desde a petrificação fossilizante de uma ignorância às vezes ingênua e às vezes ousada, até à esquizofrenia do desespero pela falta ou pela lentidão da informação.

A área de música não é exceção.

"A informação é necessária como ferramenta indispensável para a atualização e para a manutenção da competência profissional, tornando-se uma espécie de irmã gêmea no processo de geração de conhecimento." (Martins, 1992, p. 97)

Podemos dizer que há consenso a respeito da importância que a informação deve ocupar na criação, no processamento e na divulgação do conhecimento. Todavia, tal consenso ainda não é forte o suficiente para alterar o estado de inércia que imobiliza a área; para sensibilizar e para convencer autoridades e instituições de fomento de que a área de música apesar de ser uma romântica retardatária nesse processo, não é, não deve e não quer ser uma exceção; para desencadear ações agressivas e consistentes que viabilizem o planejamento e a elaboração de uma rede de informação, uma base de dados como instrumento de uma política científica brasileira na área de música.

O problema da informação musical nos sistemas de ensino está diretamente relacionado à riqueza e diversidade da informação e à sua conseqüente complexidade. Esta complexidade fica evidente na exposição de Eleonor Stublely ao propor uma moldura para a compreensão da música como uma modalidade de conhecimento a partir de uma perspectiva construtivista.

"A experiência musical, seja ela a do ouvinte, a do executante ou a do compositor, é um ato intencional no qual os indivíduos aceitam o evento musical como sendo seu, moldando e relacionando o evento ao seu próprio conhecimento e a experiências anteriores."

(Stublely, 1992, p. 8)

Stublely explicita o problema identificando simultaneamente seus múltiplos aspectos e dificuldades. Identifica com precisão dificuldades que são de ordem histórica, epistemológica e cultural. Qualquer tentativa de elaboração de uma rede de informação musical, uma base de dados como instrumento de uma política científica para a área, terá que partir da premissa de que *a música como uma modalidade de conhecimento não pode ser definida por nenhum estilo em particular, tradição histórica ou tipo de experiência musical, mas pelos múltiplos modos através*

dos quais eventos musicais podem ser moldados ou construídos em qualquer momento na história (Stubley, 1992, p. 8).

Com fundamento nesses argumentos, podemos propor que a informação musical nos sistemas de ensino deve contemplar as duas categorias de conhecimento que do ponto de vista epistemológico dão conta dos diversos momentos que caracterizam a construção do processo musical. Gilbert Ryle, detalha essas categorias de maneira objetiva e didática estabelecendo uma distinção clara entre *conhecimento musical como procedimento - Knowing how - e conhecimento musical como proposição - Knowing that* (Ryle, 1963, p. 25-50). De acordo com Ryle, estas duas categorias de conhecimento musical não podem ser reduzidas uma a outra ou derivadas uma da outra.

"Uma performance exige conhecimento que pode ser adquirido e demonstrado somente através da própria performance, conhecimento que diz respeito a modos específicos nos quais a informação observada numa descrição proposicional daquela habilidade interage para definir uma ação única e complexa."

(Scheffler, 1965, p. 91-100)

A performance integra, *em princípio*, pensamento e ação possibilitando uma compreensão sobre os meios que são a evidência lógica que justifica e valida esta modalidade de conhecimento. A performance -- quando tratada como uma modalidade de conhecimento -- constrói e amplia a percepção, a expressão, e sobretudo a compreensão do processo musical.

Nesta categoria, *conhecimento musical como procedimento*, incluímos também a audição como uma modalidade de conhecimento. Esta modalidade se refere às diferentes expectativas que os indivíduos trazem consigo ao ouvir música tendo como referência experiências anteriores. A capacidade ou a habilidade de construir experiências musicais a partir de normas e valores sociais aceitáveis. Posteriormente, a habilidade e/ou capacidade de construir expectativas, experiências e perspectivas que extrapolem essas normas e valores (Parsons, 1987). Em outras palavras, de que maneira o conhecimento auditivo de diferentes estilos e tradições pode influenciar a experiência musical dos indivíduos em diferentes momentos do seu desenvolvimento.

A *composição como modalidade de conhecimento* também está incluída nesta categoria. A composição como um processo de criação, de ordenação, de organização de eventos sonoros de maneira expressiva e inteligível. As relações sintáticas e os princípios estruturais que pela prática transformam-se em estilos. As inúmeras maneiras e relações formais que geram o significado musical tomando consistência em forma de discurso e ao mesmo tempo retendo uma identidade própria. O processo de criação e organização de idéias musicais, modos de expressão,

a prospecção e a busca de possibilidades expressivas como uma identidade do próprio discurso musical.

O conhecimento musical como proposição -- Knowing that -- é uma categoria cuja tradição é conhecida. Congrega as abordagens históricas, educacionais, psicológicas, sociais, antropológicas e econômicas que dão consistência às diferentes camadas de atividade e de interesse humano de cujo contexto e através das mais diversificadas influências emerge o fazer musical. Esta modalidade de conhecimento merece tanto estudo e diligência quanto a outra. Apesar da dicotomia que historicamente tem situado essas duas modalidades de conhecimento em pólos opostos, cumpre ressaltar que as duas se complementam e tornam-se imprescindíveis para a formação e para a informação musical nos sistemas de ensino.

Esta concepção de música como área de conhecimento traz, de acordo com Stublely, importantes implicações para o desenvolvimento e para a pesquisa.

1. a pesquisa não pode estar restrita a uma única definição do valor expressivo da música ou a um estilo ou tipo de experiência musical.
2. os avanços recentes alargam o foco da pesquisa para além da informação sobre a aquisição de habilidades e conhecimento sobre música, passando a incluir questões sobre o que a música significa para o ouvinte, para o executante e para o compositor

(Stublely, 1992, p. 13).

Assim, a informação musical nos sistemas de ensino não pode fugir desses postulados que são a sustentação epistemológica da área. As diferentes modalidades de informação devem estar caracterizadas pela funcionalidade que as identifica como elemento facilitador no processo de aquisição e de construção do conhecimento musical.

A organização e sistematização da informação nas áreas de conhecimento são elementos reveladores do grau de desenvolvimento, do nível da pesquisa e principalmente do padrão de amadurecimento de uma área. Apesar das dificuldades que o país enfrenta, do sistema político obsoleto, da desestruturação social, da falta de fomento adequado, é necessário que a música como a área de conhecimento desenvolva esta compreensão e se mova no sentido de tecer e implantar essa rede de informações no sistema de ensino, maximizando o potencial da pesquisa, da aprendizagem e da construção do conhecimento.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MARTINS**, Raimundo. *Anais do 1º Encontro Anual da ABEM*. Porto Alegre, ABEM, 1992.
- PARSONS**, M. *How we understand art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- RYLE**, Gilbert. *The Concept of Mind*. London Hutchinson, 1963.
- SCHEFFLER**, I. *Conditions of knowledge*. Chicago: Scott, Foresman, and Company, 1965 .
- STUBLEY**, Eleanor V. Philosophical Foundations. In *Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. Colwell, R . ed . New York: Schirmer Books, 1992 .

## A HERANÇA NÃO ASSUMIDA: A INFLUÊNCIA DO BRASIL NA MÚSICA PORTUGUESA DO SÉCULO XVIII

*Manuel Carlos de Brito*

Um tema que até hoje tem merecido muito pouca atenção por parte dos historiadores musicais é o que se relaciona com os aspectos musicais das Descobertas portuguesas. Dispersas entre os documentos históricos das Descobertas encontram-se muitas referências fascinantes aos contactos musicais entre os portugueses e outras raças e civilizações, na África, na América e na Ásia<sup>1</sup>.

Contudo, a história das Descobertas e da colonização portuguesa começa nos meados do século XV e cobre cinco séculos e quatro continentes. Estes limites extensos, tanto de espaço como de tempo, combinados com o fato de que a maioria das referências à música aparece em documentos não musicais, tais como livros de viagens, crônicas, documentos históricos gerais ou aqueles que estão relacionados com as várias ordens missionárias, são suficientes para desencorajar qualquer investigador isolado que deseje abordar este tema. No entanto, uma primeira tentativa foi realizada pelo musicólogo brasileiro Antônio Alexandre Bispo, que publicou recentemente um estudo em dois volumes intitulado: *Grundlagen christlicher Musikkultur in der aussereuropäischen Welt der Neuzeit. Der Raum des früheren portugiesischen Patronats-rechts*, o que se pode traduzir grosso modo como:

“As Bases da Cultura Musical Cristã no Mundo Extra-Europeu da Idade Moderna. A Área do Primitivo Patriarcado Português”<sup>2</sup>. Este estudo é baseado numa pesquisa bibliográfica extensa e constitui o ponto de partida necessário para qualquer trabalho neste campo. Uma das dificuldades desse trabalho reside no fato de que, particularmente no Oriente e no Extremo Oriente, a presença e a influência cultural portuguesas declinaram rapidamente durante os finais do século XVI e a primeira metade do século XVII, e de que, em consequência, o número de testemunhos locais que terá sobrevivido até aos nossos dias deve ser em geral muito limitado.

Não existe o mesmo problema em relação ao Brasil, um país em que a prolongada amálgama de elementos portugueses, europeus, africanos e índios produziu uma cultura rica e única, e que parece constituir assim um campo particularmente promissor de pesquisa sobre o tema dos contactos musicais tanto durante o período colonial como depois dele. Mesmo assim, várias limitações têm até hoje impedido que essa pesquisa se desenvolvesse adequadamente. Antes do mais, julgo que os investigadores de um e do outro lado do Atlântico têm estado

<sup>1</sup> Cf. Manuel Carlos de Brito, “A música e as viagens dos portugueses” in *Anfion*, nº 2 (Madrid, no prelo)

<sup>2</sup> *Musices Aptatio. Liber Annularis - Jahrbuch*, Colônia, Institut für hymnologische und musikethnologische Studien, 1987/1988, 2 v., Roma, Consociatio Internationales Musicae Sacrae, II.

demasiado ocupados com a pesquisa de base sobre a história musical dos respectivos países, e mesmo quando essa pesquisa deveria envolver também a utilização da documentação histórica do outro país, os contactos com as suas bibliotecas, arquivos e investigadores têm sido até hoje difíceis e pouco frequentes. Os recursos para a investigação em ambos os países, assim como os apoios para viagens, são muito reduzidos, ao que deveríamos acrescentar, no caso do Brasil, a enorme dimensão do país e a dispersão geográfica dos investigadores e dos centros de pesquisa.

Existem muito poucos estudos que tratem das relações entre Portugal e o Brasil durante o século XVIII ao nível da história social e privada, uma área em que se poderia decerto aprender muito, em especial pelo que se refere à prática da música profana. Não sabemos praticamente nada, por exemplo, sobre a migração de músicos, instrumentos e partituras em ambas as direções durante todo o século XVIII, e relativamente pouco sobre as relações musicais entre os dois países durante a permanência da corte portuguesa no Rio de Janeiro no primeiro quartel do século XIX.

De qualquer modo, durante o século XVIII a existência da colônia brasileira parece ter deixado poucos vestígios na cultura oficial da metrópole. A impressão que se tem é de que em relação ao Brasil, Portugal agia como uma espécie de proprietário absentista que possuía uma enorme fazenda ultramarina, de onde retirava um rendimento considerável em ouro, pedras preciosas e cana de açúcar, que lhe permitia manter um certo nível de prosperidade e um certo estilo de vida, mas de que as implicações ideológicas da descoberta, da colonização e da conversão missionária estavam já nessa altura largamente esquecidas. A cultura e o estilo de vida da corte lisboeta e dos principais membros da nobreza tentavam até certo ponto imitar o estilo dos principais países europeus: franceses na moda, na literatura ou na dança de sociedade, italianos na música. Deste modo, nenhum dos libretos das óperas ou das serenatas cantadas na corte, nos teatros públicos ou nas casas da aristocracia durante todo o século XVIII está de algum modo relacionado com a história do Brasil.

Existem também testemunhos da representação de óperas na colônia desde muito cedo, embora se conheçam muito poucos pormenores acerca das obras que se terão representado e de quem as representou. No meu próprio estudo sobre a ópera em Portugal no século XVIII avancei a hipótese de que o prestígio que o termo rapidamente adquiriu dos dois lados do Atlântico levou a que ele fosse usado em associação com a representação de dramas falados com música acidental que não eram verdadeiras óperas<sup>3</sup>.

É curioso notar que o primeiro e o mais famoso autor destas semi-óperas portuguesas foi o advogado judeu brasileiro Antônio José da Silva, o qual em 1733,

<sup>3</sup> Cf. Manuel Carlos de Brito. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 82-3.

alguns anos antes da chegada da ópera italiana aos teatros públicos lisboetas, começou a apresentar as suas próprias obras no Teatro do Bairro Alto de Lisboa, representadas por bonecos ou fantoches. Aqui também não existe nenhum elemento particularmente brasileiro nos seus textos, a maioria dos quais é baseado em temas mitológicos. A música para algumas destas óperas foi escrita por Antônio Teixeira, um antigo bolseiro do rei em Roma, no estilo italiano dominante nessa época. Antônio José da Silva foi queimado pela Inquisição em 1739, mas as suas óperas viajaram de volta para o Brasil, onde se iriam manter em voga até meados do século seguinte, e onde se conservaram outros materiais musicais para elas.<sup>4</sup>

Nos finais do século, a presença da colônia irá emergir ocasionalmente na vida operística e de concertos de Lisboa. Assim, em 1787 encontramos a referência a uma representação privada dada em casa de um comerciante, em que se cantou o *Stabat Mater* de Pergolesi e uma jovem tocou um concerto de flauta. Um outro caso é o da cantora mulata brasileira Joaquina Maria da Conceição Lapinha, que deu um concerto de benefício no Teatro de S. Carlos em 1795, em que além de diversas árias e duetos se executaram duas sinfonias de Haydn, um concerto de violino e um concerto de trompa. Lapinha tornou-se terceira cantora do S. Carlos e deu mais tarde dois recitais no Porto, vindo posteriormente a apresentar-se no Teatro de S. João do Rio de Janeiro, após a sua inauguração em 1813. O visitante sueco Carl Israel Ruders, que a ouviu cantar no S. Carlos em 1800, diz que ela era filha de uma mulata e que disfarçava a sua pele escura com cosméticos. Além disso, tinha uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático<sup>5</sup>.

Mas é realmente no campo da música de salão e da música popular que as relações entre Portugal e Brasil no século XVIII e no início do XIX são mais patentes. Muitos pormenores relacionados com as origens e a evolução inicial da modinha luso-brasileira, do *lundum* e do fado são ainda pouco claros. Trata-se de um tema em que a cooperação entre musicólogos portugueses e brasileiros seria decerto muito frutuosa. Do lado português gostaria de mencionar que o Professor Manuel Morais, do Conservatório Nacional de Lisboa, está a preparar um catálogo das fontes manuscritas e impressas que se conservam na recém criada Área de Música da Biblioteca Nacional de Lisboa e já conseguiu listar uns 2.000 títulos diferentes.

Um breve exame da coleção da Biblioteca Nacional de Lisboa revela pormenores curiosos. Embora a modinha seja geralmente escrita para uma voz solista ou um dueto vocal, algumas das modinhas da coleção são escritas para um

<sup>4</sup> Cf. Manuel Ivo Cruz, "Ópera portuguesa no Brasil do século XVIII", e Braz Wilson Pompeu de Pina Filho, "O teatro e a música em Goiás século XVIII e XIX - Óperas", in *IV Encontro Nacional de Musicologia - Actas in Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 52 (Lisboa, Janeiro-Março 1987), pp. 39-41 e 42-43.

<sup>5</sup> Cf. Manuel Carlos de Brito, "Concertos em Lisboa e no Porto nos finais do século XVIII" in *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989 (Imprensa Universitária 78), pp. 170, 180-2.



trio vocal de dois sopranos e um baixo. Algumas delas possuem acompanhamentos musicais fora de comum, tais como dois bandolins e um baixo, ou dois bandolins e um cravo, ou duas guitarras portuguesas, uma guitarra espanhola e um baixo, o último dos quais é muito semelhante ao que irá ser mais tarde utilizado no fado. Esta última modinha é da autoria de Antônio da Silva Leite, mestre de capela da Sé Catedral do Porto e autor do primeiro manual de guitarra portuguesa - o *Estudo de Guitarra*, publicado em 1796<sup>6</sup>. Um dos manuscritos do século XVIII contém uma coleção de modinhas que se destinava obviamente a uma representação teatral, apresentando em duas das suas páginas as indicações “Fine del’ Atto Primo” e “Fine del’ Atto 2do”. O acompanhamento é para dois violinos, uma viola e baixo. Trata-se de um exemplo raro de música teatral portuguesa dos finais do século XVIII e uma clara confirmação do uso das modinhas no palco.

Na sua grande maioria, os compositores incluídos na coleção da Biblioteca Nacional de Lisboa são portugueses, e este fato levanta o problema da origem e da evolução inicial da modinha.

Como é sabido, embora as primeiras referências claras à modinha brasileira como um gênero musical definido apareçam em Portugal e não na colônia, elas estão diretamente associadas com o poeta mulato brasileiro Domingos Caldas Barbosa, o qual à roda de 1775 cantava as suas modinhas nos salões da aristocracia lisboeta, acompanhando-se à viola, ou guitarra espanhola. Os seus poemas iriam ser mais tarde reunidos na coleção intitulada *A Viola de Lereno* (do nome arcádico do seu autor), cujos dois volumes foram publicados em 1798 e 1826, respectivamente. Um crítico da época, Antônio Ribeiro dos Santos, admirando embora “a facilidade da sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos que toma para os seus cantos e o pico e a graça com que os remata”, manifesta um profundo desagrado pelos assuntos e pelo modo como eram tratados por Caldas Barbosa, comentando que a languidez e voluptuosidade brasileiras da modinha eram prejudiciais à educação da juventude e acrescentando que as canções amorosas que tinha ouvido cantadas pelos jovens e pelas jovens nos salões eram tão descompostas que tinha corado de vergonha, como se tivesse sido repentinamente transportado para um bordel<sup>7</sup>. Escrevendo cerca de 1788, o escritor e milionário inglês William Beckford menciona que duas velhas damas lisboetas afirmavam que Santo Antônio lhe tinha aparecido a ele ordenando-lhe que mandasse levantar um muro em torno do Convento do Santo, de modo a afastar certos menestréis femininos lascivos que passavam a noite a dedilhar a guitarra debaixo das janelas dos frades e a gorjejar imundas modinhas<sup>8</sup>. O próprio Beckford sublinha o caráter

<sup>6</sup> Edição facsimilada, Lisboa, Direção-Geral do Patrimônio Cultural, 1983.

<sup>7</sup> Citado em Luís Moita, *O Fado. Canção dos Vencidos. Oito Palestras na Emissora Nacional*, Lisboa, 1936, pp. 32-42 e notas.

<sup>8</sup> Cf. William Beckford, *Diário de... em Portugal e Espanha*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1988, p. 55.

erótico da modinha nesta conhecida passagem:

"duas jovens muito elegantes [...], acompanhadas pelo seu mestre de canto, um pequeno frade atarracado de olhos esverdeados, gorjeavam modinhas brasileiras. Os que nunca ouviram esta espécie original de música desconhecem e continuarão a desconhecer as melodias mais enfeitiçantes que têm existido desde o tempo dos sibaritas. Consistem elas em compassos lânguidos e entrecortados, como se a respiração ficasse suspensa pelo excesso de arroubamento, e a alma anelando por encontrar a alma gêmea de algum objeto amado. Insinua-se no coração com uma descuidada inocência, antes que haja tempo de ele se armar contra a sua influência enervante; imaginais estar sorvendo leite, e é o veneno da voluptuosidade que vai penetrando no recôndito mais fundo do vosso ser"<sup>9</sup>.

A execução de um gênero vocal com um potencial erótico reconhecido como este tinha, nos salões da aristocracia e da classe média, está em profundo contraste com o puritanismo e beatério da sociedade portuguesa dos finais do século XVIII, sugerindo que funcionava como uma espécie de válvula de escape para pulsões sexuais reprimidas. O correspondente em Lisboa da *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig, num artigo escrito em 1816, esclarece-nos um pouco sobre as características propriamente musicais da modinha:

"A música nacional dos portugueses é constituída, além das danças populares, por modinhas, ou seja por pequenas cançonetas que não são totalmente diferentes das mais conhecidas canções espanholas (na medida em que estas não imitam as canções italianas - o que, porém, acontece hoje com frequência em Espanha), e que, no papel, embora possuam muitas voltas melódicas e harmônicas características, têm um aspecto bastante insignificante: no entanto, através do estilo muito próprio e frequentemente apaixonado da interpretação, conseguem ter bastante interesse, e, sobretudo quando executadas por jovens do sexo oposto, um encanto indescritível. Infelizmente, é difícil exprimir por palavras esse encanto a quem não o tenha ouvido e visto. O canto é habitualmente acompanhado por uma guitarra, e sabem ajustá-la tão intimamente ao canto que também ela aumenta em muito o agrado e encanto desta música, embora se limite a executar os acordes e arpejos mais simples.

Quando escritas, estas canções são na sua maioria parecidas; [...] mas conseguem-se tornar variadas através dessa interpretação expressiva [...] Hoje em dia estas cançonetas são cantadas pelas

<sup>9</sup> *Id.*, *The History of the Caliph Vathek; and European Travels*, edited by G.T. Bettany, Londres, Nova Iorque e Melbourne Ward, Lock and Co, 1891, p. 335.

camponesas no campo e pela gente comum nas ruas à tardinha e, à noite: mas as damas portuguesas também as apreciam e, sabendo muito bem quanto elas próprias ficam encantadoras e gentis ao interpretá-las, cantam-nas da melhor vontade" <sup>10</sup>.

É interessante notar que foi na *Allgemeine Musikalische Zeitung* que Beethoven recolheu a modinha "Seus lindos olhos", que viria a incluir numa das suas coleções de canções de vários países com acompanhamento de violino, violoncelo e piano <sup>11</sup>.

Um outro correspondente do jornal de Leipzig, P.G. de Massarelos, estabelece uma distinção entre as canções do campo, as canções de viela (*Gassenlieder*) com texto satírico e as modinhas de salão, comentando ao mesmo tempo sobre o caráter efêmero da maioria delas <sup>12</sup>. O já citado Carl Israel Ruders escreve igualmente que os criados e as criadas portuguesas cantavam constantemente e que as suas assim chamadas *modinhas* eram de fato muito belas, mas que o repertório das classes baixas incluía também um grande número de canções muito vulgares, a maioria das quais sobre temas amorosos, cantadas em tom arrastado e melancólico. As suas melodias eram excessivamente tristes e tornavam-se desagradáveis com a sua constante repetição <sup>13</sup>.

Estes diversos testemunhos sugerem que a partir de prováveis origens populares brasileiras a modinha surgiu em Portugal como um tipo particular de canção de salão pela mão de Domingos Caldas Barbosa e que se espalhou de novo rapidamente entre as classes baixas, onde entrou em competição com outros tipos de canções, enquanto que ao nível erudito se desenvolvia entretanto um outro tipo de modinha influenciado pelas, ou parafraseando mesmo, árias de ópera italianas. Escrevendo nos finais do século XVIII, o visitante alemão Link parece distinguir entre as modinhas portuguesas e brasileiras, comentando que as segundas eram mais variadas, alegres e ingênuas <sup>14</sup>, e o visitante sueco Ruders menciona ter ouvido na quinta da Fonteireira, perto de Lisboa, uma brasileira cantar com uma voz naturalmente bela e artisticamente cultivada, algumas das canções populares mais deliciosas do seu país, que tinham o nome de modinhas <sup>15</sup>. Contudo, como já referi

<sup>10</sup> Manuel Carlos de Brito & David Cranmer, *Crônicas da Vida Musical Portuguesa na Primeira Metade do Século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990, p. 45; esta crônica é de fato da autoria de Jean Martin de Ron, um comerciante e músico amador sueco que faleceu em Lisboa em 1817 (cf. a entrada biográfica respectiva em "Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Kassel und Basel, Bärenreiter Verlag, 1949).

<sup>11</sup> Publicada por G. Schünemann com o título de "Neues Volksliederheft", Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1941.

<sup>12</sup> Manuel Carlos de Brito e David Cranmer, *op cit.*, p. 35.

<sup>13</sup> Carl Israel Ruders, *Viagem em Portugal 1798-1802*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981, pp. 78-9.

<sup>14</sup> *Bemerkungen auf einer Reise durch Frankreich, Spanien und vorzüglich Portugal*, Kiel, 1801-1804; citado da edição inglesa: *Travels in Portugal, and through France and Spain*, Londres, 1801, p.393.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p.202.

atrás, a maioria das modinhas que sobrevivem em Portugal, tanto as impressas como as manuscritas, foi escrita por compositores portugueses.

O *lundu* ou *lundum* brasileiro era também muito popular entre as classes baixas, juntamente com danças portuguesas ou ibéricas como a fofa ou o fandango que eram normalmente consideradas muito indecentes pelos visitantes estrangeiros, mas parece ter sido igualmente dançado pela classe média. Ao que parece, a primeira vez que a palavra aparece impressa é na *Viola de Lereno* de Caldas Barbosa, associada a vários poemas ali incluídos. O fado, considerado durante muito tempo como a canção nacional portuguesa, parece ter sido originalmente uma dança de origem brasileira, sendo mencionado nessa qualidade no "*Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve*", publicado em Paris, em 1822 por Adrien Balbi<sup>16</sup>. Como se sabe também, o tema do fado ou do destino aparece num certo número de modinhas e lunduns. Até hoje o melhor estudo e um ponto de partida necessário para posteriores investigações sobre as relações complexas entre estes três gêneros é uma obra de Luís Moita publicada há mais de meio século: *O Fado, Canção de Vencidos*<sup>17</sup>.

Uma obra em que se pode ver com alguma clareza a influência do Brasil no teatro musical português do século XVIII é o drama joco-sério em um ato *A Vingança da Cigana*, representado no Teatro de S. Carlos de Lisboa em 1794, com libreto de Domingos Caldas Barbosa e música do diretor musical do Teatro, Antônio Leal Moreira, que foi reposta mais de uma vez nos últimos anos<sup>18</sup>. Apesar da designação "drama joco-sério" que aparece no libreto, a obra parece estar mais de acordo com o gênero popular da *farsa*, que era muito representado nos teatros de Lisboa entre meados do século XVIII e meados do século XIX. Passa-se no bairro popular da Ribeira de Lisboa, perto do rio Tejo, e as personagens das classes baixas dominam, como a cigana Pepa, o peixeiro Tarelô, o sargento Chibante, a criada Lambisca, o barbeiro Grilo ou o marujo negro Cazumba, juntamente com dois únicos membros da classe média ou da pequena classe média, o cabeleireiro franco-italiano Monsieur Pierre e a viúva Camila. Muitos destes nomes têm um sentido que está relacionado com a personalidade da própria personagem, como por exemplo Tarelô, diminutivo de tagarela, ou Chibante, que significa fanfarrão. O nome da personagem negra, Cazumba, parece provir da língua quimbunda e ser também uma personagem do *Bumba-meu-boi* brasileiro. Mas ele é identificado ironicamente pelo barbeiro Grilo como "o herói de Angola", o que poderá sugerir que não era de fato de origem brasileira.

O libreto apresenta um quadro social muito vívido do Portugal dos finais do século XVIII, apesar da pobreza do enredo, em que o idílio entre três pares de

<sup>16</sup> Tome second, p. CCXXVij

<sup>17</sup> V. acima nota 7.

<sup>18</sup> Partitura manuscrita na Biblioteca Nacional de Lisboa.

namorados é perturbado momentaneamente por uma rixa entre dois pretendentes à mão da cigana. O que é especialmente interessante nesta pequena ópera é o seu caráter cosmopolita e eclético, que pode ser visto no modo como combina diálogos falados com árias, cavatinas, duetos, recitativos e conjuntos vocais num estilo italiano que traí a influência de Paisiello e Cimarosa, juntamente com uma canção espanhola, uma modinha e uma canção negra. O cabeleireiro, Monsieur Pierre, apresenta-se como sendo natural de Nápoles e canta normalmente em italiano, ao contrário das outras personagens, que cantam em português, mas canta também uma ária picaresca em que descreve as suas viagens numa mistura de italiano, francês, inglês, espanhol e português, remanescente da ária de Fígaro em "*Il barbiere di Siviglia*" de Paisiello. No meio do conjunto final a cigana Pepa canta uma canção espanhola em 6/8 e uma moda ou modinha ambas acompanhadas à guitarra. O negro Cazumba entra no palco cantando numa linguagem semi-africana e acompanhando-se com um *canzá*, um *chocalho* ou *raspador brasileiro*, mas esta canção não aparece escrita na partitura autógrafa e poderá ter sido mais ou menos improvisada. Mais adiante canta uma ária onde descreve uma festa religiosa que irá ter lugar no dia seguinte. Quando menciona o fogo de artifício há uma indicação curiosa na partitura de que ele deve exprimir, imitar a subida e a explosão dos foguetes, em vez de cantar as notas tal como estão escritas.

Um outro aspecto bizarro de "*A Vingança da Cigana*" é o fato de ter sido estreada na noite de benefício da "*prima donna*", o castrado Domenico Caporalini, que cantou o papel titular, e todos os papéis restantes, incluindo o do negro Cazumba, terem sido representados por cantores italianos, sendo os papéis femininos cantados por castrados, uma vez que em Lisboa nessa altura as mulheres não estavam autorizadas a pisar o palco.

No final desta comunicação a questão que coloquei no seu início mantém-se aberta a uma pesquisa mais aprofundada: de que modos e até que ponto a música portuguesa do século XVIII assumiu e integrou o contributo cultural da sua principal colônia, o Brasil, e até que ponto esse contributo foi transformado antes de viajar de novo para a colônia americana?

## CRITERIOS DE DISCRIMINACION MUSICOLOGICA

*Dr. Juan Pablo González*

El conocimiento, difusión y audición generalizada de música latinoamericana presente y pasada, cercana y lejana, depende de nuestra capacidad de transformar un hecho cultural, como es la música, en un hecho social, como es su práctica. Si la labor silenciosa del musicólogo que descubre, documenta y analiza el legado musical americano no trasciende mas allá del cenáculo musicológico científico, ¿qué tipo de ciencia estamos practicando? ¿Una ciencia que se devora a si misma y que no influye ni modifica la sociedad en que está inmersa?

Debemos medir el impacto social de la musicología latinoamericana. Este impacto se puede apreciar en su incidencia en la educación musical básica, media y superior: en su capacidad de transformar la industria cultural; en su influencia en el desarrollo de una creación musical funcional a nuestra sociedad; o en su aporte al enriquecimiento musical y cultural del intérprete.

El impacto social que puede alcanzar la musicología está muchas veces condicionado por mecanismos de control que determinan el qué, el cómo, el cuándo y el dónde de la información musicológica. Estos son mecanismos de control social que comienzan en el propio investigador y se manifiestan en la toma de decisiones que conducen su investigación.

En efecto, lo que se estudia, cómo se estudia, cuándo se estudia y dónde se comunican los resultados, no está siempre determinado por criterios puramente científicos, sino que también hay intereses personales y sociales en juego. Estos intereses determinan jerarquías, inclusiones y exclusiones, modos de discurso y valores. Es aquí donde comienza a operar el control social de la información musicológica, un control ejercido por el propio musicólogo, por sus auspiciadores o por sus editores.

Al revisar diccionarios biográfico musicales, por ejemplo, llama la atención los criterios utilizados para incluir o excluir tal o cual músico y para otorgar mayor o menor espacio a los nombres elegidos. Observemos el espacio ocupado por nuestros compositores en tres diccionarios biográfico musicales latinoamericanos, en uno norteamericano y en uno alemán. Estos son la *Enciclopedia de Música Argentina* de Rodolfo Arizaga (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971, 371 p.), la *Enciclopédia da Música Brasileira Erudita, Folclórica, Popular* de Marcos Antônio Marcondes, editor (São Paulo: Art Editora, 1977, 2 vols, 1.190 p.), el *Diccionario de la Música Cubana*, Biográfico y técnico de Helio Orovio (La Habana: Letras Cubanas, 1981, 442 p.), el *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* de Nicolas Slonimsky (New York: Schirmer Books, 1984, 2.577 p.), y el *Musik Lexicon* de Hugo Riemann, editor (Mainz: B. Schott's Söhne, 1959, 2

vols, 986-976 pp.).

Veamos quiénes son los seis compositores que ocupan mayor espacio en los diccionarios mencionados, de acuerdo a la cantidad de líneas, columnas o páginas otorgadas a cada uno de ellos. Consideremos además la edad de cada uno al momento de publicación de la obra o si ya había fallecido.

En la *Enciclopedia de Música Argentina* de Rodolfo Arizaga (1971) tenemos los siguientes resultados:

1. Juan José Castro	(1895-1968)	(+)	3p., 20 ls.
2. Alberto Ginastera	(1916-1983)	(55 años)	3p., 10 ls.
3. Luis Gianneo	(1897-1968)	(+)	3p.
4. Juan Carlos Paz	(1897-1972)	(74 años)	2p., 20 ls.
5. Roberto García Morillo	(1911- )	(60 años)	2p., 10 ls.
6. Carlos Suffern	(1905- )	(66 años)	2p., 9 ls.

Resulta incomprensible la importancia otorgada a compositores como Luis Gianneo, que ocupa el tercer lugar, o Carlos Suffern, que ocupa el sexto lugar, mientras que Roberto Caamaño y Alberto Williams ocupan el 8º y 9º lugar respectivamente. El propio autor del diccionario, ocupa el 10º lugar, quedando sobre músicos más conocidos internacionalmente como Mauricio Kagel (14º lugar), Astor Piazzola (15º lugar) o Gerardo Gandini (23º lugar). Carlos Gardel merece mucho más que las 18 líneas que le dedica este diccionario (22º lugar) y faltan notables músicos de tango como Roberto Firpo, Francisco Canaro, Osvaldo Pugliese, Anibal Troilo y Horacio Salgan.

En la *Enciclopédia da Música Brasileira* de Marcondes (1977) tenemos los siguientes resultados:

1. Heitor Villa-Lobos	(1887-1959)	(+)	66p.
2. Wilson Batista	(1903-1964)	(+)	3p., 1,5 cols.
3. Vinicius de Moraes	(1913- )	(64 años)	3p., 0,7 cols.
4. Ari Barroso	(1903-1964)	(+)	3p., 0,5 cols.
5. Ataulfo Alves	(1909-1969)	(+)	3p., 20 ls.
6. Camargo Guarnieri	(1907- )	(70 años)	2p., 2 cols.

Esta obra es el polo opuesto a la anterior, pues cuatro de los seis primeros lugares son ocupados por músicos populares. Más aún, de los 27 primeros compositores, 10 son de música docta y 17 de música popular.

Llama la atención que Joubert Carvalho, ocupe el lugar nº 11, quedando sobre César Guerra Peixe, Claudio Santoro y Tom Jobim, que comparten el 12º lugar con dos páginas cada uno, y sobre Oscar Lorenzo Fernandez, Gilberto Gil, Paulinho da Viola y Caetano Veloso, que comparten el 15º lugar con una página y una columna para cada uno de ellos.

En el *Diccionario de la Música Cubana* de Helio Orovio (1981) tenemos los siguientes resultados:

1. Alejandro García Caturla	(1906-1940)	(+)	13p.
2. Amadeo Roldán	(1900-1939)	(+)	5p., 1 col.
3. Leo Brower	(1939- )	(42 años)	4p.
4. Harold Gramatges	(1918- )	(63 años)	1p., 16 ls.
5. Argeliers León	(1918- )	(63 años)	1p., 11 ls.
6. José Ardevol	(1911- )	(70 años)	1p.

Esta es la obra que mejor equilibra el espacio otorgado a músicos doctos y populares. Los siete primeros lugares están ocupados por músicos doctos, y los siete siguientes por músicos populares, ellos son Sindo Garay, Dámaso Pérez Prado, Benny Moré, Ernesto Lecuona, Pablo Milanés, Carlos Puebla, y Silvio Rodríguez. Sin embargo, faltan en este diccionario dos compositores cubanos radicados en EEUU. Julián Orbón y Aurelio de la Vega. Además llama la atención el reconocimiento otorgado a un compositor como Leo Brower, que con 42 años al momento de ser publicado el diccionario, ocupa el tercer lugar, quedando por encima de compositores 20 o 30 años mayores que él.

En el *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* de Nicolas Slonimsky (1984) tenemos los siguientes resultados:

1. Heitor Villa-Lobos	(1887-1959)	(+)	3,5 cols.
2. Alberto Ginastera	(1916-1983)	(+)	3 cols.
3. Carlos Chávez	(1889-1978)	(+)	2 cols., 24 ls.
4. Blas Galindo	(1910- )	(74 años)	1 col., 14 ls.
5. León Schidlofsky	(1931- )	(53 años)	1 col., 10 ls.
6. Juan Orrego-Salas	(1919- )	(65 años)	1 col., 6 ls.

Los compositores latinoamericanos que ocupan los tres primeros lugares corresponden a aquellos que han tenido mayor repercusión internacional en la música docta. No se entiende, en cambio de criterio para la ubicación de los siguientes. El origen judío-ruso del autor del diccionario y su nacionalidad estadounidense, pueden haber influido en el hecho que un compositor judío-chileno ocupe el quinto lugar y otro compositor chileno, pero radicado por más de cuarenta años en EEUU, ocupe el sexto. Entre 77 compositores latinoamericanos revisados, sólo figura un músico popular, el cubano Ernesto Lecuona (1896-1963), sin embargo, varios músicos populares europeos y norteamericanos tienen cabida en este diccionario.

En el *Musik Lexicon* de Hugo Riemann (1959) tenemos los siguientes resultados:

1. Heitor Villa-Lobos	(1887-1959)	(+)	3,5 cols.
2. Juan José Castro	(1895-1968)	(64 años)	48 ls.
3. Carlos Chávez	(1889-1978)	(70 años)	44 ls.
4. Alberto Williams	(1862-1951)	(+)	41 ls.
5. Rodolfo Halffter	(1900- )	(59 años)	37 ls.
6. Silvestre Revueltas	(1899-1940)	(+)	35 ls.



Dentro de los tres primeros lugares sólo llama la atención el segundo, pues habitualmente es Ginastera, no Juan José Castro, quien comparte con Villa-Lobos y Chávez el triunvirato principal. Ginastera ocupa el 14º lugar, después de compositores menos conocidos como el chileno Pablo Garrido que ocupa el 13º lugar. Ginastera tenía 43 años al momento de ser publicada esta edición del *Musik Lexicon*, edad que salvo en el caso de Cuba, ha impedido que un compositor latinoamericano ocupe los primeros lugares de un libro de referencia. Entre los primeros treinta compositores latinoamericanos incluidos en este diccionario no figura ningún músico popular.

Los mecanismos de control de la información que operaron en las obras consultadas se articulan en torno a discriminaciones positivas y negativas que pueden ser ordenadas de la siguiente manera:

1. Discriminación positiva de la música popular urbana en el caso de Brasil, y negativa en los casos de Argentina, Estados Unidos y Alemania.
2. Discriminación negativa de los compositores menores de 55 años para los tres primeros lugares, salvo en el caso de Cuba. Los seis primeros lugares están reservados para compositores ya fallecidos o de 63 años de edad como promedio.
3. Discriminación negativa (y positiva) por motivos políticos o nacionalistas como se observa en el caso de Cuba.
4. Discriminación positiva por motivos raciales, religiosos o nacionalistas, como se observa en el caso de Estados Unidos.
5. Discriminación positiva por intereses personales, como se observa en el caso de Argentina.

La dimensión científica de la musicología nos obliga a lograr el máximo de objetividad en nuestro estudio. Su dimensión humanista en cambio, nos obliga a ser críticos. La dificultad es conciliar estos dos campos y el peligro es no estar en uno ni en otro. La objetividad científica es difícil de alcanzar al trabajar sobre materias culturales de las cuales muchas veces el propio investigador forma parte.

Por otro lado, a la musicología le falta desarrollar un discurso crítico, pues no evalúa lo que estudia debido a que prefiere describirlo antes que interpretarlo. Además, no siempre se hacen explícitas las valoraciones previas que determinaron los qué y los cómo de la investigación. Se estudia lo que al investigador le parece importante, necesario, interesante, atrayente. En esta selección, la sociedad opera a través del criterio del investigador, poniendo en funcionamiento mecanismos de control de la información como los que pueden haber operado en las obras revisadas.

## CONTROLE SOCIAL DA INFORMAÇÃO MUSICAL VISTA EM CASO ESPECÍFICO: A TABELA DE CLASSIFICAÇÃO DE ÁREAS DO CONHECIMENTO

*Manuel Veiga*

No que diz respeito às artes/música, a tabela de classificação de áreas do conhecimento (Áreas do Conhecimento - Classificação), de emprego generalizado pelas agências de fomento à pesquisa e formação de recursos humanos, melhor seria tida como de classificação de áreas do desconhecimento.

Essa tabela é um indicador de problemas muito mais amplos situados na área dos conceitos, muitas vezes paradoxais, que nossa cultura oficial tem a respeito das artes e das músicas (é necessário insistir no plural, por enquanto), de seus usos e funções, da formação dos músicos, do seu trabalho, entre muitos outros aspectos, um deles implicitamente o de prioridade. Em contrapartida, pouco fazemos para melhorar essa situação.

Vivemos, em nossa sociedade, ou como “intelligentzia,” à parte do todo social (como se isso fosse possível), sustentados por um tipo qualquer de patronato/torre-de-marfim, vestais, sacerdotes e sacerdotisas de ritos e mistérios inefáveis de música revelada, metafísica, vinda de fora, ou ainda pior, esmagados por considerações extramusicais, arte e crise, sujeição do estético. No domínio do ideal, talvez, poderíamos pensar numa utopia em que o estético no social ocupasse o espaço todo, numa arte ou música verdadeiramente democrática. Somente nessa utopia poderíamos admitir o retumbante “Yo soy Cuba!”, como se fosse igual a “Cuba soy yo!”, ao contrário do que presumiu nosso ilustre compositor visitante, no VI Encontro da ANPPOM, no Rio de Janeiro.

Os indivíduos participam diferentemente de sua cultura, daí o conceito de “idioleto” que Nettler toma emprestado da lingüística para os estudos musicais, quando a unidade de estudo é o indivíduo. Cada um de nós tem o seu idioleto: no centro a música que mais nos toca e, para a periferia, cada vez mais remotas, as outras músicas que nos cercam e das quais mais ou menos participamos ou até desconhecemos ou rejeitamos.

Como membros de uma cultura e se a cultura é a lente pela qual

vemos o mundo, como postulou Ruth Benedict, ou um sistema cognitivo, como o querem os "novos etnógrafos" (W. Goodenough), somos também necessariamente condicionados e limitados pelo etnocentrismo que universalmente assegura a preservação das culturas. A nossa é o centro do mundo, a correta, a mais expressiva, a necessária, a boa e, em casos de cegueira total ou preguiça de refletir, a *única*.

Isso deve também valer para os subgrupos das ciências e das artes, postas como se fossem gaiolas extremas, sem áreas de superposição, na guerra de foice para obtenção de recursos sempre escassos para a pesquisa. Diante desse fato, freqüentemente (sempre?) nos defrontamos com situações em que o espaço de um é amalgamado, enquanto o do outro é multiplicado, laminarmente.

Não se pretende aqui explorar a questão da discriminação (somos mestres absolutos nesse assunto), mas apenas não esquecer a complexidade do fenômeno musical, quer "na" ou "como" cultura, vez que ainda freqüentemente tropeçamos nisso. Assim foi sintetizada a base teórica abrangente para nossas reflexões: "uma visão da música como um agregado de linguagens específicas e de tradições de maior ou menor dependência de contexto, variadamente restritas, sujeitas a barreiras etnocêntricas mais ou menos severas, limitadas internamente por materiais musicais e sistemas de estruturação específicos e, externamente, pelo conjunto de subsistemas culturais entre os quais a própria música se insere. O mundo da música é assim não apenas artístico e estético, mas também político, econômico, social, ideológico e tudo mais". A partir dessa visão complexa, a adoção de modelos conceituais que assegurem a presença de um mínimo de parâmetros essenciais passa a ser outra questão significativa, da qual dependerá nossa análise e hermenêutica. Por exemplo, parece-nos que a "informação", como a definimos, isto é, em sentido genérico, de conhecimento, de dados acerca de algo ou alguém, comunicação ou notícia trazida ao conhecimento de uma pessoa ou do público, ou como sugeriu Raimundo Martins, o antecedente do conhecimento posterior, parece parte de um modelo em que poderíamos ver o processo musical num modelo econômico bastante grosseiro, em três esferas interdependentes de Produção, Circulação e Consumo. A informação seria então parte da esfera da circulação, perfeitamente capaz de influir no consumo e na produção. Francamente, como política cultural, se se tem de

ter uma, ainda assim será menos letal do que a interferência direta na esfera da produção ou do consumo.

A “Apresentação” do impresso de duas páginas, *Áreas do Conhecimento - Classificação*, amplamente conhecido pelos pesquisadores das diversas áreas, esclarece que “A classificação das Áreas do Conhecimento tem finalidade eminentemente prático, objetivando proporcionar aos órgãos que atuam em ciência e tecnologia uma maneira ágil e funcional de agregar suas informações sobre o desenvolvimento científico e tecnológico, especialmente àquelas concernentes a projetos de pesquisa e recursos humanos.”

Talvez seja esse seu primeiro problema: não ser uma classificação científica, mas circunstancial.

No caso de artes a tabela fornece a seguinte classificação:

8.03.00.00-6 ARTES

8.03.01.00-2 Fundamentos e Críticas das Artes	8.03.06.00-4 Ópera
8.03.02.00-9 Artes Plásticas	8.03.07.00-0 Fotografia
8.03.03.00-5 Música	8.03.08.00-7 Cinema
8.03.04.00-1 Dança	8.03.09.00-3 Artes do Vídeo
8.03.05.00-8 Teatro	8.03.10.00-1 Educação Artística

Vejam os como a tabela funcionou no caso do cadastramento dos consultores para Artes/Música:

De um universo de 95 entradas, 5 pessoas fizeram uma dupla opção e uma teve nome duplicado por diferença de grafia, portanto 89 consultores em Artes/Música, com possivelmente 4 inclusões erradas, dando 85 consultores, neste caso. Há uma divergência considerável entre os que optaram por categorias totalmente vagas, não operativas, e outros que buscaram identificar sua especialidade. Vejam os quadro das opções, por ordem alfabética de opção:

Análise Musical ..... 01	Canto ..... 01
Artes ..... 13	Cinema ..... 04
Artes Cênicas ..... 09	Cinema/Comunicação Visual ..... 01
Artes do Vídeo/Artes Plásticas .... 01	Comunicação ..... 01
Artes Plásticas ..... 13	Composição ..... 03

Composição/Informática ..... 01	Literatura ..... 02
Composição/Teoria Musical ..... 01	Música ..... 16
Dança ..... 01	Musicologia ..... 01
Dança/Teoria Antropológica ..... 01	Musicologia/Música Brasileira .... 01
Educação Musical ..... 02	Órgão ..... 01
Etnomusicologia ..... 02	Piano ..... 04
Etnomusicologia/Musicologia ..... 01	Práticas Interpretativas. Análise ... 01
Fundamentos e Críticas das Artes 01	Regência ..... 01
História da Arte ..... 05	Teatro ..... 05
Letras ..... 01	TOTAL ..... 95

É mais do que óbvio que a tabela não está sendo seguida ou, quando o é, o resultado é inócuo. Como se saber o que esses 13 especialistas em “Artes” realmente fazem, sem conhecê-los? Serão polivalentes a esse nível de pós-graduação? Que fazem esses 16 oniscientes da “Música”? E os das “Artes Cênicas”? Será que os musicólogos não gostam dos “Fundamentos e Críticas das Artes”? Será que “Dança” + “Teoria Antropológica” dará mesmo Etnocoreologia ou Etnologia da Dança? Que fará a especialista em “Órgão” para emitir pareceres de Técnica de tuba, clarineta ou piccolo.

Em relação às demais áreas reconhecidas na tabela, estamos nas artes com uma defasagem de dois níveis. O primeiro nível da Classificação é o de Grande-Área. Por exemplo, “Ciências Exatas e da Terra”, tomada a esmo, em relação a “Ciências”, já é uma subdivisão. Grande Área, para nós, já é um tremendo amálgama de “Linguística, Letras e Artes”. Supondo, entre os estudos linguísticos e os estudos literários, que as características pesem mais para as ciências, no primeiro caso, e para as artes, no segundo, para começarmos isonômicamente teríamos de partir de Ciências + Linguística e de Artes + Letras (evidentemente isso não é proposta séria) e não contrapondo Ciências subdivididas a Artes + X + Y. O problema maior ocorre no segundo nível, o das Áreas, no qual “Artes”, como Área, operacionalmente é uma marginalização e um convite à superficialidade. Parece-me que já alcançamos desde a universidade medieval um mínimo de dignidade acadêmica, hoje assegurada em qualquer das grandes universidades do mundo para os estudos musicológicos e musicais.

Não há carência na reconhecida *Musikwissenschaft*, de planos disciplinares abrangentes. O de Guido Adler é de 1885. Recentemente, Claude

Palisca, no verbete “Theory, theorists” do *New Grove*, faz uma montagem sobre um quadro abrangente de Aristides Quintilianus, do segundo século de nossa era, com ecos da classificação de Guido Adler. A teorização é disposta em dois níveis: I. “Teorético”— neste caso entendendo o adjetivo como sugestivo de “especulativo”, se o pretendido é o uso filosófico do termo (Abbagnano, 1982: 915)— neste caso com dois significados fundamentais: o daquilo que é somente apto a conhecer e que se opõe a empírico.

Pelo que parece, Palisca não faz a diferença, aparentemente optando pelas duas acepções, pois divide o teorético em:

- A. Científico: 1. matemático, 2. físico, 3. psicológico, 4. fisiológico, 5. antropológico, 6. sociológico<sup>1</sup>
- B. Técnico: parâmetros: 1. altura, 2. duração, 3. timbre<sup>2</sup>
- C. Crítico: 1. analítico, 2. estético, 3. avaliativo<sup>3</sup>
- D. Histórico

Como 2º nível, II. “Prático”, Palisca desdobra:

- A. Criativo: 1. composição escrita, 2. improvisatório, 3. sintético (fita, computador, etc.)<sup>4</sup>
- B. Pedagógico: 1. melodia, 2. harmonia, 3. contraponto, orquestração, etc.<sup>5</sup>
- C. Executivo: 1. instrumental, 2. vocal, 3. eletrônico ou mecânico, 4. dramático e coreográfico.<sup>4</sup>
- D. Funcional: 1. pedagógico (isto é, canções infantis), 2. terapêutico, 3. político, 4. militar, 5. recreacional<sup>6</sup>

As sugestões que me parecem imediatas, desde quando a CAPES se dispõe a fazer alguma revisão, seriam as seguintes:

1. Considerar “Artes” como Grande Área;
2. Respeitar a identidade dos ramos tradicionais a nível de Áreas, tais como Artes Plásticas (incluindo Fotografia), Música, Dança, e Teatro;

<sup>1</sup> Não sei porque para ai. Terá talvez incluído os demais enfoques das disciplinas sociais e humanas na visão holística da antropologia.

<sup>2</sup> Faltam, a meu ver, outros parâmetros ligados à intensidade, ao tempo e à continuidade.

<sup>3</sup> Entendo que entram aqui considerações de ordem axiológica, incluindo ideologia, ética e seus desdobramentos (política, direito, costume).

<sup>4</sup> A separação entre composição escrita e improvisação não é tão nítida quanto Palisca pretende.

<sup>5</sup> Palisca se limita à pedagogia de técnicas ocidentais. Nada diz sobre percepção e morfologia.

<sup>6</sup> Aqui a subdivisão está paupérrima, convindo uma reflexão sobre usos e funções de música.

- 2.1. Juntar Cinema e Artes do Vídeo para constituírem uma Área;
- 2.2. Eliminar Ópera como Área, incluindo-a como Sub-área de Música;
- 2.3. Eliminar Fundamentos e Críticas das Artes, subdividindo-a a nível de sub-área, no interior de cada área específica, com sua nomenclatura usual e âmbito viável;
- 2.4. Eliminar Educação Artística como Área e desdobrá-la, especificamente, como Sub-áreas, nas diversas Áreas. Assim, Educação Musical, Sub-área de Música, por exemplo.

Não tendo qualquer competência para propor a subdivisão das outras áreas, a sugestão para nossa Área seria:

#### GRANDE ÁREA: ARTES

##### *Áreas:*

- Música (ao par com Artes Plásticas, Teatro, Dança, Cinema e Artes do Vídeo)

##### *Sub-áreas:*

- Musicologia Histórica (subdivisão por período, por áreas, por gêneros, por tarefas [historiografia musical, edições musicológicas]);  
Musicologia Sistemática (subdivisão em Acústica Musical, Estética Musical, Sociologia da Música, Psicologia da Música, Organologia);  
Etnomusicologia (subdivisão em Etnomusicologia Geral, divisões por categoria de música, por área ou grupo étnico);  
Educação Musical (subdivisão a ser proposta);  
Teoria Musical (subdivisão em Teoria Composicional, Teoria Analítica);  
Composição;  
Informática em Música;  
Práticas Interpretativas (Canto, Regência, Instrumentos específicos);

---

Ópera.

A questão da classificação evidentemente está relacionada com a representatividade das Áreas no CTC, no corpo de Consultores, nos Comitês Assessores e na divisão do bolo de recursos disponíveis. Contribuirá para a transparência e competência nas ações. Precisamos nos unir para que façamos progressos graduais, sem despertar reação excessiva dos beneficiados usuais do sistema.



## ÁREAS DO CONHECIMENTO - CLASSIFICAÇÃO

### Apresentação

A classificação das Áreas do Conhecimento tem finalidade eminentemente prática, objetivando proporcionar aos órgãos que atuam em ciência e tecnologia uma maneira ágil e funcional de agregar suas informações. A classificação permite, primordialmente, sistematizar informações sobre o desenvolvimento científico e tecnológico, especialmente àquelas concernentes a projetos de pesquisa e recursos humanos.

A versão apresentada é fruto de um esforço conjunto da Coordenação do Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS), da Financiadora de Estudos e Projetos (Finep), da Secretaria Especial de Desenvolvimento Industrial do Ministério do Desenvolvimento Industrial (SDI/MD), da Secretaria de Ensino Superior do Ministério da Educação (Sesu/MEC) e da Secretaria de Indústria e Comércio, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo. Ela foi submetida sucessivamente à análise técnica destes órgãos, dos membros dos Comitês Assessores do CNPq das sociedades científicas das respectivas áreas, bem como de especialistas, envolvendo a colaboração de mais de 500 pessoas no total.

Cabe ressaltar que o detalhamento do último nível da classificação, correspondente às especialidades, ficou em aberto por se julgar prematuro tentar agora uma padronização.

### Introdução

A classificação das Áreas do Conhecimento apresenta uma hierarquização em quatro níveis, que vão do mais geral aos mais específicos, abrangendo oito grandes áreas, 76 áreas e 340 subáreas do conhecimento, a saber:

- 1º nível - Grande Área
- 2º nível - Área
- 3º nível - Subárea
- 4º nível - Especialidade

### Composição do Código

O código consiste de sete dígitos e de um dígito de controle. Sua composição foi elaborada da seguinte forma:

- O primeiro dígito indica a Grande Área  
0.00.00.00-0  
(uma posição) numeração seqüencial
- O sexto e sétimo dígitos indicam a Especialidade  
0.00.00.00-0  
(duas posições) numeração seqüencial
- O segundo e terceiro dígitos indicam a Área  
0.00.00.00-0  
(duas posições) numeração seqüencial
- O último dígito é o de controle  
0.00.00.00-0
- O quarto e quinto dígitos indicam a Subárea  
0.00.00.00-0  
(duas posições) numeração seqüencial

- 1.00.00.00 - 3 CIÊNCIAS EXATAS E DA TERRA**
- 1.01.00.00 - 8 MATEMÁTICA
    - 1.01.01.00- 4 Álgebra
    - 1.01.02.00- 0 Análise
    - 1.01.03.00- 7 Geometria e Topologia
    - 1.01.04.00- 3 Matemática Aplicada
  - 1.02.00.00 - 2 PROBABILIDADE E ESTATÍSTICA
    - 1.02.01.00- 9 Probabilidades
    - 1.02.02.00- 5 Estatística
    - 1.02.03.00- 1 Probabilidade e Estatística Aplicadas
  - 1.03.00.00 - 7 CIÊNCIA DA COMPUTAÇÃO
    - 1.03.01.00- 3 Teoria da Computação
    - 1.03.02.00- 0 Matemática da Computação
    - 1.03.03.00- 6 Meteorologia e Técnicas da Computação
    - 1.03.04.00- 2 Sistemas de Computação
  - 1.04.00.00 - 1 ASTRONOMIA
    - 1.04.01.00- 8 Astronomia de Posição e Mecânica Celeste
    - 1.04.02.00- 4 Astrofísica Estelar
    - 1.04.03.00- 0 Astrofísica do Meio Interestelar
    - 1.04.04.00- 7 Astrofísica Extragaláctica
    - 1.04.05.00- 3 Astrofísica do Sistema Solar
    - 1.04.06.00- 0 Instrumentação Astronômica
  - 1.05.00.00 - 6 FÍSICA
    - 1.05.01.00- 2 Física Geral
    - 1.05.02.00- 9 Áreas Clássicas de Fenomenologia e suas Aplicações
    - 1.05.03.00- 5 Física das Partículas Elementares e Campos
    - 1.05.04.00- 1 Física Nuclear
    - 1.05.05.00- 8 Física Atômica e Molecular
    - 1.05.06.00- 4 Física dos Fluidos. Física de Plasmas e Descargas Elétricas
    - 1.05.07.00- 0 Física de Matéria Condensada
  - 1.06.00.00 - 0 QUÍMICA
    - 1.06.01.00- 7 Química Orgânica
    - 1.06.02.00- 3 Química Inorgânica
    - 1.06.03.00- 0 Físico-Química
    - 1.06.04.00- 6 Química Analítica
  - 1.07.00.00 - 5 GEOCIÊNCIAS
    - 1.07.01.00- 1 Geologia
    - 1.07.02.00- 8 Geofísica
    - 1.07.03.00- 4 Meteorologia
    - 1.07.04.00- 0 Geodésia
    - 1.07.05.00- 7 Geografia Física
  - 1.08.00.00 - 0 OCEANOGRAFIA
    - 1.08.01.00- 6 Oceanografia Biológica
    - 1.08.02.00- 2 Oceanografia Física
    - 1.08.03.00- 9 Oceanografia Química
    - 1.08.04.00- 5 Oceanografia Geológica
- 2.00.00.00 - 6 CIÊNCIAS BIOLÓGICAS**
- 2.01.00.00 - 0 BIOLOGIA GERAL
  - 2.02.00.00 - 5 GENÉTICA
    - 2.02.01.00- 1 Genética Quantitativa
    - 2.02.02.00- 8 Genética Molecular e de Microorganismos
    - 2.02.03.00- 4 Genética Vegetal
    - 2.02.04.00- 0 Genética Animal
    - 2.02.05.00- 7 Genética Humana e Médica
    - 2.02.06.00- 3 Mutagênese
  - 2.03.00.00 - 0 BOTÂNICA
    - 2.03.01.00- 6 Paleobotânica
    - 2.03.02.00- 2 Morfologia Vegetal
    - 2.03.03.00- 9 Fisiologia Vegetal
    - 2.03.04.00- 5 Taxonomia Vegetal
    - 2.03.05.00- 1 Fitogeografia
    - 2.03.06.00- 8 Botânica Aplicada
  - 2.04.00.00 - 4 ZOOLOGIA
    - 2.04.01.00- 0 Paleozoologia
    - 2.04.02.00- 7 Morfologia dos Grupos Recentes
    - 2.04.03.00- 3 Fisiologia dos Grupos Recentes
    - 2.04.04.00- 0 Comportamento Animal
    - 2.04.05.00- 6 Taxonomia dos Grupos Recentes
    - 2.04.06.00- 2 Zoologia Aplicada
  - 2.05.00.00 - 9 ECOLOGIA
    - 2.05.01.00- 5 Ecologia Teórica
    - 2.05.02.00- 1 Ecologia de Ecossistemas
    - 2.05.03.00- 8 Ecologia Aplicada
  - 2.06.00.00 - 3 MORFOLOGIA
    - 2.06.01.00- 0 Citologia e Biologia Celular
    - 2.06.02.00- 6 Embriologia
    - 2.06.03.00- 2 Histologia
    - 2.06.04.00- 9 Anatomia
  - 2.07.00.00 - 8 FISILOGIA
    - 2.07.01.00- 4 Fisiologia Geral
    - 2.07.02.00- 0 Fisiologia de Órgãos e Sistemas
    - 2.07.03.00- 7 Fisiologia do Esforço
    - 2.07.04.00- 3 Fisiologia Comparada
  - 2.08.00.00 - 2 BIOQUÍMICA
    - 2.08.01.00- 9 Química de Macromoléculas
    - 2.08.02.00- 5 Bioquímica dos Microorganismos
    - 2.08.03.00- 1 Metabolismo e Bioenergética
    - 2.08.04.00- 8 Biologia Molecular
    - 2.08.05.00- 4 Enzimologia
  - 2.09.00.00 - 7 BIOFÍSICA
    - 2.09.01.00- 3 Biofísica Molecular
    - 2.09.02.00- 0 Biofísica Celular
    - 2.09.03.00- 6 Biofísica de Processos e Sistemas
    - 2.09.04.00- 2 Radiologia e Fotobiologia

- 2 10 00 00 - 0 FARMACOLOGIA  
 2 10 01 00- 6 Farmacologia Geral  
 2 10 02 00- 2 Farmacologia Autônômica  
 2 10 03 00- 9 Neuropsicofarmacologia  
 2 10 04 00- 5 Farmacologia Cardiorrenal  
 2 10 05 00- 1 Farmacologia Bioquímica e Molecular  
 2 10 06 00- 8 Etnofarmacologia  
 2 10 07 00- 4 Toxicologia  
 2 10 08 00- 0 Farmacologia Clínica  
 2 11 00 00 - 4 IMUNOLOGIA  
 2 11 01 00- 0 Imunoquímica  
 2 11 02 00- 7 Imunologia Celular  
 2 11 03 00- 3 Imunogenética  
 2 11 04 00- 0 Imunologia Aplicada  
 2 12 00 00 - 9 MICROBIOLOGIA  
 2 12 01 00- 5 Biologia e Fisiologia dos Microorganismos  
 2 12 02 00- 1 Microbiologia Aplicada  
 2 13 00 00 - 3 PARASITOLOGIA  
 2 13 01 00- 0 Protozoologia de Parasitos  
 2 13 02 00- 6 Helmintologia de Parasitos  
 2 13 03 00- 2 Entomologia e Malacologia de Parasitos e Vetores
- 3.00.00.00 - 9 ENGENHARIAS**  
 3 01 00 00 - 3 ENGENHARIA CIVIL  
 3 01 01 00- 0 Construção Civil  
 3 01 02 00- 6 Estruturas  
 3 01 03 00- 2 Geotécnica  
 3 01 04 00- 9 Engenharia Hidráulica  
 3 01 05 00- 5 Infra-Estrutura de Transportes  
 3 02 00 00 - 8 ENGENHARIA DE MINAS  
 3 02 01 00- 4 Pesquisa Mineral  
 3 02 02 00- 0 Lavra  
 3 02 03 00- 7 Tratamento de Minérios  
 3 03 00 00 - 2 ENGENHARIA DE MATERIAIS E METALÚRGICA  
 3 03 01 00- 9 Instalações e Equipamentos Metalúrgicos  
 3 03 02 00- 5 Metalurgia Extrativa  
 3 03 03 00- 1 Metalurgia de Transformação  
 3 03 04 00- 8 Metalurgia Física  
 3 03 05 00- 4 Materiais Não-Metálicos  
 3 04 00 00 - 7 ENGENHARIA ELÉTRICA  
 3 04 01 00- 3 Materiais Elétricos  
 3 04 02 00- 0 Medidas Elétricas, Magnéticas e Eletrônicas. Instrumentação  
 3 04 03 00- 6 Circuitos Elétricos, Magnéticos e Eletrônicos  
 3 04 04 00- 2 Sistemas Elétricos de Potência  
 3 04 05 00- 9 Eletrônica Industrial. Sistemas e Controles Eletrônicos  
 3 04 06 00- 5 Telecomunicações
- 3 05 00 00 - 1 ENGENHARIA MECÂNICA  
 3 05 01 00- 8 Fenômenos de Transporte  
 3 05 02 00- 4 Engenharia Térmica  
 3 05 03 00- 0 Mecânica dos Sólidos  
 3 05 04 00- 7 Projetos de Máquinas  
 3 05 05 00- 3 Processos de Fabricação  
 3 06 00 00 - 6 ENGENHARIA QUÍMICA  
 3 06 01 00- 2 Processos Industriais de Engenharia Química  
 3 06 02 00- 9 Operações Industriais e Equipamentos para Engenharia Química  
 3 06 03 00- 5 Tecnologia Química  
 3 07 00 00 - 0 ENGENHARIA SANITÁRIA  
 3 07 01 00- 7 Recursos Hídricos  
 3 07 02 00- 3 Tratamento de Águas de Abastecimento e Residuárias  
 3 07 03 00- 0 Saneamento Básico  
 3 07 04 00- 6 Saneamento Ambiental  
 3 08 00 00 - 5 ENGENHARIA DE PRODUÇÃO  
 3 08 01 00- 1 Gerência de Produção  
 3 08 02 00- 8 Pesquisa Operacional  
 3 08 03 00- 4 Engenharia do Produto  
 3 08 04 00- 0 Engenharia Econômica  
 3 09 00 00 - 0 ENGENHARIA NUCLEAR  
 3 09 01 00- 6 Aplicações de Radiosotópos  
 3 09 02 00- 2 Fusão Controlada  
 3 09 03 00- 9 Combustível Nuclear  
 3 09 04 00- 5 Tecnologia dos Reatores  
 3 10 01 00 - 2 ENGENHARIA DE TRANSPORTES  
 3 10 01 00- 9 Planejamento de Transportes  
 3 10 02 00- 5 Veículos e Equipamentos de Controle  
 3 10 03 00- 1 Operações de Transportes  
 3 11 00 00 - 7 ENGENHARIA NAVAL E OCEÂNICA  
 3 11 01 00- 3 Hidrodinâmica de Navios e Sistemas Oceânicos  
 3 11 02 00- 0 Estruturas Navais e Oceânicas  
 3 11 03 00- 6 Máquinas Marítimas  
 3 11 04 00- 2 Projetos de Navios e Sistemas Oceânicos  
 3 11 05 00- 9 Tecnologia de Construção Naval e de Sistemas Oceânicos  
 3 12 00 00 - 1 ENGENHARIA AEROSPACIAL  
 3 12 01 00- 8 Aerodinâmica  
 3 12 02 00- 4 Dinâmica de Vôo  
 3 12 03 00- 0 Estruturas Aeroespaciais  
 3 12 04 00- 7 Materiais e Processos para Engenharia Aeronáutica e Aeroespacial  
 3 12 05 00- 3 Propulsão Aeroespacial  
 3 12 06 00- 0 Sistemas Aeroespaciais

3 13 00 00 - 6 ENGENHARIA BIOMÉDICA

3 13 01 00- 2 Bioengenharia

3 13 02 00- 9 Engenharia Médica

#### 4.00.00.00 - 1 CIÊNCIAS DA SAÚDE

4 01 00 00 - 6 MEDICINA

4 01 01 00- 2 Clínica Médica

4 01 02 00- 9 Cirurgia

4 01 03 00- 5 Saúde Materno-Infantil

4 01 04 00- 1 Psiquiatria

4 01 05 00- 8 Anatomia Patológica e Patologia Clínica

4 01 06 00- 4 Radiologia Médica

4 01 07 00- 0 Medicina Legal e Deontologia

4 02 00 00 - 0 ODONTOLOGIA

4 02 01 00- 7 Clínica Odontológica

4 02 02 00- 3 Cirurgia Buco-Maxilo-Facial

4 02 03 00- 0 Ortodontia

4 02 04 00- 6 Odontopediatria

4 02 05 00- 2 Periodontia

4 02 06 00- 9 Endodontia

4 02 07 00- 5 Radiologia Odontológica

4 02 08 00- 1 Odontologia Social e Preventiva

4 02 09 00- 8 Materiais Odontológicos

4 03 00 00 - 5 FARMÁCIA

4 03 01 00- 1 Farmacotecnia

4 03 02 00- 8 Farmacognosia

4 03 03 00- 4 Análise Toxicológica

4 03 04 00- 0 Análise e Controle de Medicamentos

4 03 05 00- 7 Bromatologia

4 04 00 00 - 0 ENFERMAGEM

4 04 01 00- 6 Enfermagem Médico-Cirúrgica

4 04 02 00- 2 Enfermagem Obstétrica

4 04 03 00- 9 Enfermagem Pediátrica

4 04 04 00- 5 Enfermagem Psiquiátrica

4 04 05 00- 1 Enfermagem de Doenças Contagiosas

4 04 06 00- 8 Enfermagem de Saúde Pública

4 05 00 00 - 4 NUTRIÇÃO

4 05 01 00- 0 Bioquímica da Nutrição

4 05 02 00- 7 Dietética

4 05 03 00- 3 Análise Nutricional de População

4 05 04 00- 0 Desnutrição e Desenvolvimento Fisiológico

4 06 00 00 - 9 SAÚDE COLETIVA

4 06 01 00- 5 Epidemiologia

4 06 02 00- 1 Saúde Pública

4 06 03 00- 8 Medicina Preventiva

4 07 00 00 - 3 FONOAUDIOLOGIA

4 08 00 00 - 8 FISIOTERAPIA E TERAPIA OCUPACIONAL

4 09 00 00 - 2 EDUCAÇÃO FÍSICA

#### 5.00.00.00 - 4 CIÊNCIAS AGRÁRIAS

5 01 00 00 - 9 AGRONOMIA

5 01 01 00- 5 Ciência do Solo

5 01 02 00- 1 Fitossanidade

5 01 03 00- 8 Fitotecnia

5 01 04 00- 4 Floricultura, Parques e Jardins

5 01 05 00- 0 Agrometeorologia

5 01 06 00- 7 Extensão Rural

5 02 00 00 - 3 RECURSOS FLORESTAIS E ENGENHARIA FLORESTAL

5 02 01 00- 0 Silvicultura

5 02 02 00- 6 Manejo Florestal

5 02 03 00- 2 Técnicas e Operações Florestais

5 02 04 00- 9 Tecnologia e Utilização de Produtos Florestais

5 02 05 00- 5 Conservação da Natureza

5 02 06 00- 1 Energia de Biomassa Florestal

5 03 00 00 - 8 ENGENHARIA AGRÍCOLA

5 03 01 00- 4 Máquinas e Implementos Agrícolas

5 03 02 00- 0 Engenharia de Água e Solo

5 03 03 00- 7 Engenharia de Processamento de Produtos Agrícolas

5 03 04 00- 3 Construções Rurais e Ambiente

5 03 05 00- 0 Energização Rural

5 04 00 00 - 2 ZOOTECNIA

5 04 01 00- 9 Ecologia dos Animais Domésticos e Etologia

5 04 02 00- 5 Genética e Melhoramento dos Animais Domésticos

5 04 03 00- 1 Nutrição e Alimentação Animal

5 04 04 00- 8 Pastagem e Forragicultura

5 04 05 00- 4 Produção Animal

5 05 00 00 - 7 MEDICINA VETERINÁRIA

5 05 01 00- 3 Clínica e Cirurgia Animal

5 05 02 00- 0 Medicina Veterinária Preventiva

5 05 03 00- 6 Patologia Animal

5 05 04 00- 2 Reprodução Animal

5 05 05 00- 9 Inspeção de Produtos de Origem Animal

5 06 00 00 - 1 RECURSOS PESQUEIROS E ENGENHARIA DE PESCA

5 06 01 00- 8 Recursos Pesqueiros Marinhos

5 06 02 00- 4 Recursos Pesqueiros de Águas Interiores

5 06 03 00- 0 Aquicultura

5 06 04 00- 7 Engenharia de Pesca

## 5.07.00.00 - 5 CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE ALIMENTOS

- 5.07.01.00- 2 Ciência de Alimentos
- 5.07.02.00- 9 Tecnologia de Alimentos
- 5.07.03.00- 5 Engenharia de Alimentos

**6.00.00.00 - 7 CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS**

## 6.01.00.00 - 1 DIREITO

- 6.01.01.00- 8 Teoria do Direito
- 6.01.02.00- 4 Direito Público
- 6.01.03.00- 0 Direito Privado
- 6.01.04.00- 7 Direitos Especiais

## 6.02.00.00 - 6 ADMINISTRAÇÃO

- 6.02.01.00- 2 Administração de Empresas
- 6.02.02.00- 9 Administração Pública
- 6.02.03.00- 5 Administração de Setores Específicos

## 6.02.04.00- 1 Ciências Contábeis

## 6.03.00.00 - 0 ECONOMIA

- 6.03.01.00- 7 Teoria Econômica
- 6.03.02.00- 3 Métodos Quantitativos em Economia
- 6.03.03.00- 0 Economia Monetária e Fiscal
- 6.03.04.00- 6 Crescimento Flutuações e Planejamento Econômico
- 6.03.05.00- 2 Economia Internacional
- 6.03.06.00- 9 Economia dos Recursos Humanos

## 6.03.07.00- 5 Economia Industrial

## 6.03.08.00- 1 Economia de Bem-Estar Social

- 6.03.09.00- 8 Economia Regional e Urbana
- 6.03.10.00- 6 Economia Agrária e dos Recursos Naturais

## 6.04.00.00 - 5 ARQUITETURA E URBANISMO

## 6.04.01.00- 1 Fundamentos de Arquitetura e Urbanismo

## 6.04.02.00- 8 Projeto de Arquitetura e Urbanismo

## 6.04.03.00- 4 Tecnologia de Arquitetura e Urbanismo

## 6.04.04.00- 0 Paisagismo

## 6.05.00.00 - 0 PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL

## 6.05.01.00- 6 Fundamentos do Planejamento Urbano e Regional

## 6.05.02.00- 2 Métodos e Técnicas do Planejamento Urbano e Regional

## 6.05.03.00- 9 Serviços Urbanos e Regionais

## 6.06.00.00 - 4 DEMOGRAFIA

- 6.06.01.00- 0 Distribuição Espacial
- 6.06.02.00- 7 Tendência Populacional

## 6.06.03.00- 3 Componentes da Dinâmica Demográfica

## 6.06.04.00- 0 Nupcialidade e Família

## 6.06.05.00- 6 Demografia Histórica

## 6.06.06.00- 2 Política Pública e População

## 6.06.07.00- 9 Fontes de Dados Demográficos

## 6.07.00.00 - 9 CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

## 6.07.01.00- 5 Teoria da Informação

## 6.07.02.00- 1 Biblioteconomia

## 6.07.03.00- 8 Arquivologia

## 6.08.00.00 - 3 MUSEOLOGIA

## 6.09.00.00 - 8 COMUNICAÇÃO

## 6.09.01.00- 4 Teoria da Comunicação

## 6.09.02.00- 0 Jornalismo e Editoração

## 6.09.03.00- 7 Rádio e Televisão

## 6.09.04.00- 3 Relações Públicas e Propaganda

## 6.09.05.00- 0 Comunicação Visual

## 6.10.00.00 - 0 SERVIÇO SOCIAL

## 6.10.01.00- 7 Fundamentos do Serviço Social

## 6.10.02.00- 3 Serviço Social Aplicado

## 6.11.00.00 - 5 ECONOMIA DOMÉSTICA

## 6.12.00.00 - 0 DESENHO INDUSTRIAL

## 6.12.01.00- 6 Programação Visual

## 6.12.02.00- 2 Desenho de Produto

## 6.13.00.00 - 4 TURISMO

**7.00.00.00 - 0 CIÊNCIAS HUMANAS**

## 7.01.00.00 - 4 FILOSOFIA

## 7.01.01.00- 0 História da Filosofia

## 7.01.02.00- 7 Metafísica

## 7.01.03.00- 3 Lógica

## 7.01.04.00- 0 Ética

## 7.01.05.00- 6 Epistemologia

## 7.01.06.00- 2 Filosofia Brasileira

## 7.02.00.00 - 9 SOCIOLOGIA

## 7.02.01.00- 5 Fundamentos da Sociologia

## 7.02.02.00- 1 Sociologia do Conhecimento

## 7.02.03.00- 8 Sociologia do Desenvolvimento

## 7.02.04.00- 4 Sociologia Urbana

## 7.02.05.00- 0 Sociologia Rural

## 7.02.06.00- 7 Sociologia da Saúde

## 7.02.07.00- 3 Outras Sociologias Específicas

## 7.03.00.00 - 3 ANTROPOLOGIA

## 7.03.01.00- 0 Teoria Antropológica

## 7.03.02.00- 6 Etnologia Indígena

## 7.03.03.00- 2 Antropologia Urbana

## 7.03.04.00- 9 Antropologia Rural

## 7.03.05.00- 5 Antropologia das Populações Afro-Brasileiras

## 7.04.00.00 - 8 ARQUEOLOGIA

- 7 04 01 00- 4 Teoria e Métodos em Arqueologia
- 7 04 02 00- 0 Arqueologia Prê-Histórica
- 7 04 03 00- 7 Arqueologia Histórica
- 7 05 00 00 - 2 HISTÓRIA
- 7 05 01 00- 9 Teoria e Filosofia da História
- 7 05 02 00- 5 História Antiga e Medieval
- 7 05 03 00- 1 História Moderna e Contemporânea
- 7 05 04 00- 8 História da América
- 7 05 05 00- 4 História do Brasil
- 7 05 06 00- 0 História das Ciências
- 7 06 00 00 - 7 GEOGRAFIA
- 7 06 01 00- 3 Geografia Humana
- 7 06 02 00- 0 Geografia Regional
- 7 07 00 00 - 1 PSICOLOGIA
- 7 07 01 00- 8 Fundamentos e Medidas da Psicologia
- 7 07 02 00- 4 Psicologia Experimental
- 7 07 03 00- 0 Psicologia Fisiológica
- 7 07 04 00- 7 Psicologia Comparativa
- 7 07 05 00- 3 Psicologia Social
- 7 07 06 00- 0 Psicologia Cognitiva
- 7 07 07 00- 6 Psicologia do Desenvolvimento Humano
- 7 07 08 00- 2 Psicologia do Ensino e de Aprendizagem
- 7 07 09 00- 9 Psicologia do Trabalho e Organizacional
- 7 07 10 00- 7 Tratamento e Prevenção Psicológica
- 7 08 00 00 - 6 EDUCAÇÃO
- 7 08 01 00- 2 Fundamentos da Educação
- 7 08 02 00- 9 Administração Educacional
- 7 08 03 00- 5 Planejamento e Avaliação Educacional
- 7 08 04 00- 1 Ensino-Aprendizagem
- 7 08 05 00- 8 Currículo
- 7 08 06 00- 4 Orientação e Aconselhamento
- 7 08 07 00- 0 Tópicos Específicos de Educação
- 7 09 00 00 - 0 CIÊNCIA POLITICA
- 7 09 01 00- 7 Teoria Política
- 7 09 02 00- 3 Estado e Governo
- 7 09 03 00- 0 Comportamento Político
- 7 09 04 00- 6 Políticas Públicas
- 7 09 05 00- 2 Política Internacional
- 7 10 00 00 - 3 TEOLOGIA
- 7 10 01 00- 0 História da Teologia
- 7 10 02 00- 6 Teologia Moral
- 7 10 03 00- 2 Teologia Sistemática
- 7 10 04 00- 9 Teologia Pastoral
- 8.00.00.00 - 2 LINGÜÍSTICA, LETRAS E ARTES**
- 8 01 00 00 - 7 LINGÜÍSTICA
- 8 01 01 00- 3 Teoria e Análise Linguística
- 8 01 02 00- 0 Filosofia da Linguagem
- 8 01 03 00- 6 Linguística Histórica
- 8 01 04 00- 2 Sociolinguística e Dialetoologia
- 8 01 05 00- 9 Psicolinguística
- 8 01 06 00- 5 Linguística Aplicada
- 8 02 00 00 - 1 LETRAS
- 8 02 01 00- 8 Língua Portuguesa
- 8 02 02 00- 4 Línguas Estrangeiras Modernas
- 8 02 03 00- 0 Línguas Clássicas
- 8 02 04 00- 7 Línguas Indígenas
- 8 02 05 00- 3 Teoria Literária
- 8 02 06 00- 0 Literatura Brasileira
- 8 02 07 00- 6 Outras Literaturas Vernáculas
- 8 02 08 00- 2 Literaturas Estrangeiras Modernas
- 8 02 09 00- 9 Literaturas Clássicas
- 8 02 10 00- 7 Literatura Comparada
- 8 03 00 00 - 6 ARTES
- 8 03 01 00- 2 Fundamentos e Críticas das Artes
- 8 03 02 00- 9 Artes Plásticas
- 8 03 03 00- 5 Música
- 8 03 04 00- 1 Dança
- 8 03 05 00- 8 Teatro
- 8 03 06 00- 4 Ópera
- 8 03 07 00- 0 Fotografia
- 8 03 08 00- 7 Cinema
- 8 03 09 00- 3 Artes do Vídeo
- 8 03 10 00- 1 Educação Artística

In tabellarischer Übersicht ergibt  
**Musik-**

### I. Historisch.

(Geschichte der Musik nach Epochen, Völkern, Reichen, Ländern, Gauen, Städten, Kunstschulen, Künstlern).

A. musikalische Paläographie Notationen	B. Historische Grundclassen (Gruppierung der musikalischen Formen).	C. Historische Aufeinanderfolge der Gesetze.	D. Geschichte der musikalischen Instrumente
		1. wie sie in den Kunstwerken je einer Epoche vorliegen, 2. Wie sie von den Theoretikern der betreffenden Zeit gelehrt werden. 3. Arten der Kunstausbübung.	

### Hilfswissenschaften:

Allgemeine Geschichte mit Paläographie, Chronologie, Diplomatik, Bibliographie, Bibliotheks- und Archivkunde, Literaturgeschichte und Sprachenkunde, Geschichte der Liturgien, Geschichte der mimischen Künste und des Tanzes, Biographistik der Tonkünstler, Statistik der musikalischen Associationen, Institute und Aufführungen.

<sup>1</sup> Zum Vergleiche diene die synoptische Tafel nach Aristides Quintilianus, welche die die Übersetzung giebt die griechischen termini möglichst getreu, manchmal umschrieben,

### System

#### I. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ (Theoretischer oder spekulativer Theil).

##### A. Physikalisch-wissenschaftlich

##### B. Spezial-technisch

a. Arithmetik

b. Physik

c. Harmonik

d. Rhythmik

e. Metrik

sich das Gesamtgebäude<sup>1</sup> also:  
**wissenschaft.**

## II. Systematisch.

Aufstellung der in den einzelnen Zweigen der Tonkunst zuhöchst stehenden Gesetze.

### A. Erforschung und Begründung derselben in der

1. *Harmonik* (tonal oder tonlich)  
 2. *Rhythmik* (temporär oder zeitlich)  
 3. *Melik* (Cohärenz von tonal und temporär).

### B. Aesthetik der Tonkunst.

1. Vergleichung und Werthschätzung der Gesetze und deren Relation mit den appreciirenden Subjecten behufs Feststellung der *Kriterien des musikalisch Schönen*.
2. Complex unmittelbar und mittelbar damit zusammenhängender Fragen.

### C. Musikalische Pädagogik und Didaktik

(Zusammenstellung der Gesetze mit Rücksicht auf den Lehrzweck)  
 1. Tonlehre,  
 2. Harmonielehre,  
 3. Kontrapunkt,  
 4. Compositionslehre,  
 5. Instrumentationslehre,  
 6. Methoden des Unterrichtes im Gesang und Instrumentalspiel.

### D. Musikologie

(Untersuchung und Vergleichung zu ethnographischen Zwecken).

### Hilfswissenschaften:

Akustik und Mathematik.  
 Physiologie (Tonempfindungen).  
 Psychologie (Tonvorstellungen, Tonurtheile und Tongefühle).  
 Logik (das musikalische Denken). Grammatik, Metrik und Poetik.  
 Pädagogik, Ästhetik, etc.

vollständigste Übersicht über das musikalische Unterrichtssystem der Griechen enthält; wenn der vollkommen deckende Ausdruck im Deutschen fehlt.

### der Musik.

## II. ΠΡΑΚΤΙΚΟΝ-ΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΝ (Unterricht oder praktischer Theil)

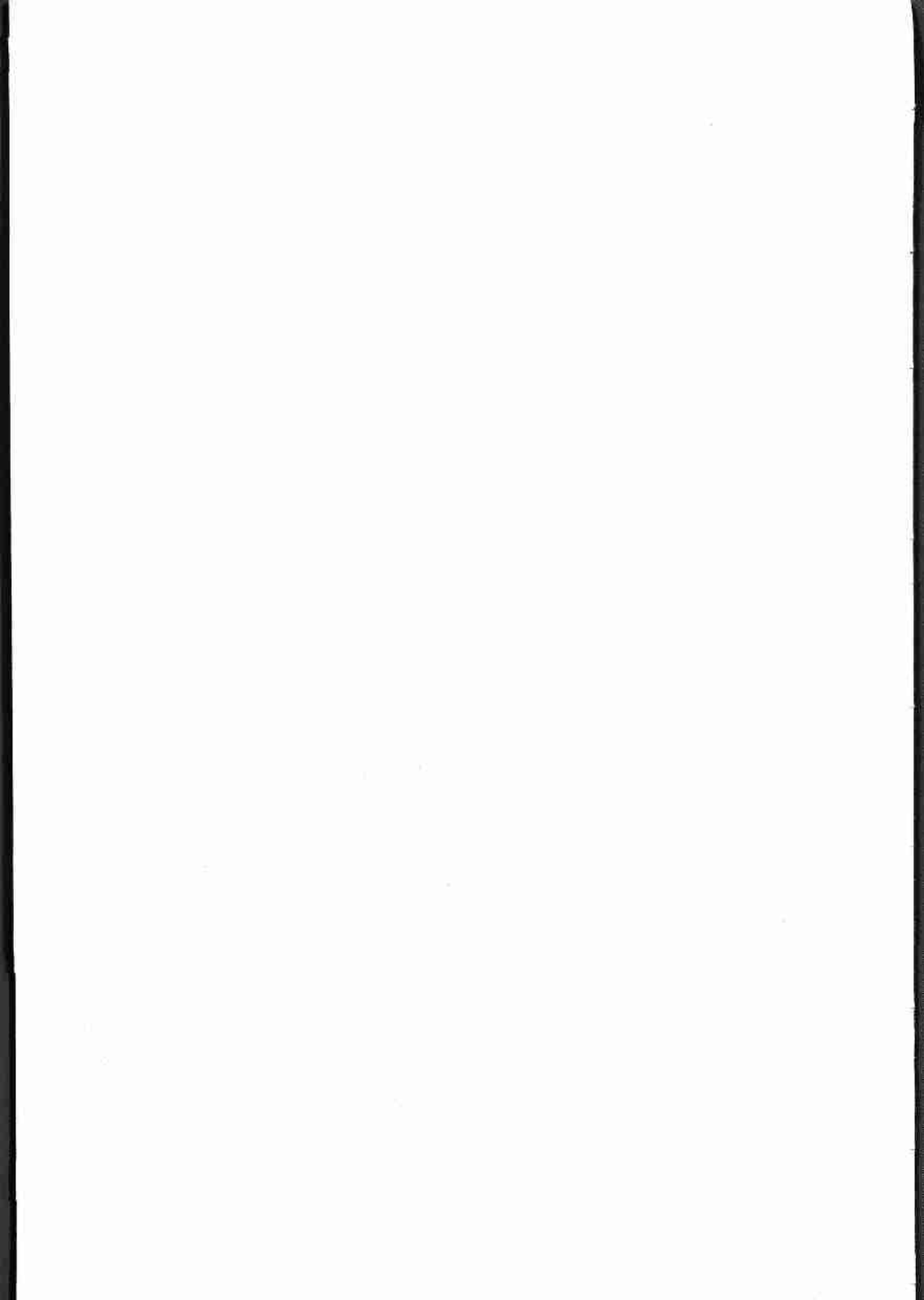
### C. Compositionslehre

f. melodische Composition  
 g. rhythmische Composition oder angewandte Rhythmik  
 h. Poetik

### D. Ausübung oder Execution

i. Instrumental - Spiel  
 k. Gesang  
 l. dramatische Aktion





---

## FONDOS MUSICALES

*Gerardo V. Huseby*

1. *Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"* (Buenos Aires, Argentina). Los fondos musicales del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" están constituidos por tres archivos separados, a los que se agrega una colección de instrumentos musicales:

1.1. *Archivo Científico-Técnico*. Está constituido por los materiales producto de la recolección de campo llevada a cabo por la institución desde 1931, año de su fundación, hasta 1993. Fue iniciado por Carlos Vega, quien dirigió el INM hasta su muerte en 1966. Contiene grabaciones, fotografías, diapositivas, documentos y pautaciones. Abarca 155 viajes de estudio a diversas áreas geográficas de la Argentina y en algunos casos a países vecinos: Chile, Bolivia, Brasil, Paraguay, Perú y Uruguay. Incluye música indígena y música criolla. De los primeros años del Instituto se conservan unas 2.000 pautaciones directas, pero ya en 1931 se comenzó a utilizar equipos de grabación fonográfica. El total de ejecuciones musicales grabadas es de alrededor de 20.000. Unas 8.000 fueron grabadas en 1.693 discos, utilizando diversos sistemas, hasta el viaje nº 64, de 1959, cuando se comenzó a utilizar grabadores de cinta magnetofónica. En cinta hay unas 12.000 grabaciones. De las 8.000 grabaciones en disco se han copiado a cinta más de una tercera parte, desde el Viaje nº 1 hasta el 24, y se continúa realizando esta tarea. Este archivo ha proporcionado los materiales para la mayor parte de los trabajos de etnomusicología que se han realizado y publicado en la Argentina. En años recientes, la existencia de grabaciones de hace 30, 40, 50 o más años ha permitido iniciar estudios sobre los procesos de cambio en los repertorios rurales, especialmente en el Noroeste argentino (Jujuy), en el Oeste (Cuyo) y en el Litoral (Entre Ríos).

1.2. *Archivo de Música Académica*. Contiene partituras, ediciones, documentación y catálogos de la obra de compositores académicos argentinos. Se inició en 1987, y la tarea principal ha sido la confección de catálogos y cronologías, incluyéndose información revisada y corregida sobre año de creación, título, orgánico, ubicación y duración de cada obra; fecha, lugar y intérpretes del estreno; edición y grabaciones (cuando las hay). El proyecto contempla la constitución de un centro de datos y archivo de la producción de músicos argentinos, para consulta, investigación y resguardo del patrimonio nacional. La metodología empleada contempla la revisión detallada de publicaciones periódicas, libros, programas de concierto y todo tipo de documentación accesoria. Se ha realizado una nómina de compositores que actuaron en lo que es hoy territorio argentino, desde la época

colonial hasta nuestros días, que supera la cifra de 1.000.

1.3. *Fonoteca Nacional*. Incluye un ejemplar de todas las grabaciones comerciales editadas en el país, que fueron depositadas en el Instituto hace unos cinco años. Incluye uno 20.000 discos de pasta, 60.000 LP y 25.000 cassettes. No ha sido aún catalogada.

1.4. *Museo de Instrumentos Musicales*. Se trata de una colección de alrededor de 300 instrumentos musicales indígenas y criollos de la Argentina y de otros países de América del Sur, en su mayoría recolectados en viajes de campo. Incluye también ejemplares que pertenecían al Museo Argentino de Ciencias Naturales con anterioridad a la fundación del Instituto.

2. *Archivo Musical de Chiquitos* (Bolivia). Actualmente en el Vicariato Apostólico de Ñullo de Chávez, Concepción, Departamento de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. Se incluye aquí la información por haber sido organizado y estudiado en época reciente por un equipo de investigadores argentinos. Este archivo contiene la colección más importante que se conoce de música proveniente de las misiones jesuíticas de la Provincia Jesuítica del Paraguay.

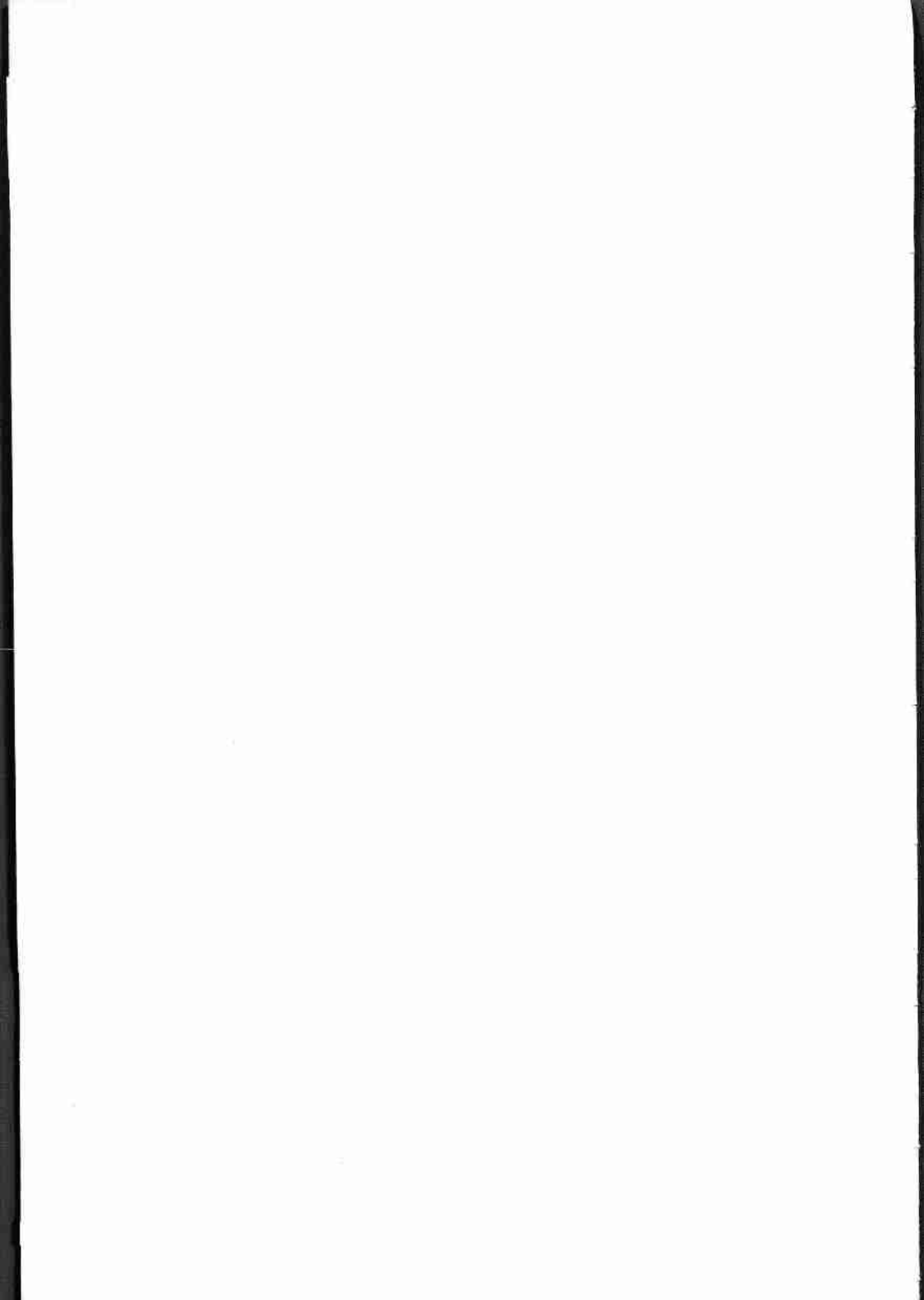
Entre 1972 y 1975 el arquitecto suizo Hans Roth, que se hallaba en Chiquitos realizando trabajos de restauración en las antiguas iglesias de las misiones, recogió en dos de ellas los papeles que actualmente integran el Archivo, que totalizan unas 5.500 páginas de música, en su mayoría partituras de música vocal o fragmentos de ellas, en algunos casos reunidas en cuadernillos, depositándolos para su seguridad en el Vicariato de Ñullo de Chávez, Concepción, Departamento de Santa Cruz de la Sierra, donde tenía su base de trabajo y donde hoy se encuentra el Archivo. Si bien algunos cuadernillos habían mantenido su integridad física muy bien a través de los años, muchos otros estaban desmembrados, acerbillados por los insectos, manchados o corroídos por la humedad, con su orden interno alterado por sucesivas reencuadraciones, las últimas hechas sin ninguna comprensión de las pautas de ordenamiento originales. Se encontraban también miles de hojas sueltas, muchas de ellas provenientes del desmembramiento de cuadernillos. Los manuscritos originales provienen de las misiones de San Rafael y Santa Ana de Velasco; se han incluido también en el Archivo fotocopias de algunos manuscritos conservados actualmente en Santiago de Chiquitos.

Entre las composiciones encontradas, la gran mayoría de las cuales no lleva nombre de autor, se encuentra un número significativo de obras de dos músicos de primera importancia: Bartolomé Massa (ca. 1722-1799) y Domenico Zipoli (1688-1726). En el caso de este último - figura reconocida internacionalmente desde poco después de su muerte - el material encontrado triplica el número de obras vocales conocidas de su autoría. El Archivo incluye además un número considerable de obras polifónicas de posible composición local, fruto del esfuerzo de adaptación

de la música litúrgica europea a las especiales condiciones misionales realizado por los jesuitas. Se conservan asimismo trozos de canto litúrgico que difieren en muchos casos de la tradición de canto llano europeo vigente entonces y que implican una verdadera reformulación de este repertorio. Se completa el archivo con un número importante de composiciones instrumentales para teclado y para conjunto de cámara.

Se conserva también en el área un apreciable número de instrumentos musicales de tipo europeo, probablemente construidos en la zona y empleados en los siglos XVIII y XIX, muchos de los cuales se hallaban en uso hasta hace 20 años, entre ellos dos bajones, fragmentos de un fagot y un fagotino, dos arpas y fragmentos de una tercera, fragmentos de una flauta travesera y de una flauta dulce, dos violones, fragmentos de dos trombas marinas y restos de dos órganos.

En la actualidad, se encuentra en sus etapas finales un exhaustivo proyecto de investigación que conjuga el estudio histórico-musical con el etnomusicológico, denominado "Historia y Antropología de la Música en Chiquitos: una posible clave para la comprensión del impacto cultural europeo sobre etnias indígenas de nuestro continente". Dicho proyecto cuenta con el apoyo financiero del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y está a cargo de un equipo integrado por los musicólogos argentinos Bernardo Illari, Leonardo J. Waisman, Irma Ruiz y el autor de esta nota, habiendo sido también sus integrantes durante parte de su desarrollo Melanie Plesch y Ricardo Zavadviker, este último en la investigación bibliográfica. Se ha realizado un catálogo razonado del Archivo, la transcripción de una selección importante de las composiciones reconstruibles, un estudio organológico de los instrumentos conservados, y un estudio etnomusicológico de la praxis musical chiquitana actual.



**UN REPERTORIO MISIONAL JESUÍTICO  
SUDAMERICANO Y SUS SUPERVIVENCIAS  
EN EL SIGLO XX:  
INVESTIGACIONES RECIENTES SOBRE  
LA MÚSICA EN CHIQUITOS, BOLIVIA**

*Gerardo V. Huseby*

**El Archivo Musical de Chiquitos**

Las misiones establecidas en el oriente boliviano se encuentran entre las últimas fundadas por los Jesuitas en América, a raíz de la relativa inaccesibilidad de la región y de la distancia y dificultad en las comunicaciones con respecto a los centros urbanos coloniales más cercanos: Santa Cruz de la Sierra, Cochabamba y La Paz<sup>1</sup>. Menos de un siglo permanecieron los Jesuitas en Moxos y Chiquitos, habiendo dejado, sin embargo, a su expulsión en 1767, un total de 25 pueblos organizados según los principios de su singular proyecto de evangelización y colonización. Es precisamente a causa de su relativo aislamiento que en algunos de esos pueblos perviven aún hoy prácticas religiosas y musicales que se remontan a la época jesuítica, y que se conservan, además de los edificios de algunas de sus iglesias, colecciones de música manuscrita, algunos instrumentos musicales antiguos y restos de otros.

En los pueblos de San Rafael y Santa Ana de Velasco, región de Chiquitos, el arquitecto Hans Roth descubrió hace unos veinte años un repositorio integrado por alrededor de 5.500 hojas de música, muchas de ellas dispuestas en cuadernillos de particelas, que totalizan más de seiscientos composiciones musicales, la mayoría de la época jesuítica. Entre ellas se cuenta un número significativo de obras de dos compositores de primera importancia: Bartolomé Massa (ca. 1722-1799) y Domenico Zipoli (1688-1726). En el caso de este último - figura reconocida internacionalmente desde poco después de su muerte - el material encontrado triplica el número de obras vocales conocidas de su autoría.

*1. Sobre la música en las misiones jesuíticas en el oriente de Bolivia pueden consultarse los libros de Werner Hoffmann *Las Misiones Jesuíticas entre los Chiquitanos*, Buenos Aires, Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1979, y *Vida y obra del P. Martín Schmid S.J.*, mismos editores, 1981; y el trabajo de Samuel Clara "La música en las misiones jesuíticas de Moxos", *Revista Musical Chilena* (108, 1969), p. 7-31.*

En la actualidad, se encuentra en curso un exhaustivo proyecto de investigación que conjuga el estudio histórico-musical con el etnomusicológico, denominado "Historia y Antropología de la Música en Chiquitos: una posible clave para la comprensión del impacto cultural europeo sobre etnias indígenas de nuestro continente". Dicho proyecto cuenta con el apoyo financiero del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina y está a cargo de un equipo integrado por los musicólogos argentinos Bernardo Illari, Irma Ruiz, Leonardo J. Waisman y el autor de este trabajo, con la participación en etapas parciales de Melanie Plesch y Ricardo Zavadivker, este último en la indagación bibliográfica. Se ha realizado un catálogo razonado del Archivo, la transcripción y edición crítica de una selección importante de las composiciones reconstruibles, un estudio organológico de los instrumentos conservados, y un estudio etnomusicológico de la praxis musical chiquitana actual.<sup>2</sup>

En el contenido del Archivo, ahora radicado en Concepción de Ñuflo de Chávez, es posible constatar una quintuple división del repertorio, reflejada en la reconstrucción de los cuadernillos realizada por Bernardo Illari y Leonardo Waisman, que parece datar de sus mismos orígenes:

1. *Misas* - Comprende los ciclos del ordinario, la misa de difuntos, salves y letanias, y seis piezas llamadas en algunas fuentes "Ofertorios Marianos". Varias

2. En el transcurso de esta investigación se han realizado los siguientes trabajos sobre aspectos parciales del repertorio chiquitano: Bernardo Illari, "Los Salmos de Domenico Zipoli", I Jornadas Argentinas de Musicología y II Conferencia Anual de la A.A.M., Buenos Aires, 1990 (anédoto); Leonardo J. Waisman, "Los 'Salve Regina' del Archivo Musical de Chiquitos: Una prueba piloto para la exploración del repertorio", *ibid.*; Gerardo V. Huseby, "Una reformulación del canto litúrgico en las misiones chiquitanas", VI Jornadas Argentinas de Musicología y V Conferencia Anual de la A.A.M., Buenos Aires, 1991 (anédoto); Melanie Plesch, "La música profana del siglo XIX en el Archivo Musical de Chiquitos", *ibid.*; Leonardo J. Waisman, "Viva María! La música para la Virgen en las misiones de Chiquitos", *ibid.*; I. Ruiz, G. Huseby, B. Illari y L. Waisman, "Historia y Antropología de la Música en Chiquitos" (Informe), *ibid.*; Gerardo V. Huseby, "Instrumentos musicales de tipo europeo en Chiquitos, Bolivia" (Comunicación), VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia Anual de la A.A.M., Córdoba, 1992 (en prensa); Bernardo Illari, "Chiquitos después de la expulsión: continuidad y cambio en la tradición musical jesuítica", *ibid.*; Leonardo J. Waisman, "El repertorio en lengua chiquitana del Archivo Musical de Chiquitos", *ibid.*; Gerardo V. Huseby, "Adopción, integración y refundacionalización de instrumentos europeos y aborígenes en las capillas de Chiquitos y Moxos" en *Las artes en el debate del quinto centenario*, IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes y Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1992, p. 128; Leonardo J. Waisman, "Culturas indígenas, barroco europeo, utopías universales. Aspectos de la música y las artes en las Misiones de Chiquitos", *ibid.* p. 239; "Música mistonal y estructura ideológica en Chiquitos (Bolivia)", en *Revista Musical Chilena*, 45, 176, julio-dic 1992, p. 43; "La música para la liturgia mariana en las misiones de Chiquitos", en *Latin American Music Review* (en prensa); Irma Ruiz, "Una lectura de los componentes musicales de dos ritos religiosos vigentes en Santa Ana de Velasco (Bolivia)", en VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la A.A.M., Buenos Aires, 1993 (en prensa).

de las fuentes jesuíticas comienzan por un grupo básico de cuatro a seis misas, a las que se agrega el requiem y la liturgia mariana.

2. *Ofertorios* - Motetes, himnos, villancicos, antifonas, y otras piezas en lengua latina, castellana o chiquitana, probablemente ejecutados durante la misa a manera de ofrenda. Un cuadernillo de texto contiene la asignación litúrgica de buena parte de este repertorio.

3. *Responsorios* - Liturgia para Semana Santa, Domingo de Ramos, y otras ocasiones, caracterizada por su gravedad y austeridad. A *Cappella*, o con un simple bajo continuo, sin instrumentos obbligati ni arias solísticas.

4. *Vísperas* - Un juego completo de salmos para el Domingo, otra serie incompleta, más algunos fragmentos. Esta sección parece haber estado menos definida en las primeras épocas de constitución del repertorio.

5. *Música instrumental* - Varias series de sonatas, conciertos, sinfonías, partidas y danzas. Sobre su uso en funciones religiosas faltan precisiones.

La música polifónica del archivo abarca desde composiciones de considerable complejidad y elaboración, presumiblemente traídas de Europa (o compuestas en Córdoba en el caso de las obras de Zipoli), hasta un número considerable de obras de posible composición local, fruto del esfuerzo de adaptación de la música litúrgica europea a las especiales condiciones misionales realizado por los jesuitas. Se conservan asimismo trozos de canto litúrgico que difieren en muchos casos de la tradición de canto llano europeo vigente entonces y que implican una verdadera reformulación de este repertorio.

Se han conservado también en el área un apreciable número de instrumentos musicales de tipo europeo, probablemente construidos en la zona y empleados en los siglos XVIII y XIX, varios de los cuales se hallaban en uso hasta hace 20 años, entre ellos dos bajones, fragmentos de un fagot y un fagottino, dos arpas y fragmentos de una tercera, dos violones, fragmentos de dos trombas marinas y restos de dos órganos. La evidencia proporcionada por los inventarios de los bienes de los Jesuitas en el momento de la expulsión<sup>3</sup> confirma la existencia de conjuntos instrumentales cuya constitución básica incluía probablemente un número de violines y una cantidad proporcionalmente menor de violones, además de órganos, arpas, bajones, flautas y, en algunos casos, trompetas y trombas marinas.

## La actividad musical en las misiones de Chiquitos

Una parte importante de la música litúrgica chiquitana conservada por escrito se halla compuesta para solistas y coro a cuatro voces, con acompañamiento

3 En F. Brabo, *Inventario de los bienes hallados a la expulsión de los Jesuitas*, Madrid, 1872.



de dos partes de violín y bajo continuo (éste normalmente estaba a cargo del órgano combinado o alternado con arpa, y de instrumentos melódicos graves, como el bajón o el violón), con ocasional participación de otros instrumentos. Al respecto, El P. Francisco Larrán escribió lo siguiente en 1762, con referencia a las misiones chiquitanas:

“En todas las fiestas grandes [...] tienen la Vispera, Salve y la letanía, y en el día mismo sermón con Missa Solemne. Y todas estas funciones las hazen célebres las buenas Músicas, q.e. se han entablado en solfa con órgano, violones y violines, q.e. aumentan en parte la devoción[...].”<sup>4</sup>

Las capillas musicales jesuíticas constituyen ejemplos claros de transplante de prácticas musicales europeas. La construcción de instrumentos siguiendo los modelos traídos por los Jesuitas y su utilización integrando conjuntos en el marco de la música litúrgica están documentadas en las misiones de Chiquitos desde época temprana. En una carta, fechada en 1740, el P. Martin Schmid, quien desarrolló importante actividad entre los chiquitanos como misionero, músico, imaginero y arquitecto durante cuarenta años a partir de 1727, relata:

“Hoy día todos nuestros pueblos tienen su órgano, una cantidad de violines, violoncellos y contrabajos, hechos todos de madera de cedro; tienen clavicordios, espinetas, arpas, trompetas, chirimías, etc., todos de mi fabricación, y he enseñado a los indios a tocarlos.”<sup>5</sup>

A su vez, el P. Julián Knogler, quien permaneció en las misiones de Chiquitos desde 1748 hasta la expulsión, afirma:

“La música es mejor de lo que muchos europeos se imaginan. Tenemos buenos órganos, a veces dos en una iglesia, contrabajos [bajones?], tres o cuatro violas [violones?], catorce o más violines, arpas, flautas y algunas trompetas las cuales son los únicos instrumentos que se importan. Hay buenos conjuntos vocales de cuatro voces. Todos los músicos aprenden la práctica y la teoría de su arte en la escuela, donde se perfeccionan en solfeo y desarrollan el sentido rítmico marcando el compás con la mano como un director de coro.”<sup>6</sup>

4. Francisco Lardín [Larrán], *Memoria de la visita hecha por el P. Francisco Larrán a la Misión de los Chiquitos, 9 de octubre de 1762*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional. Manuscritos. n.º 6330.

5. Martin Schmid, *carta del 17 de octubre de 1744 dirigida al P. Francisco Schmid, de Baden, Suiza*. En Werner Hoffmann, *Vida y obra...*, p. 147.

6. Citado en Werner Hoffmann, *Las misiones jesuíticas...*, p. 174. Dado que era común que los términos utilizados para nombrar los instrumentos musicales se aplicaran en algunos casos con cierta flexibilidad e imprecisión, agregamos entre corchetes los que creemos más acertados.

Y, unas líneas más adelante,

"...hay siempre algunos entre nuestros misioneros que entienden algo de música y se esfuerzan por construir instrumentos y enseñar a los indios a tocarlos..."<sup>7</sup>

Refiriéndose a sus compañeros, Knögler afirma también:

"Uno sabía construir órganos, el otro hacía violines, violas [violones?] y fagotes o fabricaba cuerdas de las tripas de diferentes animales."<sup>8</sup>

Las referencias posteriores a la expulsión y las copias del repertorio escrito realizadas desde entonces y hasta hace pocas décadas proporcionan evidencia de continuidad en la actividad de las capillas musicales. Más de sesenta años después de la expulsión de los jesuitas, Alcide d'Orbigny relata lo siguiente con respecto a la música ejecutada en Chiquitos durante la misa del domingo:

"Se cantó una gran misa con música italiana y tuve la verdadera sorpresa de encontrar entre los indios esta música preferible a toda la que había escuchado aún en las ciudades más ricas de Bolivia. El director del coro por un lado conducía el canto; el de la orquesta, por el otro, ejecutaba diversos fragmentos con admirable armonía. Cada cantor, cada corista, con el papel de la música ante sí, desempeñaba su parte con gusto, acompañado por el órgano y numerosos violines fabricados por los indígenas. Escuchaba esa música con placer debido en parte a que en toda América no había podido oír otra mejor. Era un resto del esplendor introducido en las misiones por los jesuitas [...]"<sup>9</sup>

## El repertorio escrito y su transformación en una tradición oral

La música misional chiquitana es diferente en algunos aspectos de los repertorios coloniales provenientes de los centros urbanos. El estilo europeo internacional de raíz gamba itálica, prevalente en el siglo XVIII, parece haber sido objeto de una simplificación, a fin de adaptarlo a las condiciones y necesidades de las reducciones. Ha podido distinguirse un núcleo jesuitico configurado antes de 1750, que fue objeto de diversos agregados posteriores. Este núcleo inicial presenta una cierta coherencia estilística interna, y fue organizado para cubrir sistemáticamente las necesidades de música litúrgica. Las adiciones presentan distintas características según los

7. *Ibid.*

8. *Op. cit.*, p. 172.

9. Alcide Dessalines d'Orbigny, *Viaje a la América Meridional, Brasil, República del Uruguay, República Argentina, la Patagonia, República de Chile, República de Bolivia, República del Perú, realizado de 1826 a 1833*. Buenos Aires, Futuro, 1945, p. 1148 (1era. edición Paris, Pitois-Levrault, 1834-47).

géneros; son más heterogéneas y están menos sistematizadas que las composiciones que integran el núcleo inicial. Las piezas agregadas a partir de 1820, cuyo número es menor, tienden a ser musicalmente más sencillas que las obras más antiguas: se trata básicamente de canciones religiosas y profanas y de danzas absolutamente convencionales.

A medida que avanzaba el siglo XIX, las copias del período jesuítico y probablemente de la época inmediata posterior, realizadas con cierta independencia de criterio por copistas entrenados, pasaron a manos de amanuenses que reprodujeron con fidelidad ciega los aciertos y errores de sus predecesores, incorporando un número creciente de errores que llegan a hacer imposible su lectura en los ejemplos más tardíos. A medida que las sucesivas copias se deterioraban, la enseñanza musical, anteriormente basada en la música escrita, pasó a ser oral y a descansar en la memoria del maestro. Así, una cultura musical organizada y letrada se transformó en una más desordenada y aparentemente analfabeta, produciéndose el caso inusual de un repertorio escrito de tipo europeo que se transformó gradualmente en un hecho musical de rasgos individuales transmitido en forma oral.

## Las capillas y los instrumentos en la actualidad

El autor pudo observar la situación de la capilla musical de Santa Ana de Velasco en ocasión de la fiesta de la santa patrona de esa localidad, en julio de 1991. Al igual que en San Ignacio de Moxos, más al norte, el perfil de los conjuntos instrumentales es notoriamente diferente al documentado en épocas anteriores. En Santa Ana la capilla ha quedado reducida a un grupo variable de violines, de factura no comercial y rasgos dieciochescos, que oscila entre uno y cuatro ejecutantes, con el acompañamiento rítmico constante de uno o varios tambores; sólo canta el maestro de capilla. En enero de 1988, la capilla aún incluía una o dos flautas traveseras;<sup>10</sup> en 1991 el maestro de capilla, Juanario Sorio, se lamentó de no encontrar quien estuviera dispuesto a tocar las flautas, guardadas en el coro de la iglesia.<sup>11</sup>

La práctica polifónica ha cedido el paso a una mezcla de heterofonía y unísono con resabios polifónicos, de transmisión fundamentalmente oral, ya que casi no quedan músicos que aún conozcan la notación musical. El repertorio se ha reducido considerablemente, si bien conserva textos y ocasionales pasajes musicales en los que pueden reconocerse fragmentos de composiciones conservadas por escrito,

*10. Información recogida por Bernardo Illari*

*11. Mientras las dos flautas de caña pertenecientes a la Capilla permanecían guardadas, instrumentos idénticos eran ejecutados en las festividades fuera de la iglesia por un conjunto de flautas y tambores, en un indicio de la clara separación entre lo sacro y lo profano.*

además de canciones religiosas de época relativamente reciente. La importancia relativa de los diferentes parámetros de la ejecución musical también ha cambiado; no parece tener ya importancia decisiva la afinación relativa interna de los conjuntos, y el ritmo, subrayado ahora por tambores, ha adquirido especial relevancia, todo lo cual aumenta la diferenciación con respecto al modelo jesuítico.

Cabe interrogarse sobre lo ocurrido con los demás instrumentos que integraban las capillas chiquitanas y moxeñas en la época jesuítica. El estado de los instrumentos conservados en Concepción parecería indicar que no han sido utilizados en muchos años. Sólo las dos arpas que hasta hoy se encuentran en los coros de las iglesias de San Rafael y Santa Ana, parecen haber integrado las capillas respectivas hasta época reciente; en el caso de Santa Ana uno de nuestros informantes recordaba aún su utilización. Pero los órganos, violones, bajones y demás instrumentos de tipo europeo han caído en desuso a lo largo del período que se inicia con la expulsión, última época en que se hallan documentados fehacientemente.

De lo expuesto surgen a nuestro entender dos interrogantes que debemos considerar. En primer término, es necesario explicar porqué en estos pueblos siguieron existiendo hasta hoy las capillas musicales, con similar función litúrgica a la que tenían en la época jesuítica aún en aldeas pequeños como Santa Ana de Velasco, que hace tiempo no posee párroco residente, y cuáles son las razones del conservadurismo evidenciado en las características de los instrumentos aún utilizados y en sus técnicas de ejecución. El segundo interrogante se refiere a las razones por las cuales, a pesar del conservadurismo citado, tantos instrumentos de la época jesuítica cayeron en desuso, habiéndose a su vez incorporado a las capillas otros como los tambores y el bombo, que no integraban los conjuntos originales.

A la primera pregunta podría contestarse que fue el aislamiento de estos pueblos que determinó la pervivencia de las prácticas litúrgicas y musicales instauradas por los jesuitas y que hizo que se siguieran utilizando los modelos instrumentales dieciochescos sin incorporar las modificaciones operadas en sus contrapartes urbanas. En cuanto a la segunda, podría sostenerse que cayeron en desuso aquellos instrumentos cuya complejidad de construcción y mantenimiento quedaron más allá de las posibilidades de los habitantes locales una vez desaparecida la guía y la experiencia de sus mentores jesuitas. La incorporación de los tambores (y talvez las características de las flautas hoy utilizadas) obedecería al influjo de la música militar, cuya presencia puede remontarse al período jesuítico y probablemente se haya intensificado a partir de la independencia boliviana.

Indudablemente estas respuestas responden a circunstancias reales, pero sería simplista conferirles un valor absoluto. Consideramos que es posible que detrás de las mismas existan razones más profundas, si bien menos evidentes. En las misiones, junto con la religión cristiana los indígenas debieron adoptar, además de

la liturgia, las prácticas musicales, repertorio e instrumentos de origen europeo, en un proceso de trasplante cultural impuesto por el proyecto jesuítico. Desaparecido el marco proporcionado por el orden, los indígenas habían iniciado un largo proceso en el que adaptaron esa herencia a su idiosincrasia y sus necesidades espirituales. Los aspectos formales y materiales de las prácticas litúrgicas devinieron en parte integral de lo sagrado, en un eslabón que los mantenía unidos a esa época anterior casi mítica que contrastaba con el desamparo y la explotación que sufrieron en etapas posteriores. Esa sacralización de la liturgia y de la música, extendida a las capillas y a los instrumentos mismos, exigía su conservación inmutable y explicaría su pervivencia con el carácter de atemporalidad propio de lo sagrado.

Pero ese proceso de internalización habría implicado al mismo tiempo un proceso de selección operado a lo largo de varias generaciones, facilitado por el desgaste y el deterioro de aquellos aspectos de las prácticas musicales que eran más ajenos a su sensibilidad, como la polifonía y la lectura y escritura musical en notación europea. Es sintomático que sobrevivieran violines y flautas, instrumentos de tesitura aguda y esencialmente melódicos, habiéndose perdido aquellos que tenían a su cargo las partes intermedias y graves de esa textura musical que dejaba de tener sentido. La adopción de los tambores y bombos formaría parte de ese mismo proceso de adecuación de la práctica musical a la idiosincrasia indígena: el contacto con la música militar sencillamente les habría acercado instrumentos aptos para cubrir una necesidad de intensificación del peso del parámetro rítmico.

En coincidencia con el proceso que se aprecia en la música misma, en las capillas musicales y sus instrumentos el trasplante habría cedido el paso a la internalización y a la síncreis. Se puede concluir por lo tanto que aquello que desde el punto de vista de la música europea parece deturpación y decadencia, es en realidad un fenómeno de rasgos propios que en su configuración actual se ha constituido en parte auténtica del patrimonio cultural indígena.

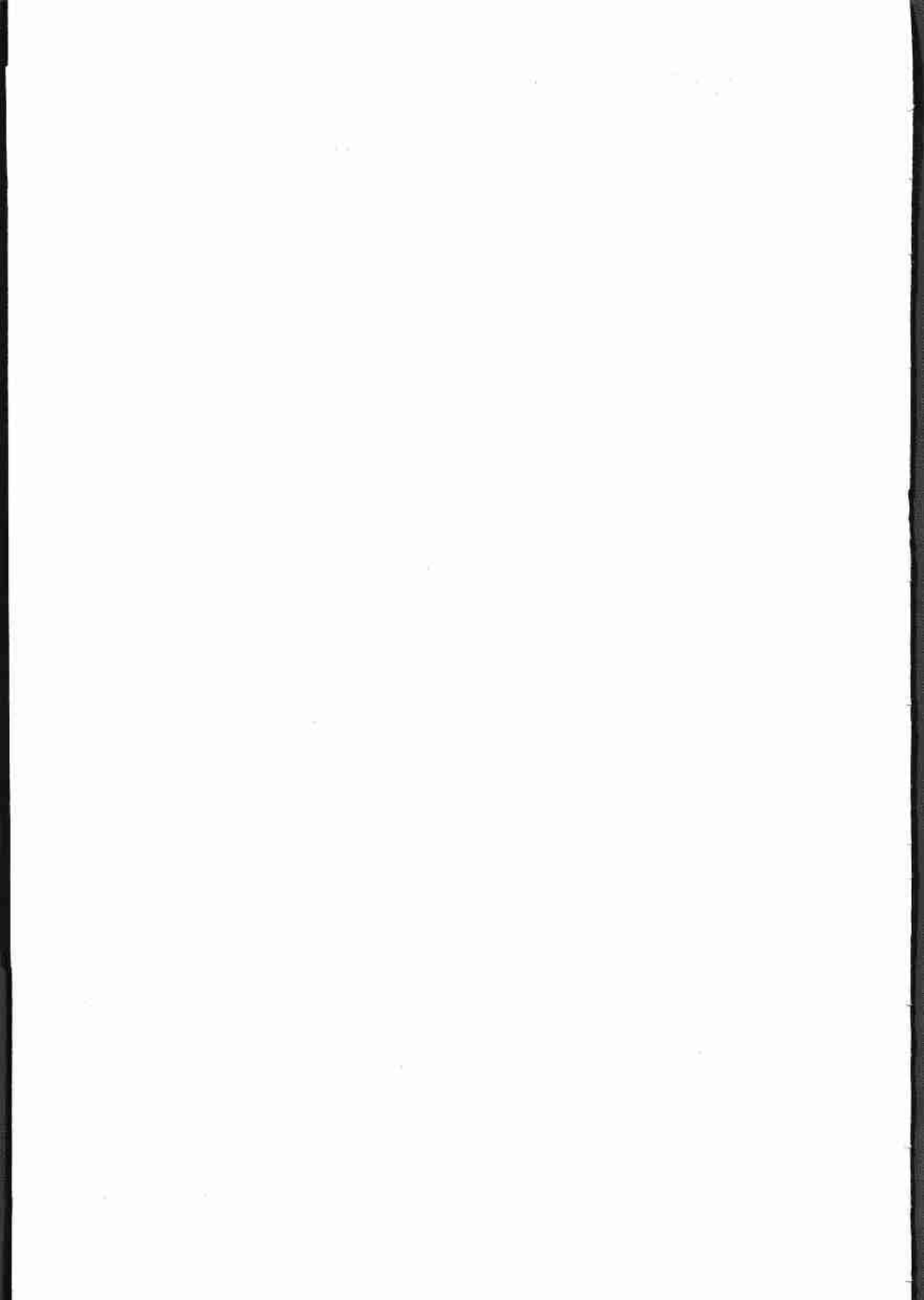
## Las misas

Se ejemplifica en este trabajo el repertorio litúrgico de las misiones jesuíticas chiquitanas por medio de la audición de fragmentos de una misa. El catálogo del Archivo Musical de Chiquitos incluye un total de 37 misas, la mayoría de ellas para solistas vocales, coro a cuatro voces, dos violines y bajo continuo. De este total, más de la mitad están incompletas o son sólo fragmentos. El número de misas más o menos completas o restaurables es de 16, de las cuales sabemos por evidencia interna y por cuestiones relacionadas con el papel y la caligrafía, que 13 son anteriores a la expulsión de los Jesuitas en 1767. Otras seis, todas ellas

posteriores, se han conservado en forma parcial y en algún caso su reconstrucción parecería posible. De 15 misas sólo se conservan fragmentos o partículas de pocas voces.

Sólo dos de las misas completas llevan el nombre del compositor, y en ambos casos se trata de obras del músico más destacado de las misiones sudamericanas, Domenico Zipoli, cuya obra está siendo objeto de un estudio especial por Bernardo Illari. Las once misas jesuíticas anónimas que se han conservado relativamente completas presentan el interés de compartir una serie de rasgos estilísticos que las caracterizan como un corpus con un cierto grado de unidad. A través del análisis, este corpus puede subdividirse en varios grupos de composiciones, en coincidencia con los datos que aportan las circunstancias de su copiado y transmisión, hasta donde los mismos pueden deducirse de las partículas conservadas. Se puede afirmar que coexisten aquí composiciones que muestran considerable solidez en el manejo técnico del lenguaje, especialmente observable en los pasajes contrapuntísticos, y otras que se mueven dentro de esquemas más sencillos y previsibles, si bien siempre dentro de un nivel técnico respetable. Tal vez podría aventurarse que las primeras habrían sido traídas de Europa para su utilización en las misiones, y las segundas compuestas localmente sobre el modelo proporcionado por aquéllas.

La lectura de este trabajo fue seguida de la audición del Kyrie y parte del Gloria de la *Misa Encarnación*, de compositor anónimo, en una grabación reciente realizada en vivo en Buenos Aires, por el Grupo de Canto Coral, dirigido por Néstor Andrenacci, y el conjunto Affetti Musicali. En esa oportunidad se utilizó la transcripción realizada por el autor, que completa lagunas existentes en las partes vocales y reconstruye las partes perdidas de segundo violín y bajo instrumental.



## TENDENCIAS ACTUALES EN EL ESTUDIO DE LA MUSICA POPULAR URBANA

*Dr. Juan Pablo González*

La reciente incorporación de la musicología y etnomusicología al estudio de la música popular urbana (MP) ha situado la investigación musical en un campo ya ocupado por otras disciplinas. En efecto, la sociología, la antropología, los estudios culturales, el periodismo, la crítica literaria, y los estudios femeninos ya se preocupan de esta música, que es la que se estudia desde una mayor cantidad de disciplinas. Entre ellas la musicología ocupa un modesto lugar.

El organismo que agrupa a los estudiosos de MP en el mundo, el *International Association for the Study of Popular Music (IASPM)*, es un fiel reflejo de esta heterogeneidad. El IASPM, fundado en 1981, es un organismo interprofesional e interdisciplinario creado para construir un cuerpo de conocimiento amplio y diverso sobre música popular. Cualquier tipo de persona envuelta en la música popular puede ser miembro, estos llegan a 600 en 36 países.

El hecho que la mayoría de los estudiosos de la MP no sean musicólogos, ha forzado a la musicología a desarrollar un lenguaje comprensible por aquellos que no son iniciados en música. Creo que esto beneficia a la musicología, pues la saca de su cenáculo musicológico y la hace accesible desde el vasto campo de las humanidades y ciencias sociales.

Los aportes metodológicos fundamentales para el estudio interdisciplinario de la MP provienen de Inglaterra. Simon Frith, Philip Tagg y Richard Middleton constituyen los mejores ejemplos de este aporte en el campo de la sociología musical, el análisis de la música y la musicología respectivamente.

Simon Frith nos entrega la visión más completa de la sociología de la MP en los países industrializados. Sus aportes incluyen estudios sobre el impacto de la tecnología en la creación, producción y consumo de MP; las bases sociológicas que determinan el gusto musical, como son la satisfacción de necesidades de identificación social, y de dar forma y expresar públicamente emociones: el análisis de contenido de la MP, considerando los modos de interpretación, comportamiento y actitud de los artistas; las influencias sociales en la formación de estilos de la MP; y las interacciones entre audiencia y MP.

Philip Tagg desarrolla un enfoque analítico hermenéutico de la MP en combinación con la semiótica y la sociología empírica de la música. Mediante esta combinación de enfoques, Tagg establece relaciones entre elementos musicales y sus campos de asociación extramusical y entre los propios elementos formando



relaciones de figura y fondo.

De este modo Tagg desarrolla su teoría de los "musemas" o unidades mínimas de expresión musical asociada. Mediante la sustitución sistemática de los diversos parámetros musicales de una obra, Tagg aísla los elementos que un grupo de auditores reconoce como indicadores de un carácter determinado. Estos elementos musicales reconocidos colectivamente como expresivos de algo, constituyen los musemas. El análisis en base a musemas fue aplicado en 1985 por Guilherme de Alencar Pinto a una canción de Chico Buarque con excelentes resultados.

El libro de Richard Middleton "Studying Popular Music" (1990) constituye un trabajo vasto y fundamental que sienta las bases para el estudio musicológico de la MP. Middleton realiza un recuento crítico de las teorías y enfoques más importantes y útiles para el estudio de la MP, considerando tanto lo musical como lo cultural. Al mismo tiempo, el autor nos ofrece su propia posición teórica, definida como de retorno a Gramsci.

Las limitaciones del trabajo de Middleton están dadas por los límites de la música estudiada, que se circunscribe a la MP anglosajona de los siglos XIX y especialmente XX. De este modo, al igual que los aportes de Frith y Tagg, la teoría de Middleton no puede ser aplicada automáticamente a la realidad latinoamericana, pues hay que considerar problemas tales como la dependencia, el post-colonialismo, el mestizaje cultural, o la pre-industrialización, característicos de nuestra región y no contemplados por estos autores en sus estudios. Veamos como ejemplo el caso chileno.

El debate en torno a la música popular en Chile se ha desarrollado con la participación de los propios músicos. Comenzó a mediados de la década de 1960 con la actitud reflexiva y crítica de un grupo de jóvenes que generó la transformación más radical experimentada por la MP chilena, la Nueva Canción. Como estilo y movimiento intelectual, la Nueva Canción, desarrolló un proyecto de creación, interpretación, formación y difusión musical inserto en el cambio social intentado en Chile a comienzos de la década de 1970.

El debate de los músicos de la Nueva Canción Chilena fue continuado en el exilio por músicos doctos y populares chilenos radicados en Europa en la década de 1970. Su punto culminante fue la amplia discusión publicada por la revista "Araucaria" en Madrid en 1978. Por ese entonces, la sociología iniciaba en Chile el estudio sistemático de la música popular, al amparo de organismos no gubernamentales. De este modo se publicaron estudios sobre la Nueva Canción, el rock chileno, los circuitos alternativos de canto popular, y la industria musical en Chile. Estos son estudios sincrónicos que se centran en la MP contemporánea o inmediatamente anterior a la época de juventud del investigador. Poseen una perspectiva social más que histórica.

El debate de los músicos populares chilenos se volvió político y gremial durante los primeros diez años de la dictadura militar. Se discutía sobre censura, identidad, dependencia, marginalidad. Con la presencia desde mediados de la década de 1980 de productores, empresarios, abogados y periodistas en este debate, la discusión se ha focalizado en dos problemas básicos: poca difusión consumo (debido a la), falta de protección y fomento de la MP chilena.

Paralelamente, los pedagogos musicales comenzaron a preocuparse por el estudio y enseñanza de MP. En sus debates sobre la necesidad de reformar la educación musical chilena discuten la incorporación de MP a la enseñanza escolar, vinculando la clase de música con la experiencia musical que recibe el niño de su entorno social. Para impulsar este cambio, se diseñan cursos de iniciación musical en base a MP, se realizan cursos de especialización en MP para pedagogos musicales, y los propios profesores estudian el tema desarrollando metodologías de enseñanza adecuadas.

Los musicólogos chilenos iniciaron durante la década de 1980 estudios sobre MP en Chile, abarcando de 1900 a 1970. Estos son trabajos biográficos, analíticos, y de catalogación en base a modelos de estudio de la música docta. La MP no era estudiada por la musicología pues la consideraba carente del valor estético de la música académica o del valor cultural de la música folklórica. La MP comienza a ser estudiada una vez que se le valoriza. Como afirma Tagg (1982), se tiende a estudiar aquella música considerada "mejor"- más compleja, más interesante, más necesaria - por el investigador, quien finalmente estudia la música de su agrado.

Actualmente se enfatiza la creación de archivos sonoros, iconográficos y bibliográficos sobre MP en Chile entre 1940 y 1970. Al mismo tiempo, se prepara una antología de partituras de los clásicos de la MP chilena entre 1900 y 1960 y publicaciones sobre la MP chilena entre 1970 y 1990.

Después de décadas de estudios basados en información de carácter nacional o local en América Latina, es necesario desarrollar una visión más global de los problemas de la MP en nuestro continente. Para ello debemos participar en proyectos conjuntos de investigación, como ha sido el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, editado por el musicólogo español Emilio Casares.

Este diccionario ofrece una oportunidad única para el estudio de la MP en América Latina desde una perspectiva global. Por un lado, la MP latinoamericana se sitúa junto a la música docta y folklórica. Por otro lado, fenómenos regionales como la diseminación de música mexicana en Hispanoamérica, las transformaciones de la cumbia afro-panameña en Sud America, o la sostenida práctica del tango argentino en Chile, quedan documentadas en este diccionario.

Los pasos futuros en el estudio de la MP en América Latina deben contemplar el desarrollo de metodologías de análisis adecuadas a las características

particulares de una música que existe más como documento sonoro (grabación) que como documento escrito (partitura).

En efecto, el análisis de la MP debe privilegiar problemas de "sonido" (mezcla, textura) y *performance* poco abordados por la musicología al depender de la partitura. La notación prescriptiva no representa la improvisación y ornamentación, ni las variadas gamas de altura, color y de flexibilidad rítmica de la MP, propias de una música oral y auralmente concebida.

Lo mismo sucede con el análisis de textos. No podemos seguir analizando letras de canciones como si fueran poemas. Ellos son textos cantados, interpretados y puestos en escena, el contenido de las canciones no se agota en lo que las palabras dicen sino que en cómo lo dicen. El significado de las palabras proviene no sólo de su semántica sino también de su sonido "En las canciones - señala Frith- las palabras son signo de la voz. Una canción es siempre una *performance* y las palabras de una canción son siempre dichas y escuchadas con el acento de alguien" (1988).

Las razones para estudiar la MP son muchas. Baste destacar su importancia en la articulación de actitudes, formas de sentir, pensar, soñar, ver el mundo, y en las maneras de experimentar el propio ser. La MP puede alienarnos o liberarnos, idiotizarnos o enriquecernos. En eso radica su poder.

## O ETNOMUSICÓLOGO REBELDE

*Kilza Setti*

### 1 - Retrospecto

Esta comunicação terá o tom pessoal de relato. Ao pensar na V Jornada de Etnomusicologia, propunha-me repassar temas e problemas por mim expostos em encontros anteriores. Foi quando recebi o recente artigo de Florian Messner, "Ethnomusicological Research, Another Performance" in the International Year of Indigenous People?" que me fez lembrar as perguntas que carrego há anos, sem respostas. Diz ele que ainda operamos com premissas derivadas da perspectiva ocidental, que não mudaram muito desde que a Etnomusicologia foi instituída como estudo acadêmico (refere-se à disciplina fora do Brasil, claro). Messner pergunta ainda: "queremos mesmo aprender com as culturas indígenas, e os conceitos delas derivados? Temos aprendido com eles? Podemos aprender com eles? E o que eles têm aprendido ou aproveitado com nosso convívio? Quais as contribuições positivas que nossa disciplina realiza em relação às culturas que estudamos? Estas questões serão irrelevantes?" (Messner, 1993:81-2).

Na natureza das dúvidas de Messner, reconheci minhas próprias dúvidas, expostas já em outras comunicações. Parece que nada mudou, nem por aqui, nem "lá fora", (como diriam os camponeses de George Foster).

Na comunicação de 91, nesta casa, relatei até com tom impertinente, certas preocupações e indagações: que caminhos adotamos para dar serventia a nossos estudos? Cuidamos para que o resultado das pesquisas revertam em bem comum? Seja de retorno do produto às sociedades que o inspiraram: seja em direção aos segmentos da população que poderiam beneficiar-se desse produto. Será que nosso trabalho não continua circunscrito ao discurso acadêmico sobre música, ao mesmo tempo em que servimos de protagonistas apenas no palco das discussões de gabinete, e confinados em nossos próprios limites?

Como etnomusicólogo rebelde não consegui organizar meu pensamento na ordem dos itens propostos na composição desta jornada. Acabaram por misturar-se preocupações contidas nos ST4, ST5, ST6. Por um golpe do destino, coube-me o conjunto de temas que, em minha escala de prioridades teria sido o último a me preocupar: trabalho de campo, uso de fontes, etnografia, análise - itens ligados preferencialmente aos interesses do pesquisador quanto à metodologia, seleção de procedimentos, encaminhamento de dados e repasse desses dados à esfera de preocupações da comunidade científica. Embora atenta a todas estas questões, não são elas, a meu ver, prioritárias no momento.

Insisto, portanto, na questão de autocritica do pesquisador; volto à questão

da *ética*, no que diz respeito ao *retorno*, nas relações pesquisador/pesquisado, enfim, às questões retomadas por Messner. Acrescento ainda: qual a *intenção* na formulação da pesquisa? O que buscamos com a recolha de documentos musicais e como fica a guarda dos mesmos? Quem são os verdadeiros herdeiros do patrimônio musical? E a questão dos direitos sobre os repertórios? (p.17-8 da comunicação de 91). Continuo com a desagradável sensação de lidar com "espécies vivas", produzir trabalhos científicos e depois do produto final, descartá-las.

Isto posto, tentarei concentrar-me nos itens recomendados para o ST5, mas antes relato um pouco de experiência pessoal. Passo aos problemas que caracterizei como "chamamentos de urgência ao pesquisador" e que nos levam, queiramos ou não, a envolvimento direto com questões extra-musicais, alheias às preocupações teórico-metodológicas (que deveriam ocupar boa parte do nosso tempo) e interferem no pensamento musicológico, pulverizando a atenção em múltiplas direções.

No plano ideal, isso é importante, faz parte do tão falado contexto, pois não há prática musical independente de seu entorno ambiental e humano. Mas, em termos práticos, no que diz respeito a investimento de tempo, esses "chamamentos de urgência" interferem no conjunto de preocupações do pesquisador. Nem sempre são *escolhas*, mas trata-se muitas vezes de questões ligadas a cidadania, onde não cabem omissões de nossa parte.

Posso me referir a pelo menos cinco questões não musicais, que nos últimos tempos me solicitaram bastante da energia de trabalho e provocaram a emergência de uma prática interdisciplinar, muitas vezes divorciada dos problemas musicológicos (pelo menos de curto alcance):

1 - participação em trabalhos ligados às ciências ambientais, mais precisamente: Núcleo de Apoio à Pesquisa Sobre Populações Humanas e Áreas Úmidas Brasileiras (NUPAUB), Centro de Culturas Marítimas (CEMAR), Programas de Antropologia Marítima (Pró-Reitoria de Pesquisa/USP) - como consequência de trabalho com a música de pescadores .

2 - envolvimento com questões relacionadas à arquitetura: assessoria em projetos de arquitetura vernacular para enciclopédia (Oxford, Inglaterra) - como consequência da iniciativa (a partir dos próprios índios MBYÁ) de convite que encaminhei a arquitetos da FAU/USP, para projeto de edificações na aldeia, que resultou no "Projeto Arquitetônico e Seleção de Tecnologia Apropriada a uma Construção na Aldeia Guarani do Jaraguá". São Paulo (apoio FAPESP/CNPQ).

3 - orientação e acompanhamento a encontro de lideranças indígenas das aldeias MBYÁ e ÑANDEVA-GUARANI dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, considerados também os indivíduos de aldeias do sul (Rio Grande, Santa Catarina e Paraná) visitantes ou fixados temporariamente nas aldeias do litoral paulista -

como consequência de trabalho com líderes de aldeias em conflito.

4 - solicitação das autoridades municipais do litoral paulista, para esclarecimento e condução de políticas de apoio em relação aos surtos revivalistas que despontam em algumas regiões litorâneas. Programas de estudos e orientação a professores dessas regiões, - como consequência de trabalho com populações das áreas litorâneas.

5 - convite da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) para o 12º plano de Pastoral Litúrgico-Musical. Participação em Seminários e orientação aos liturgistas, segundo programa de aproximação da Igreja aos repertórios autóctones e tradicionais, e orientação na parte conceitual para uma compreensão do que a Igreja chamou de "inculturação", a partir de uma frase contida no Sinodo dos Bispos de 1977, e que incluía a expressão "instrumento de inculturação" (Schumacher, Rüdiger, 1991:68) - como consequência do meu estudo de repertórios religiosos entre caiçaras e índios.

Embora não acadêmico, este trabalho está, de certa forma, relacionado com a questão do *retorno*.

## 2 - Investigação

Agora, como rebelde convertido e obediente, passo aos itens pedidos no ST5:

2.1 - *Trabalho de campo*. Continuam as dúvidas: como sintonizar nossos interesses (científicos) com os das populações a serem estudadas? Seriam os aspectos prioritários para o pesquisador, igualmente prioritários para essas populações? Conceitos discutidos e aclamados há décadas, como os das categorias êmica/ética, "insider/outsider" começam a ser postos em cheque e vistos com reservas pelas políticas de recuperação das etnoteorias: começam a ser negadas essas oposições (Messner 1993:93; Herndon, 1993:63). Parece-me que na escolha e montagem de um projeto, as alternativas serão sempre construídas no terreno da subjetividade. Nesse caso, como diz Messner, estaremos caindo no "mito da objetividade científica" (Messner, 1993:87, Apud Zukav, 1986). Tomando o pulso de minha própria área de atuação, verifico a subjetividade nas escolhas de campos de trabalho: optei pelos pescadores, aos quais tenho simpatia, conhecimento prévio das populações e talvez pela escassez de estudos em etnomusicologia a eles dedicados. A mais recente opção (1985 - os índios MBYÁ) veio em consequência da situação de contigüidade de territórios, e dos contatos musicais recíprocos, numa mesma fachada atlântica litorânea. Pareceu-me muito atraente, tentar entender de que modo um único conjunto ambiental pode desdobrar-se em categorias diferentes de significado e importância: para os caiçaras - o mar, numa relação de sobrevivência; para os MBYÁ - a mata e a neblina vivificante que emana das forças divinas, numa relação de cosmovisão. Enfim, não procedi a uma sondagem quanto ao interesse estritamente musicológico desses grupos, mas enfatizei a urgência de estudos numa área que passa por

rapidíssimas transformações, movidas por projetos turístico-imobiliários de médio porte.

Aliás, neste ponto, é oportuno lembrar aqui a questão das migrações, que, insisto, na região sudeste deve merecer especial atenção. Como caracterizar repertórios em constantes processos de migração (intermitentes, episódicos, definitivos) e como fixar critérios sobre a feição dos repertórios anteriores às migrações em regiões que concentram mão de obra de diferentes partes do país? Refiro-me a pólos industriais como Cubatão (onde a cultura apagou-se); ao porto de São Sebastião (onde desde 1970 com a instalação da Petrobrás, mascararam-se os repertórios locais); a São Bernardo, centro de imigração italiana desde o século passado, e sua situação hoje, trinta anos após a expansão da indústria automobilística. Poderíamos proceder nesse município a estudos de corte sincrônico reveladores dos atuais repertórios multiplicados de várias regiões do país. Poderíamos optar pelos recursos da história oral, com os últimos velhos italianos vivos, no sentido de restaurar um pouco do perfil da música que até os anos 50 praticavam em suas colônias, ou então sentir como lhes soam as novas músicas, em suas memórias já desarmadas. Parece que tudo é urgente, mas paradoxalmente, há um sabor simultâneo de urgência e de inutilidade neste final de milênio.

Este quadro nos põe a questão da seleção de critérios para caracterização de repertórios em regiões de constante mudança, como as referidas acima, e a verificação de como trafegam elementos inovadores nas práticas musicais. De que métodos dispomos para análise dos sistemas de empréstimos recíprocos ou casos de substituição de repertórios inteiros. Algumas das premissas de Nettl, Merriam, Kartomi, Béhague, McLean, que trabalharam a questão dos mecanismos de mudança já nos põem esse fato como natural e o relacionam mesmo à natureza das decisões individuais (Blacking). Mas ainda que utilizemos princípios e métodos da "etnomusicologia urbana", parece-me que casos de substituição total de repertórios exigem para sua análise, como prioritários, os recursos da Sociologia, da Economia, da Política, da Psicologia, da Sociologia da Religião, etc., etc., sem perder de vista a questão dos *significatos culturais* nos processos de transferência de materiais musicais (Monson, 1990:30).

2.2 - *Uso de fontes primárias e secundárias.* Se admitirmos que o indivíduo pode ser virtual agente de mudanças e se costumamos complementar nossos trabalhos de campo (entrevistas, gravações, fotos) com dados de um, três, cinco, ou mais informantes, sabemos que estes podem estar recriando interpretações no momento das entrevistas. Perguntei ao cacique MIBYÁ do Prumirim se conhecia um famoso antropólogo, com trinta anos de trabalho entre os GUARANI e ele respondeu: " - ah, conheço; a gente falava muita mentira pra ele..."

É possível captar um evento musical no seu todo, como se fossem tomadas

de uma câmara fotográfica, mas é impossível apreender de toda a comunidade a significação coletiva do evento (na hipótese de haver essa significação). Construimos nossos "modelos observados", Geertz diz que "os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão, e caracteriza como "modelos nativos", as interpretações de segunda mão dos informantes." O etnólogo "inscreve" o discurso social; ao fazê-lo, ele o transforma, de acontecimento passado, que existe apenas em seu próprio momento de ocorrência, em um relato, que existe em sua inscrição e que pode ser consultado novamente" (Geertz,1989:29). Parece criar-se aí um movimento do tipo bumerangue. Lembro-me de um registro de instrumentos que fizemos há trinta anos, da música dos caixaras negros. Publicado muitos anos após a recolha, chegou ao conhecimento da comunidade e provocou revitalizações a ponto de reconstruírem-se instrumentos musicais desaparecidos e restaurarem-se eventos já extintos.

O que se diz (o que se "inscreve" da ação) ficará conservado para estudo. Geertz nos inquieta ao referir-se a um "discurso social bruto" inatingível pelo pesquisador, senão marginalmente, mas depois nos consola, dizendo não ser necessário conhecer o todo para compreender um de seus elementos (Geertz,1989:30). Como ficamos, então, na questão das fontes?

Se as dúvidas forem transferidas para os problemas bibliográficos e discográficos, as coisas parecem bem mais simples, e podem ser solucionadas pela fixação de critérios e normas, de condutas aconselhadas e desaconselhadas. Um contraponto entre fontes primárias e secundárias, parece ser saudável. O pesquisador poderá privilegiar os dados de suas recolhas, mas nunca descartar as fontes secundárias que servirão, no mínimo, de parâmetro, na avaliação dos documentos de campo.

2.3 - *Etnografia musical*. Do conjunto de documentos obtidos em pesquisas de campo, temos sempre de optar (incluir/excluir) por alguns dados. A experiência tem provado que na elaboração de um trabalho, é difícil o aproveitamento integral dos dados obtidos, sob o risco de diluírem-se os "dados-chave", de dispersarem-se objetivos. Como buscar critérios seletivos?

É possível criar-se metodologia geral para culturas de naturezas diferentes? Por exemplo: modelos que priorizam a descrição de procedimentos vocais em culturas onde o canto é menos expressivo ?.

E quanto as transcrições, como as queremos:

transcrição: relato de experiência cultural?

transcrição: uso científico e estritamente musicológico? (estou pensando aqui numa aproximação às partituras do barroco restauradas)

transcrição: oportunidade de criarem-se novos códigos/sinais?

transcrição: complemento de registros sonoros?



transcrição: arquivo?

transcrição: etnomusicologia aplicada?

Os critérios usados, por exemplo, na Alemanha, para transcrever documentos musicais da Índia, poderão servir para transcrições da música de pajelança dos Asuriní ou dos "cantos na voz" dos Xetá do Paraná?

2.4 - *Análise*. Peço desculpas, mas persisto ainda na pergunta: para quê? para quem analisamos? Se para fins do avanço da Etnomusicologia no país, pergunto se as fichas (de campo e de arquivo) já não poderiam conter elas mesmas, os germens de futuras análises, a serem complementadas por disciplinas auxiliares?

Por razões de ordem prática (por exemplo, evitar perda de tempo), descarto e rejeito de imediato, discussões que ultrapassem os limites da realidade brasileira e de nossas possibilidades. Estamos informados dos recursos dos países desenvolvidos sim, mas vivemos no Brasil, e de "pés no chão" precisamos atender as urgências, e evitar críticas desacompanhadas de projetos. Estou me lembrando de nossa I Jornada aqui em Salvador, quando éramos apenas quatro ou cinco. Manuel Veiga jogou a incomoda pergunta no ar: "Sou ou não um etnomusicólogo?" e propôs "*definição de rumos para uma Etnomusicologia Brasileira*". Estava lançado o desassossego. Para finalizar, gostaria, de sugerir que se pense na viabilidade de elaboração de dois ou três modelos de fichas, de acordo com mapeamento da distribuição dos repertórios. Seria uma primeira tentativa de padronizar e sistematizar procedimentos para recolhas.

Temos de agir rapidamente, pois corremos o risco de ser vítimas de nossos próprios entretenimentos intelectuais, fechados apenas em grupos de discussão, enquanto "lá fora", longe do nosso burgo, são processados sistemas musicais com resultados imediatos e polpudos. O grupo belga "Deep Forest" (diretor Michel Sanches) por exemplo, mistura com sucesso cantos africanos dos pigmeus a samplers e sintetizadores, compõe com "o bom selvagem", cantigas de ninar dos Camarões, e seus membros agem, no dizer do jornalista Luis Antônio Giron, como verdadeiros "Rousseau-boys". Vendem rapidamente, toneladas de discos.

Sem dúvida, um trabalho mais divertido, mais eficiente, mais rendoso, atento e "in" do que o nosso.

---

**BIBLIOGRAFIA**

- AYTAL**, Desidério. "Un Microcosme Musical. Les chants des Xetá du Brésil". *Ateliers d' Ethnomusicologie*, Genève. *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 4,1991:189-206.
- BÉHAGUE**, Gerard. "Musical Change: A Case Study from South America". *The World of Music*, 28/1,1986:16-27.
- BLACKING**, John. "Identifying Processes of Musical Change". *The World of Music*, 28/1,1986:3-14.
- BOSI**, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo, T.A.:Queroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- CEDI**-Centro Ecumênico de Documentação e Informação. "*Povos Indígenas no Brasil*. 1987/1988/1989/1990". São Paulo,CEDI,1991. (Série Aconteceu Especial,18)
- DIEGUES**, A. C. Santana. "Diversidade Biológica e Culturas Tradicionais Litorâneas: O Caso das Comunidades Caiçaras". São Paulo. Núcleo de Apoio à Pesquisa Sobre Populações Humanas e Áreas Úmidas Brasileiras. NUPAUB/USP,1988. *Série Documentos e Relatórios de Pesquisa* 5.  
"Povos e Mares: Uma Retrospectiva de Sócio-Antropologia Marítima". São Paulo: CEMAR-Centro de Culturas Marítimas/NUPAUB/USP,1993. *Série Documentos e Relatórios de Pesquisa* 9.
- GEERTZ**, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan S.A. 1989. Antropologia Social, Dir. Gilberto Velho
- GIRON**, Luis Antônio."Grupo refaz conceito de "world music". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 9 set.1993.p.4-1
- HERNDON**, Marcia. "Insiders. Outsiders: Knowing our Limits. Limiting our Knowing". *The World of Music*, 35/1,1993:63-80.
- KARTOMI**, Margaret J. "The Processes and Results of Musical Culture Contact: a Discussion of Terminology and Concepts". *Ethnomusicology*,25/2,1981:227-49.
- MCLEAN**, Mervyn. "Towards a Typology of Musical Change: Missionaires and Adjustive Response in Oceania". *The World of Music*, 28/1,1986: 29-43.

- MESSNER**, Gerald Florian. "Ethnomusicological Research, Another Performance in the International Year of Indigenous Peoples?". *The World of Music*, 35/1, 1993:81-95.
- MONSON**, Ingrid T. "Forced Migration, Asymmetrical Power Relations and African-American Music: Reformulation of Cultural Meaning and Cultural Form". *The World of Music*, 32/3.1990:22-46.
- NETTL**, Bruno. "Some Aspects of the History of World Music In Twentieth Century: Questions, Problems and Concepts" *Ethnomusicology* 22/1,1978:123-136.
- SCHUMACHER**, Rüdiger. "Inculturation or Adaptation?: Basic Terminological Questions in Achieving an Indigenous Musica Sacra". Roma: *Consociatio Internationalis Musicae Sacrae*. Anno 28. 1&2,1991:68-73.
- SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. GOVERNO DE SÃO PAULO.** São Paulo. Prefeitura Municipal de Bertioga. Fundação Nacional do Índio-FUNAI. ATY GUASSU - Encontro de Liderança Guarani. Bertioga, 1993.
- SEEGER**, Anthony. "Do we need to remodel Ethnomusicology?". *Ethnomusicology*. 31/3,1987:491-495.
- VEIGA**, Manuel. "Transmissão e Geração (do Conhecimento Musical)". *ART* 018. 1991:73-82.
- ZIBEL COSTA, C:** Setti, Kilza; Ladeira, M. Inês. "The Guarani Tribe Build a Village in the Urban Context of Great São Paulo". *Development vs Tradition*. Third International Conference of The International Association for the Study of Traditional Environments. Paris:oct. 1992

## DISCOGRAFIA

- AYTAI**, Desidério. Arquivo particular. *Cantos dos índios XETA*. Cópias de gravações da Universidade Federal do Paraná. (aprox.1955).
- CARELLI**, Vincent. Música Indígena. *Musiche dal Nuovo Mondo*. Brasile. Folclore 2.C.I.Crocevia. SUDNORD. Ed.Mus.Roma, 1992. C.T.I. (Centro de Trabalho Indigenista), São Paulo.

## IMPROVISACÃO, ORALIDADE E GRAVAÇÕES SONORAS

*Elizabeth Travassos*

Um dos aspectos levados em conta no estudo da música folclórica é sua crescente aproximação do universo da produção industrial e distribuição comercial de música. Há, hoje, grupos de congadeiros, foliões, cirandeiros, sambistas, etc., que saem em busca de apoio público e privado para gravar seus discos e realizar apresentações para ouvintes que não pertencem ao circuito de suas atividades tradicionais, como os de festivais de folclore. Estão, portanto, próximos da chamada cultura de massa, contra a qual, em certa medida, a cultura tradicional se definiu.

Neste pequeno artigo ilustro algumas das questões que uma etnografia das músicas tradicionais orais pode levantar, a partir da experiência de pesquisa de campo sobre um tema "clássico" dos folcloristas brasileiros: a cantoria, poesia cantada de improviso por duplas de repentistas que se acompanham à viola. Com base em entrevistas com alguns deles e no noticiário da imprensa sobre um episódio de disputa autoral, procuro apontar a existência de concepções diferentes acerca da "autoria" de criações musicais<sup>1</sup>. Trata-se de arranhar superficialmente um tema que, sem ser novo, parece impor-se crescentemente aos estudiosos de música popular, folclórica, tradicional, ou seja lá que nome se lhe dê: o avanço da mercantilização de produtos musicais e das possibilidades de sua distribuição por meios massificados de comunicação.

Não pretendo retornar à discussão da conveniência ou inconveniência da denominação "música folclórica" que tem sido abandonada por remeter à tradição de estudos de Folclore, alvo de críticas rigorosas nas Ciências Sociais. A Etnomusicologia também tende a deixá-la de lado pelas mesmas razões e por limitar seu alcance à investigação das formas tradicionais orais (v. os testemunhos de Erich Stockmann 1988 e Dieter Christensen 1988 sobre a mudança de nome do International Folk Music Council para International Council for Traditional Music). Como mostra Rita S. de Carvalho (1992: 13-21), a disciplina do Folclore elegeu seu objeto a partir da delimitação empírica de tipos de cultura, portadores de certos traços característicos, e/ou dos estratos sociais que lhes são correspondentes. Uma nova perspectiva das Ciências Humanas e Sociais, que se tornou dominante a partir dos anos 60, enfatiza as dimensões simbólica, cognitiva ou ideacional como plano

<sup>1</sup> A conceituação de autor é objeto de discussão entre juristas especializados na matéria, não podendo ser simplificada. A Lei 5988/73, que regula os direitos autorais no Brasil, define autor como o criador de uma obra intelectual.

significativo da cultura, determinando o abandono das preocupações tipológicas e conseqüentemente o desinteresse por um tipo de cultura emblemática da tradição.

Embora as noções de oralidade, criação coletiva e seus corolários, às quais farei referência, sejam definidoras de folclore segundo várias tendências, sua discussão não está restrita a este campo de estudos. Já foi demonstrado que a oralidade desempenha papel importante na cultura erudita, que se representa a si mesma como letrada, para nada dizer da cultura de massa, apoiada por poderosos veículos de transmissão oral e visual. Ruth Finnegan (1977), por exemplo, rejeita a idéia de que a oralidade seja algo exclusivo de certos grupos sociais (iletrados) ou sociedades (ágrafas). Mesmo situadas em novos marcos conceituais, aquelas noções iluminam aspectos que não podem deixar de ser considerados quando se estuda uma forma poético-musical como a cantoria. A tendência a ignorar a oralidade, transformando expressões orais em textos escritos para fins de análise, também já foi criticada. Finalmente, observa-se que elas tiveram pouco ou nenhum lugar na formulação jurídica das leis de propriedade intelectual, razão pela qual muitos *imbrógljos* autorais conduzem as partes envolvidas a contradições. O que está em jogo não é estimar o peso relativo da oralidade na cantoria, nas canções populares da era industrial ou na música de concerto, mas a dificuldade de compatibilizar representações muito distintas acerca do que seja obra poética e musical e sua relação com um criador. Seria interessante e necessário entender as concepções de músicos *jazzistas* acerca de suas improvisações instrumentais e vocais, por exemplo, para comparação.

O conceito de folclore foi cunhado na Europa, no final do século passado, para designar costumes, crenças, narrativas e poesias orais que, conforme se acreditava, representavam culturas antigas desaparecidas ou em desaparecimento, conservadas apenas entre alguns estratos da população. Reconhecia-se, assim, a existência de diferenças de cultura (ou de níveis de cultura) - erudita, letrada, popular, oral - dentro das sociedades européias. Ao mesmo tempo, definidas essas formas como reliquias de tempos passados, a tarefa de coleta revestia-se de um caráter de urgência. O interesse de intelectuais e artistas pela cultura popular e pelo folclore, no contexto do movimento romântico e de seus desdobramentos, foi contemporâneo da percepção de que estavam sob risco de extinção, como salienta o historiador Peter Burke (1989).

Folcloristas e musicólogos que vieram a se especializar no estudo das tradições musicais populares e orais também preocuparam-se, desde cedo, com a vulnerabilidade de seu objeto à modernização da sociedade. Receava-se o potencial de desintegração que o avanço da urbanização e industrialização na Europa representava para as tradições orais, temor agravado pela constatação de que tais tradições eram cultivadas por grupos em posição de inferioridade na hierarquia

social ou de subordinação política (camponeses, minorias étnicas em estados nacionais, nações sem autonomia política consolidada). A cogitação da ameaça que certas músicas podiam lançar sobre outras tinha como referência concreta imediata o contato entre músicas rurais e provincianas e a das cidades modernas. Os prognósticos pessimistas confirmaram-se, em muitos casos, mas a permanência de idiomas musicais coletivamente investidos da qualidade de herdeiros e evidências de uma tradição, no mundo contemporâneo, não tornou ociosa a tarefa de documentação e estudo que folcloristas e musicólogos do início do século se impuseram - embora novos modelos teóricos e perspectivas sobre cultura e tradição tenham resultado numa ampliação sem precedentes do universo empírico de músicas a serem estudadas. A divisão de trabalho entre Musicologia, Etnomusicologia e Folclore, que grosseiramente correspondia à tipologia música culta ocidental, músicas não-ocidentais e "pequenas tradições" musicais dentro das grandes civilizações, foi abalada.

Como manifestação de poesia popular (um dos interesses inaugurais do Folclore), a cantoria vem sendo noticiada há mais de um século no Brasil e sua capacidade de expandir-se já foi várias vezes observada. Hoje, é praticada tanto em zonas rurais e cidades pequenas do Nordeste, quanto nas metrópoles do Sul do país. Ganha registro em discos e fitas destinadas ao mercado, ocupa horários de transmissão radiofônica e eventos com forte publicidade e cobertura jornalística, como os conhecidos festivais de cantoria. Apesar disso, os cantadores ressentem-se de uma participação ainda muito estreita nos circuitos de difusão massificada de música. Apresentada dessa maneira, pode parecer que a cantoria é mais um gênero de música popular urbana, pouco tendo em comum com o que se costumou definir como música folclórica. Pode parecer que ela se transformou precisamente no tipo de música popular que se acreditava ia corromper as tradições ou varê-las do mapa.

No entanto, a cantoria guarda as marcas que a distinguem da maioria das músicas populares brasileiras, marcas que são, em larga medida, responsáveis por sua posição tangencial ao circuito de distribuição massificada de música. A cantoria não apresenta as características da música ocidental do período "clássico", dominantes em boa parte das músicas populares do ocidente: um sistema de escalas diatônicas em dois modos e harmonia coerente com este sistema; sobretudo, entre cantadores-repentistas não têm vigência idéias tais como as de "peça", "composição", "ensaio", "execução", etc., que são definidoras da música ocidental tanto quanto os traços assinalados antes (v. Bruno Nettl 1985 sobre a noção problemática porém útil de música ocidental).

O caso da cantoria deixa transparecer a complexidade das relações entre popular e culto, oral e escrito. Muitos repentistas são sistematizadores de cânones poéticos herdados da tradição oral, autores de biografias de colegas seus e de

coletâneas de versos (v., por exemplo, Almeida & Sobrinho 1990; Linhares & Batista 1976). Artistas da palavra, alguns em movimento de ascensão social e reclamando para si a dignidade conferida aos poetas "eruditos", eles engajam-se na produção escrita *sobre* a cantoria. Por serem, muitos dentre eles, poetas que escrevem e publicam - em folhetos da chamada literatura de cordel ou em livros - estão familiarizados com o conceito de autoria de obra literária escrita. Quanto à improvisação poética cantada - o repente -, sua natureza mesma exige, em tese, a produção de versos nunca ouvidos antes ou nunca ouvidos naquele encadeamento de idéias e naquele contexto poético específicos. A acusação de "fôlego curto" lançada sobre quem não atende a essa exigência, seja porque repete versos ouvidos em outras ocasiões, seja porque memoriza estrofes publicadas em folhetos, opera como sanção informal às repetições de versos conhecidos. O uso de fórmulas poéticas é insignificante na teoria do repente e em sua prática. No entanto, é necessário dizer que raramente o repentista que comete estes deslizes é acusado de "plágio": o que está em jogo não é a propriedade de certa expressão poética, mas a incapacidade daquele que se proclama repentista para criar versos sempre novos, conforme o complexo e rígido sistema de formas de cantoria.

Em outro sentido, também as relações entre popular e culto, oral e escrito, foram seguidamente reconhecidas na cantoria. A análise dos sistemas de escalas teve grande peso na Musicologia das tradições orais, na Europa e na América. Frequentemente, foram identificados, na música folclórica dos dois continentes, alguns dos modos do canto litúrgico medieval. Os musicólogos que descreveram a organização do material tonal da categoria recorreram tanto aos modos do canto sacro-latino, quanto à idéia de escalas "alteradas", "defectivas" e "exóticas". Em outras palavras, reconhecia-se que elementos estruturais da música culta européia contribuíram para a constituição dos idiomas populares (v., por exemplo, sobre os modos na cantoria, Dulce Lamas 1973).

Ao mesmo tempo em que constatava a permeabilidade entre música culta e popular, ou encarava-se esta última como produto da vulgarização da primeira, temia-se que os elementos tradicionais, elos de ligação com o passado e sustentáculo do sentimento de pertencer a uma comunidade, pudessem ser atingidos pela expansão de músicas popularescas, cidadinas - elas também, naturalmente, oriundas em muitos casos da popularização de certas músicas eruditas. Um dos componentes do receio de descaracterização da música folclórica foi a conexão percebida entre música popular cidadina e o que se costumava chamar de "meios mecânicos de reprodução" - gravações sonoras e imprensa musical. No Brasil, autores como Mário de Andrade (1972) e Renato Almeida (1942) manifestaram-se sobre o efeito pernicioso das cidades, da música popularesca e da "fixação artificial" produzida por discos e partituras impressas.

Um dos corolários da noção de oralidade, central nas teorias do Folclore e nas definições de música folclórica, é a constatação de que ela se encontra em “estado de fluxo” (expressão que aparece nos anos 50, em comunicações e debates do antigo International Folk Music Council), ou “permanente mutação”, como formulou Bela Bartók: a canção *folk* é como “um ser vivo que muda a cada minuto” (1985: 44). Na ausência de textos fixados pela escrita ou pela gravação sonora, a prática de música folclórica dá lugar à incessante produção de variações. O estado de fluxo foi sintetizado no ciclo: continuidade da tradição, sobre a qual incidem variações produzidas por indivíduos criativos, sobre as quais incide o veredito da comunidade, que determina a continuidade da tradição, sobre a qual tornam a incidir variações, e assim por diante (Karpeles 1951). Sobre um fundo coletivo de criações, cujo autor ou autores tiveram suas identidades perdidas num tempo pretérito, e graças à força da tradição como argamassa que liga uma comunidade a seus ancestrais, dando-lhe seu perfil distintivo, o trabalho propriamente individual de criação opera num nível superficial e subordinado. O processo foi comparado ao de “seleção natural”: da massa de versões e variações de uma canção ou melodia algumas sobrevivem, adotadas coletivamente, outras são esquecidas. O paradoxo das canções que permanecem as mesmas em meio à contínua variação tem sido apontado como uma das descobertas dos musicólogos dedicados ao folclore (Burke 1989: 149).

A civilização industrial, segundo esses autores, interfere nesse ciclo não só ao promover a ruptura com a tradição, mas também ao interromper a eclosão de variações. Qualquer fixação de uma versão colhida ao acaso, sem o veredito da comunidade, poderia comprometer o processo natural, razão pela qual os estudiosos meditavam sobre as consequências da reprodução de gravações sonoras, sua difusão ampliada pelo rádio, e, às vezes, de suas próprias coletâneas publicadas. Em outras palavras, o registro (em gravações sonoras e na escrita) podia ganhar caráter prescritivo (para usar a distinção prescritivo/descritivo de Charles Seeger), à revelia de quem o produzia.

Este aspecto da oralidade que os folcloristas chamaram de estado de “mutação permanente” é bastante adequado para falar das toadas (ou melodias) de cantoria. Entretanto, é preciso ir além da constatação do estado de fluxo e refletir a própria noção de melodia, indagando se ela equivale exatamente ao que os cantadores chamam de toada. Aparentemente, eles dominam uma espécie de estoque (cuja dimensão varia individualmente) dessas toadas, recuperadas na memória ou reelaboradas no momento em que cantam. É possível que eles não disponham propriamente de um estoque mental de toadas ou modelos de toadas, mas simplesmente da competência para manejar as regras de construção melódica, acionando-as a cada *performance*, hipóteses discutidas com relação a certas práticas



de improvisação (v., por exemplo, a reunião de textos de um Colóquio sobre o assunto, Lortal-Jacob 1987). De mais a mais, improvisação é um conceito que também exige cautela (v. Finnegan 1977). Não cabe aqui avaliar qual das alternativas é correta, mas notar, em primeiro lugar, que a categoria nativa de toada permite que se destaque analiticamente a música no sentido mais restrito da palavra do conjunto musical-poético da cantoria. Os repentistas falam da existência de um grande número de toadas de sextilhas (estrofes de seis versos heptassílabos), um número menor de toadas apropriadas a outras formas poéticas, bem como aquelas para as quais só se conhece uma toada. Falam, pois, da existência de algo como um "repertório" de toadas, palavra que prefiro manter entre aspas, pois ele não constitui um conjunto de itens discretos, facilmente discriminados uns dos outros. A toada não é uma melodia fixada nota a nota, que se memoriza e reproduz sempre na mesma forma; sofre transformações ao longo de cada sequência de estrofes improvisadas, cada repentista introduzindo variações mais ou menos padronizadas, mais ou menos idiossincráticas. O resultado acumulado, numa sequência longa de estrofes, pode ser o aparecimento de uma outra toada. Também não existem versões originais (primeiras) ou oficiais de toadas, e os desempenhos individuais não são avaliados por fidelidade para com uma versão de referência.

Os discos vêm sendo, há várias décadas, um dos veículos de difusão adotados pelos cantadores. Como a cantoria é considerada um investimento pouco lucrativo pelas empresas da indústria musical, muitos discos saem em tiragens limitadas e têm produção e distribuição precárias - mas existem. À primeira vista, trata-se de um caso para verificação empírica da hipótese de "fixação artificial" ou interrupção do processo de mutação.

A idéia de averiguação deixa de ter sentido quando se leva em conta como os cantadores encaram as gravações sonoras. Os discos não são considerados registros de *performances*, muito menos substitutos delas. Estabeleceu-se um acordo tácito entre cantadores, e entre eles e seus ouvintes que adquirem os discos, quanto ao conteúdo das gravações. Todos sabem que elas não contêm improvisação como se pratica ao vivo, e o público conhecedor não compra discos de cantadores com essa expectativa. Lá estão as vozes, formas poéticas habituais e toadas de cantoria, mas nada disto é igual ao repente. Uma distinção clara se fez entre o que pode e deve ser gravado - estrofes bem feitas, preparadas com antecedência, toadas escolhidas ou criadas antes da entrada em estúdio para gravar, etc. - e o que se canta ao vivo - o repente, com seus achados e tropeços, trechos de grande "intensidade poética" seguidos de outros menos inspirados, aceleração alternada com redução de andamento. Se, por um lado, nos discos as toadas são mais estáveis, sobretudo porque eles são divididos em faixas de três a quatro minutos, duração curta demais para observar os movimentos e variações melódicas, por outro a gravação sonora é

um produto de outra natureza, que não deve ser comparado com o repente.

Contudo, num caso recente envolvendo cantadores e um conhecido cantor e compositor de música popular, discos de cantoria foram circunstancialmente invocados como prova de autoria de uma toada, um tipo de registro, portanto. O caso reveste-se de interesse porque dramatizou a queixa vaga e generalizada dos cantadores de que outros profissionais da música popular obtêm fama e lucro financeiro, explorando aspectos formais e exteriores do repente. Ele evidencia que o circuito moderno de difusão de música traz para os cantadores uma nova categoria de cultura musical: a dos direitos morais e patrimoniais, gerados pela relação criador/ criação e protegidos por lei (CNDA 1989). Em segundo lugar, que uma interpretação própria destes direitos emerge do relacionamento dos repentistas com a música distribuída comercialmente em grande escala. Muitas de suas concepções colidem com a definição jurídica de direito autoral e propriedade intelectual e eles vêem-se forçados a lidar com um conjunto de idéias estrangeiras à sua prática tradicional.

Anthony Seeger (1992), em um artigo recente sobre as implicações éticas, políticas e judiciais de uma atividade rotineira de etnomusicólogos - a gravação sonora e sua difusão em discos, filmes etnográficos, etc -, observa o quão pouco informada a comunidade de pesquisadores costuma estar sobre a legislação vigente em seus próprios países. Suas observações são pertinentes neste momento, pois foi somente quando me deparei com os relatos de alguns repentistas do caso em pauta que me resenti mais seriamente de meu despreparo para acompanhar os argumentos levantados e para avaliar a possibilidade de amparo legal para uma queixa de plágio por parte de um praticante de música tradicional. Uma das consequências nefastas dessa ignorância é a falta de consciência da natureza cultural dos pressupostos subjacentes à legislação dos direitos autorais, razão pela qual eles deslizam subrepticamente para cenários em que não se aplicam, sem que o pesquisador se dê conta. Como assinala o autor, esta legislação apóia-se, de forma genérica, na suposição da existência de um criador individual<sup>2</sup>, no postulado de que ele pode dispor de sua obra e autorizar terceiros a utilizarem-na, cabendo-lhe parte dos lucros advindos da exploração econômica durante algum tempo, findo o qual a criação entra para o chamado domínio público. O estatuto da música tradicional - no Brasil incluída na rubrica Domínio Público ("obras de domínio público, transmitidas pela tradição oral", Art.48 da Lei 5988/73) - não é claro ou não é detalhado e especificado com o mesmo cuidado que a criação individual. A idéia de Jacob Grimm, um dos pioneiros do estudo da poesia popular, que a concebia como algo natural, nascendo

<sup>2</sup> No Brasil, o consenso entre especialistas é que somente pessoas físicas podem ser autores, embora a titularidade (o poder para exercer o direito patrimonial do autor) possa pertencer a pessoa jurídica. A Lei brasileira prevê a existência de obra em colaboração, aquela produzida em comum por dois ou mais autores, isto é, por uma reunião de autores individuais (Gandelman 1982; CNDA 1989).

e crescendo espontaneamente no meio do povo, não teve, como se vê, repercussão na doutrina jurídica. Ele celebrou o dito "o povo cria" e chegou a dizer, enunciando o que já foi chamado "teoria vegetal da poesia popular", que a epopéia deve escrever a si mesma, sem interferência da intenção ou engenho humano (Burke 1989, Finnegan 1977).

Os cantadores vivem, como nós, numa sociedade atenta à autoria individualizada, de sorte que esta idéia não lhes é estranha, mas tem entre eles implicações diferentes. Raramente eles têm interesse em desvendar o criador original de uma toada. Mesmo quando a relação cantador-toada é comprovada ou presumidamente de autoria, não há restrição ao uso por outros cantadores-repentistas. Quem cria uma nova toada sabe que ela pode cair no gosto do público e que será então cantada pelos colegas, que lhe darão suas versões. Os direitos "de inédito" e "à integridade" da obra, da doutrina jurídica, são irrelevantes na cantoria. Disto, entretanto, não se pode deduzir que repentistas não têm direitos sobre as toadas de cantoria e que suas queixas são infundadas.

O conhecimento das leis e idéias vigentes na sociedade da qual fazem parte deu origem à queixa judicial do cantor José Gonçalves contra o cantor Zé Ramalho e um outro cantor-repentista, Otacilio Batista. Em 1982, uma canção registrada como de autoria desta dupla foi gravada e amplamente veiculada na trilha sonora de uma série de TV. A letra é de Otacilio Batista e a melodia, objeto inicial da controvérsia, registrada por Zé Ramalho como obra sua, é identificada pelos repentistas como uma toada de cantoria. O aproveitamento de melodias tradicionais em canções "de autor" não é novo; novidade é que cantadores recorram à justiça para reclamar direitos de autoria, neste caso sem sucesso, segundo os jornais. Não consulteí o processo e desconheço a argumentação da defesa, que pode ter se apoiado na definição de Domínio Público ou em perícia capaz de determinar que houve "adaptação" e não "plágio". O artigo oitavo da Lei 5988/73 diz: "É titular de direitos de autor quem adapta, traduz, arranja, ou orquestra obra caída no domínio público; todavia não pode, quem assim age, opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua".

Quando a denúncia de "plágio" chegou aos jornais, em maio de 1982, Zé Ramalho afirmava ter composto a melodia:

"com base nas cantorias das feiras, por mim frequentadas com assiduidade e por mim reverenciadas. O que pode existir são rápidas coincidências de modulações, jamais um "plágio" (s.a. 1982 a.)

O cantor Zé Gonçalves, por sua vez, contava:

"Fiz (a toada) em 1980, no Drink Lanche, bar do seu Malu, à rua Venâncio Neiva, em Campina Grande" (idem).

Em julho, apresentava como provas da autoria gravações da toada em discos de 1974 (dele mesmo) e de 1979 (de colegas) - provas que se chocavam aliás com a declaração anterior. Os discos foram lembrados porque ali provavelmente escuta-se a toada supostamente criada por Zé Ramalho. A reivindicação do cantor e o apoio de colegas resultam de seu sentimento de que estavam sendo lesados com a lucratividade de uma canção com ares de cantoria. Nessas condições, acionam não a praxe de cantor, já que o caso não envolvia apenas profissionais do repente, mas o código jurídico.

A lei, suas aplicações e a possibilidade de abusos cometidos em nome do domínio público podem e devem ser discutidas por artistas, juristas e quem mais tiver conhecimento da matéria e interesse por ela. Destaco que a divergência entre cantadores, e entre estes e outros artistas, traz à luz a tensão entre códigos que definem de forma diferente a relação entre criador e criação. De um lado, o livre acesso às toadas, tenham ou não autor conhecido, por cantadores-repentistas. De outro, a reclamação de autoria, motivada pelas evidências de que um não-cantador se declarava autor de uma toada de cantoria e gozava de benefícios materiais advindos de uma reprodução que foi sucesso comercial.

Não deve ter havido unanimidade entre os cantadores, pois dois deles entravam no processo como partes litigantes. Otacilio Batista defendeu publicamente Zé Ramalho dizendo-se testemunha do processo de composição; outros sustentaram a tese da toada tradicional, de domínio público; outros, ainda, contestaram a autoria dos versos (Bahiana 1982a, 1982b; s.a. 1982a, 1982b). O burburinho destes incidentes na imprensa cessou meses depois, mas a história vem à tona entre cantadores sempre que se comentam as correntes nordestinas, regionalistas, da música popular.

A tensão entre, de um lado, indiferença pela autoria como relação privilegiada entre indivíduo e criação, de outro ênfase na autoria, expressa neste caso, tem dado lugar a uma espécie de solução corporativa: as toadas são entendidas como patrimônio coletivo dos cantadores, o que lhes permite servir-se livremente das que conhecem; seu uso por não-cantadores é condenado. Assim, eles voltam a invocar algo semelhante à criação popular concebida pelos intelectuais românticos.

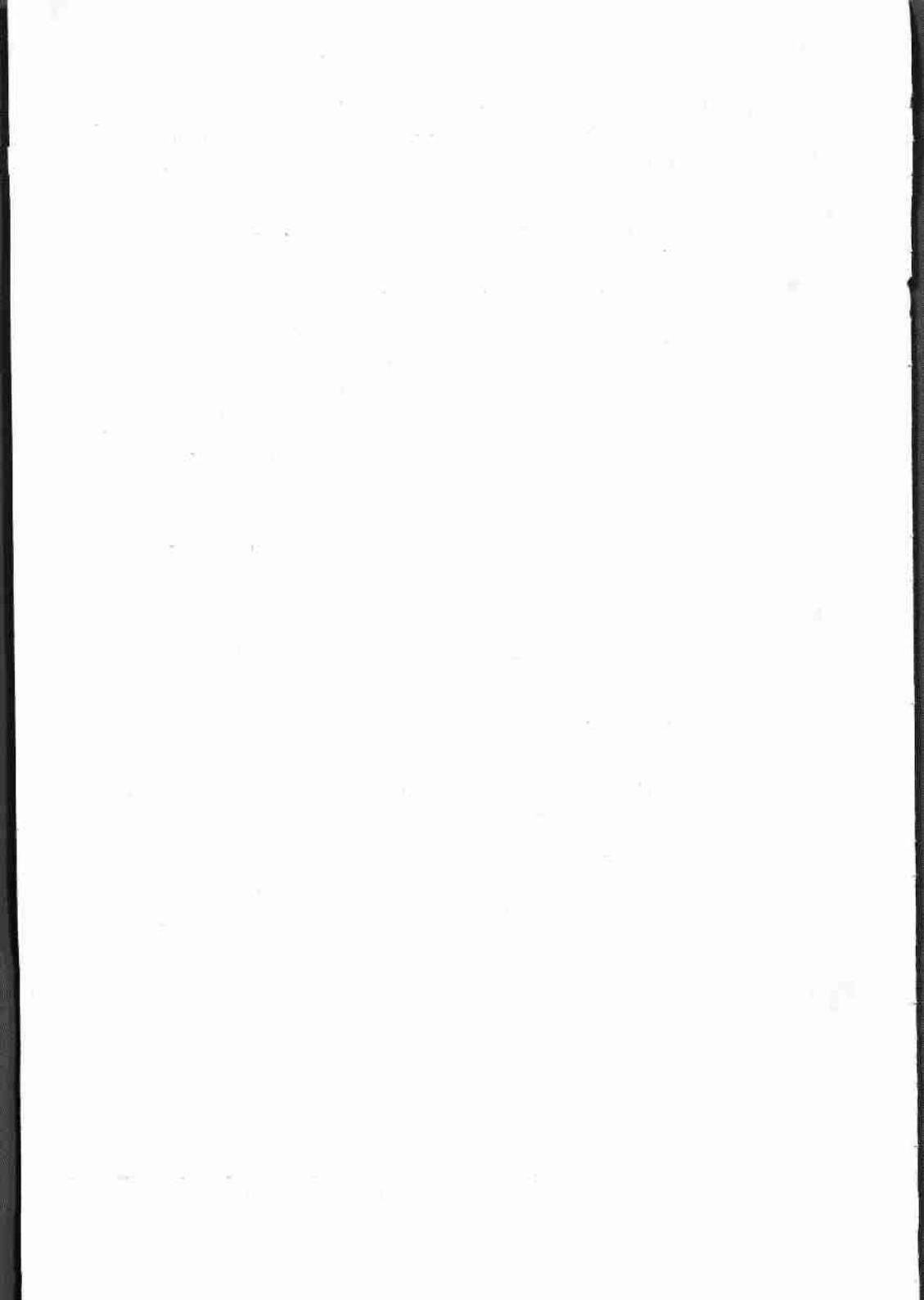
Não é possível tirar muitas conclusões de um conflito em torno de autoria com base em informações veiculadas em jornais. Apesar dessa limitação, pode-se observar que a noção de oralidade, elaborada e refinada no campo do Folclore, ilumina aspectos das expressões verbais e musicais que as leis vigentes ignoram - o que não deve ser produto do acaso, mas de sua filiação a uma tradição ideológica bastante distinta daquela que acendeu o interesse pela cultura popular e pelo folclore. Entretanto, a elaboração se fez num contexto em que se opunham rigidamente as idéias de uma música natural, viva (associada ao mundo camponês) e músicas

mecanizadas (associadas à civilização industrial). Colocados assim os termos, resta pouco lugar para refletir sobre a absorção intensiva e extensiva das tradições orais pela indústria da música, ou sobre o uso que praticantes de música tradicional oral podem fazer dos meios característicos dessa indústria. E são precisamente estes desdobramentos que se impõem à observação quando se trata de abordar as músicas tradicionais orais no mundo contemporâneo.

## TEXTOS CITADOS

- ALMEIDA, Atila A. & SOBRINHO, José Alves.** *Dicionário bio-bibliográfico de poetas populares*. Campina Grande: Universidade Federal da Paraíba, 1990.
- ALMEIDA, Renato.** *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & CIA, 1942.
- ANDRADE, Mário de.** *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- BAHIANA, Ana Maria.** Nova acusação de plágio acende polêmica em torno de músicas de Zé Ramalho. *O Globo*. Rio de Janeiro, 19 jul. p.21, 1982a. Os advogados explicam o 'plágio', Zé Ramalho se cala. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 jul. p.23, 1982b.
- BARTÓK, Béla.** *Escritos sobre música popular*. México: Siglo Veintiuno, 1985.
- BURKE, Peter.** *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CARVALHO, Rita Laura Segato de.** "Folclore e cultura popular - uma discussão conceitual". In: *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura., 1992
- CONSELHO NACIONAL DE DIREITO AUTORAL (Brasil).** *Manual de Direito Autoral*. Brasília: Ministério da Cultura, 1989.
- CHRISTENSEN, Dieter.** "The International Folk Music Council and the Americans: on the effects of stereotypes on the institutionalization of Ethnomusicology". In: *Yearbook for Traditional Music*, v.20, 1988.
- FINNEGAN, Ruth.** *Oral Poetry. Its nature, significance and social context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

- GANDELMAN**, Henrique. *Guia Básico de Direitos Autorais*. Porto Alegre: Globo, 1982.
- KARPELES**, Maud. "Some reflections on authenticity in folk music". *Journal of the International Folk Music Council*, v.3, March, 1951.
- LAMAS**, Dulce Martins. "A música na cantoria nordestina". In: *Literatura popular em versos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Ruy Barbosa. Tomo 1, Estudos, 1973.
- LINHARES**, Francisco & **BATISTA**, Otacílio. *Antologia ilustrada dos cantadores*. Fortaleza: s.ed., 1976.
- LORTAT-JACOB**, Bernard (ed.) *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris: Société d'Etudes Linguistiques et Anthropologiques de France, 1987.
- NETTL**, Bruno. *The Western impact on world music*. New York: Shirmer Books, 1985.
- S.A. 'Mulher nova, bonita... é plagiada? Zé Ramalho diz que não. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 maio. Caderno B, p.8, 1982a.  
A prova do Hulk. Um plágio revelado por um velho gibi. *Veja*. São Paulo, 21 jul. p.139, 1982b.
- SEEGER**, Anthony. "Ethnomusicology and musical law". *Ethnomusicology*, 36(3), 1992.
- STOCKMANN**, Erich. "The International Folk Music Council/International Council for Traditional Music - Forty years". In: *Yearbook for Traditional Music*, v.20, 1988.



## NOVAS PESQUISAS: RUMO À ETNOMUSICOLOGIA BRASILEIRA

*Angela Lühning*

Falar sobre a investigação/pesquisa e especialmente pesquisa de campo significa falar sobre um complexo de aspectos que dificilmente podem ser desmembrados um do outro porque a realização e o resultado da pesquisa (incluindo procedimento metodológico e objetivo) dependem do chamado "objeto" de pesquisa. Resumindo: querer falar sobre investigação e trabalho de campo faz necessário discutir o campo de trabalho da etnomusicologia, especialmente aquele no Brasil.

Bruno Nettl aborda em uma das suas últimas publicações "Recent Directions in Ethnomusicology" (1992) as transformações mais recentes (durante os últimos 20 anos) na área da etnomusicologia tanto em termos de ter sido ampliada; incluindo áreas como música popular, música urbana, música de minorias (étnicas) nas grandes metrópoles, quanto abordando questões como "music and gender" (quer dizer: música específica de mulheres e de homens) música para/de crianças, influências da música ocidental e dos meios de comunicação de massa na música mais tradicional e até questões de revitalização de estilos entre tantas outras (381-86) e cita exemplos para estes esforços novos.

Além do mais, Nettl aborda as modificações mais importantes a nível de metodologia e técnica que fazem com que a música seja entendida sempre mais como processo (em vez de considerá-la algo estático) e a etnomusicologia definida como o estudo de todos os tipos de música no mundo. Ao mesmo tempo se tenta chegar sempre mais perto da concepção que os próprios atuantes da cultura musical em questão têm dela (Nettl 1992:381-87).

Olhando as publicações na área de etnomusicologia observa-se que mesmo assim continua muito grande o número que trata de manifestações tradicionais supostamente puras, ameaçadas de extinção. Aqui no Brasil existe um número de publicações relativamente limitado que aborda questões ligadas à música menos tradicional ou de minorias que não sejam apenas grupos ameaçados ou vivendo distantes das grandes capitais. Porém, na medida em que a urbanização e "inchação" das grandes metrópoles brasileiras com todos os seus problemas progride e aumenta, precisa se abrir os olhos para esta realidade para que as disciplinas como antropologia e etnomusicologia não fiquem inflexíveis e distante dos acontecimentos. Tem que se acompanhar aquilo que acontece perto de nós, debaixo de nossos olhos, ao alcance de nossos ouvidos. Tratando-se de manifestações do ser-humano - tradicionais, miscigenadas, adaptadas - todas elas merecem o nosso interesse e o nosso estudo.



Se as condições de vida com todos os seus parâmetros mudaram, se os estilos musicais se transformaram, é apenas lógico que a antropologia e etnomusicologia também mudem para acompanhar estas modificações estruturais. É óbvio que certas tradições modificaram-se, foram substituídas por outras, mas continua-se criando novas, refletindo a vontade e necessidade do ser humano de expressar-se musicalmente. Acredito que a diversidade de estilos e formas neste fim de milênio merece toda a nossa atenção. Torna-se mais e mais importante acompanhar estas criações urbanas que substituem tantas formas tradicionais.

Em seguida gostaria de abordar a questão da pesquisa da cultura musical urbana, uma das áreas mencionadas por Nettl, ainda muito pouco estudada no Brasil. A música urbana, normalmente comparada com estilos tradicionais ou ameaçadas de extinção, muitas vezes é chamada de alienada. Será que isto é justo e certo? Será que nas grandes cidades não há música, não há manifestações e criações musicais? É claro que existe uma imposição da cultura de massa muito mais acentuada do que em regiões rurais. Porém, apesar disso ou por causa disso encontram-se tantas iniciativas musicais que não pode-se fechar os olhos diante disso.

“Cumpre lembrar que nas ciências sociais existe toda uma corrente de pensamento - inspirada, em sua vertente mais conservadora, em teorias como a da Escola de Chicago, e em suas vertentes mais “progressistas” em teorias como a da indústria cultural da Escola de Frankfurt - que postula que a formação de uma sociedade urbano-industrial tenderia a destruir nos migrantes e habitantes de cidades suas raízes e tradições culturais, impondo-lhes uma cultura padronizada pelos meios de comunicação de massa, que seriam responsáveis por um processo de homogeneização de comportamentos, valores, práticas e orientações.”

O que se observa, entretanto, é que a dinâmica cultural em cidades como as brasileiras é bem mais complexa, havendo uma rica articulação entre expressões da cultura popular e da indústria cultural.

(Olivén 1935:46)

Acredito que o motivo que possa explicar a falta de atenção da parte dos etnomusicólogos tenha a ver com o seguinte ponto: Tanto a disciplina em si quanto os próprios etnomusicólogos ainda não estão preparados, estão inflexíveis para poderem acompanhar estas manifestações urbanas que surgem por outras vias e muitas vezes devido aos estímulos que chamamos de devastadores, como por exemplo as influências dos meios de comunicação de massa. Quer dizer, talvez falte até a vontade ou a coragem de desenvolver um novo procedimento de pesquisa e até o preparo humano que possa compreender todos estes fenômenos adequadamente.

Quais são, afinal das contas, estes fenômenos, estas novas (ou às vezes velhas) formas de música urbana? A cidade de Salvador nos oferece diversos exemplos: todos conhecem, hoje em dia, os "blocos afro" que até 10 anos atrás eram apenas uma cultura musical ligada ao bairro de origem, (normalmente bairros com uma população predominantemente negra), era até "coisa de negro". Na medida em que estes blocos apareceram mais e elaboraram os seus estilos próprios - em primeiro lugar o chamado samba reggae - e na medida em que o Olodum apareceu como bloco que fez sucesso internacionalmente, o quadro mudou.

Foram poucas as pessoas que abordaram o processo do surgimento dos blocos com todas as implicações a nível social e cultural, começando com Antônio Risério e seu "Carnaval Ijexá" (1981) até publicações mais recentes de Milton Moura "Faraó. um poder musical" (1987) e "Carnaval, Drama e Folia" (entrevista 1993) de Frederico Dantas (1992) e diversos artigos dos jornalistas Hamilton Vieira e Fernando Conceição.

Porém, até hoje não existe uma avaliação mais profunda desta cultura musical tão forte, que na verdade é a responsável pelo sucesso de muitos cantores e muitas bandas que estão tornando-se famosos e lançando discos no mercado regional, nacional e até internacional. Até hoje falta um trabalho sobre a música destes blocos e os estímulos que receberam do reggae jamaicano que começou a fazer sucesso na Bahia a partir do final dos anos 70, praticamente só após a morte de Bob Marley. O que é que afinal das contas caracteriza o samba-reggae? A resposta é para ser dada ainda.

Porém, além dos blocos afro existem muitas outras manifestações musicais em Salvador: temos os "afoxés", como contrapartida dos blocos no carnaval, os sambões, os sambas juninos e os grupos de samba com seus encontros semanais, em espaços abertos, atraindo muitas pessoas nos seus bairros de origem. São grupos como: Samba Fama, Pião Doido, Leva Eu e o Samba do Morro.

Estes grupos de samba oferecem muitas vezes a única possibilidade de lazer nos bairros populares. Além do mais tem o pagode, normalmente em lugares fechados, bares ou restaurantes que igualmente atraem bastante público. Parte destas manifestações de uma forma geral ligadas a São João fazem também as quadrilhas juninas.

Na verdade todas estas atividades, tanto os ensaios dos afoxés e blocos afro, quanto dos grupos de samba, realizam-se durante o ano todo, criando novas músicas, apresentando-as, num processo contínuo, mas até agora nunca foram levadas a sério pela cultura oficial e tampouco pelos etnomusicólogos.

A razão talvez seja - como diz Fernando Conceição num dos seus artigos - que:

“é paradoxal, mas verdadeiro: a afirmação do que produzimos se dá no nosso meio, a partir da apropriação positiva que o estrangeiro faz do que é nosso. A partir de então, tudo é possível.”

(A TARDE 09/01/91)

Com isso ele aponta para um outro aspecto que merece atenção, é a comercialização para entrar no mercado fonográfico e do show-business internacional, transformando a música em mercadoria e com isso entrando num sistema muito complicado de reconhecimento, moda, acesso a novos estímulos, contatos e exploração.

Sem dúvida prevalece nos últimos anos o elemento afro na cultura musical de Salvador, ligado em primeiro lugar ao carnaval, tendo surgido como manifestação musical das pessoas morando nos chamados bairros populares.

De uma forma geral podemos observar uma grande “carnavalização” na Bahia que fora do perímetro urbano de Salvador se deve aos trios elétricos que participam da seqüência infinita das micaretas pelo interior baiano e até apresentam-se em outros estados distantes.

As bandas de trios muitas vezes cantam e tocam os maiores sucessos dos blocos afro e grupos de samba, sem se preocuparem com questões de autoria e direitos autorais, divulgando estas músicas mais do que os próprios grupos de origem seriam capazes.

Por outro lado o novo estilo musical conquistou um espaço considerável nas rádios FM, ajudando a consolidar este novo gênero musical.

Já em 1987 Moura escreve:

“Hoje o gênero musical dos blocos afro alcançou uma posição considerável no espaço industrial: a FM mais ouvida reserva um terço de seus horários a seus repertórios.”

(Moura 1987:29)

Este fenômeno ficou muito mais acentuado nos últimos anos sem que tivesse sido feito algum levantamento mais sério desta repercussão na mídia.

Mas a cultura musical em Salvador não se limita a predominância afro que talvez seja apenas uma moda, igual a carnavalização. Temos que nos perguntar quem sabe algo sobre a música da minoria espanhola em Salvador, dos imigrantes japoneses na colônia em Mata de São João, perto de Salvador? E os ciganos que têm em grande quantidade nos bairros afastados como Itapoã e em outras localidades como Lauro de Freitas, Itinga, Vilas de Abrantes e...? Perguntas e mais perguntas. Óbvio que existem mil outros assuntos ligados a outras cidades e regiões no Brasil: qual a música das minorias em São Paulo, a música dos japoneses, dos árabes, dos migrantes nordestinos, dos italianos? Ainda existe a música dos poloneses ou dos alemães no sul do Brasil.

Não sabemos nada sobre o gosto musical dos jovens, a música brega, música sertaneja, etc. Representando um dos poucos trabalhos nesta área - as publicações de Samuel Araújo 1988 - infelizmente não são acessíveis em português.

Quais seriam os métodos de pesquisa, quais as fontes utilizáveis, para estudar este campo vasto da música urbana e outros vizinhos<sup>1</sup>.

Como já mencionei, existem pouquíssimas publicações sobre os assuntos abordados. Algumas outras mencionam certos aspectos porém ao total são poucas. O que se encontra mais são artigos de jornal que abordam pelo menos de forma informativa/crítica certos acontecimentos, porém, sem aprofundar-se, o que é óbvio. Outro tipo de material ou fontes seriam folhetos com textos, material mimeografado, divulgado pelos próprios grupos (durante os ensaios, por exemplo) que existe esporadicamente: de resto só resta o acompanhamento direto, o envolvimento com os acontecimentos.

Na verdade é um trabalho, seja em que área for, que dispõe de poucas fontes secundárias e poucas fontes primárias escritas, mas muitas orais a serem incluídas. E para conseguirmos levantar este material e compreendê-lo de verdade, temos que deixar participar aqueles que são os agentes desta cultura.

“Conhecer a sua própria realidade. Participar da produção deste conhecimento e tomar posse dele. Aprender a escrever a sua história de classe. Aprender a reescrever a História através de sua história. Ter no agente que pesquisa uma espécie de gente que serve. Uma gente aliada, armada dos conhecimentos científicos que foram sempre negados ao povo, àqueles para quem a pesquisa, participante - onde afinal pesquisadores-e-pesquisados são sujeitos de um mesmo trabalho comum, ainda que com situações e tarefas diferentes - pretende ser um instrumento a mais de reconquista popular.”

(Brandão 1992<sup>8</sup>:11)

Esta questão da participação leva a um aspecto intrinsecamente ligado a ela que precisa ser abordado: qual seria a utilidade destas pesquisas e a aplicação dos resultados.<sup>2</sup>

Todo mundo sabe que a área de cultura é aquela que sempre vem em último plano, dificilmente recebendo qualquer apoio oficial. A cultura erudita já não recebe quase nada, o que dirá a cultura popular, a não ser que ela receba um apoio dado com outros interesses, por exemplo por um candidato a algum cargo político que financie, ajude, etc. Porém, para poder reivindicar alguma coisa para qualquer área de cultura popular com as suas mil manifestações, precisa se saber o que existe de fato e o que está acontecendo. O simples fato de existirem tantas manifestações que estão sendo criadas constantemente é a melhor prova de que tem importância primária para o ser humano, para as pessoas humildes sem condições

financeiras quanto para as pessoas humildes, sem condições financeiras quanto para as pessoas das classes mais altas.

Na verdade nem sei se existem tantas manifestações musicais apesar ou por causa da crise atual que se traduz literalmente por miséria e necessidade.

Quando se fala em aplicação de resultados, muitas vezes se pensa logo na área de educação, ou no nosso caso, especificamente na de educação musical, uma área que até agora não abordamos. Pensando no nosso assunto, um estudo da música urbana popular, é óbvio que os seus resultados atingem em primeiro lugar aqueles meninos que estudam em colégios públicos. Num pequeno levantamento que começamos a realizar durante um dos seminários, nós nos demos conta que apesar de ser um fato pouco conhecido ou negado, existem diversos colégios que tentam fazer algum trabalho nesta área de educação musical, porém muitas vezes recorrendo exclusivamente à cultura erudita, querendo passar conhecimentos básicos sobre teoria etc., esquecendo o elemento lúdico que existe na música popular. Estas tentativas muitas vezes não dão muitos resultados porque não atingem as crianças, devido ao convívio cultural diferente nos bairros onde moram. Porém, para incluir outras experiências faltam certamente coragem da parte dos professores ou das Secretarias de Educação e em primeiro lugar material e fontes que possam criar estruturas e precedentes. E este material só consegue-se através de pesquisas que ainda não foram realizadas, pesquisas que se dedicam mais ao fenômeno da cultura urbana, para suprir esta falha.

Aplicação do resultado de pesquisa, na área de cultura popular acontece em diversos níveis: um deles é a conscientização dos membros ativos em qualquer tradição ou estilo musical. Conscientização, porém, não quer dizer:

“...’fazer a cabeça’ do povo, trazendo do exterior a consciência ‘lúcida e crítica’, o esquema de análise ‘realmente científico’ ou a linha ‘justa e correta’ do ponto de vista tático e estratégico. ... A consciência - como o conhecimento - não se transferem prontos, de fora para dentro, nem da noite para o dia. Consciência e conhecimento se constroem, se estruturam e se enriquecem em cima de um processo de ação e de reflexão empreendido pelos protagonistas de uma prática social vinculada a seus interesses concretos e imediatos. Motivar e instrumentar grupos populares para que assumam sua experiência cotidiana de vida e de trabalho como fonte de conhecimento e de ação de transformação acreditamos ser o objetivo da pesquisa social e da ação educativa numa perspectiva libertadora.”

(Darcy de Oliveira 1990<sup>8</sup>:32)

Aplicação se faz também através do próprio ato de escrever desde que ele use uma linguagem mais acessível a todos os grupos da população com a intenção

de dar acesso a informação, algo que nunca foi levado a sério no Brasil. Publicações que informam seriam artigos de jornais, material destinado a divulgação, folhetos acompanhando discos, folhetos até para a distribuição interna num dado grupo, publicações que sejam escritas em português e tenham um preço mais acessível. (ver Davis 1992:371).

Aplicação e conscientização também significam dar apoio a pessoas do próprio grupo, da própria comunidade para desenvolverem-se e tornarem-se os "documentadores" do seu próprio trabalho.

"Considero parte de nossa missão identificar, guiar e encorajá-los[os membros da cultura] de tal forma que eles não sejam apenas os informantes para as nossas pesquisas, mas para que possam contar as suas próprias histórias."<sup>1</sup>

(Davis 1992:383)

Nestas considerações em volta da exigência de uma pesquisa mais aprofundada do fenômeno da música urbana com seus diversos estilos, apresentei como um caso exemplar as manifestações musicais urbanas em Salvador - e tentando aplicá-las ao momento atual da pesquisa na área de etnomusicologia/folclore no Brasil, pode-se dizer o seguinte:

Acho que temos que nos despedir de uma visão limitada demais do campo de trabalho na etnomusicologia aqui no Brasil. Precisamos criar uma consciência de que poderia ou deveria ser uma etnomusicologia brasileira - reforço: uma etnomusicologia brasileira e não etnomusicologia no Brasil. Esta deveria pesquisar todas as manifestações da música brasileira tão rica, especialmente nas áreas negligenciadas até agora que seriam a música urbana, a música popular, músicas de minorias nas cidades, estilos que ficam entre a transmissão oral e escrita, estudos que incluem questões de gosto musical entre crianças, adolescentes, etc., pensando sempre na aplicação dos conhecimentos obtidos através das pesquisas.

Entendemos aplicação em primeiro lugar no sentido de possibilitar acesso a informações e conhecimentos para os próprios envolvidos na pesquisa, em linguagem simples e publicações com preço acessível. Fundamental para este trabalho de pesquisa é a participação ativa dos membros da cultura.

Acredito que muitas disciplinas, até as próprias Ciências Humanas, chegaram a um momento crítico e ponto crucial, tendo atingido um nível de teorização tão grande que falta a ligação com aquilo que anima qualquer acontecimento estudado, que é a vida - a vida da grande maioria das pessoas que não faz parte do grupo privilegiado que tem acesso a escolas, informações, empregos e dinheiro. Defendo o ponto de vista de que temos que voltar ao chão, abrir os olhos para perceber de verdade, o que nos cerca, e os ouvidos para ouvir o que se toca e canta nos cantos da rua, aprender com os outros e deixá-los participar.

“Se conseguirmos criar um entendimento sensível, passar um sentimento de valorização, tratar as pessoas com dignidade e oferecer informações, nós podemos ajudar o povo a se ajudar a si mesmo, e realizar e trazer à luz os dons que residem tantas vezes neles próprios.”<sup>2</sup>

(Kurin em Davis 1992:383)

- 1- “I consider it part of our mission to identify and guide and encourage them, such that they serve not only as informants for our research projects, but so they can tell their own story”.
- 2- “If we can provide sensitive understanding, impart a sense of appreciation, treat people with dignity, and offer some insight, we can help folks help themselves and realize the excellence which often resides within them”.

## BIBLIOGRAFIA

**ARAÚJO**, Samuel M.: “Brega: Music and Conflict in Urban Brazil<sup>1</sup>”, *Latin American Music Review*, Vol. 9/1, 1988, p. 50-89.

— “*Acoustic Labor in the timing of everyday Life: A critical contribution to the history of Samba in Rio de Janeiro*”, (tese de doutoramento), Urbana, Illinois, 1992.

**BRANDÃO**, Carlos Rodrigues: “Pesquisar - participar” em *Pesquisa participante*. Org. Carlos R. Brandão, Brasiliensis, São Paulo, 1990<sup>8</sup>.

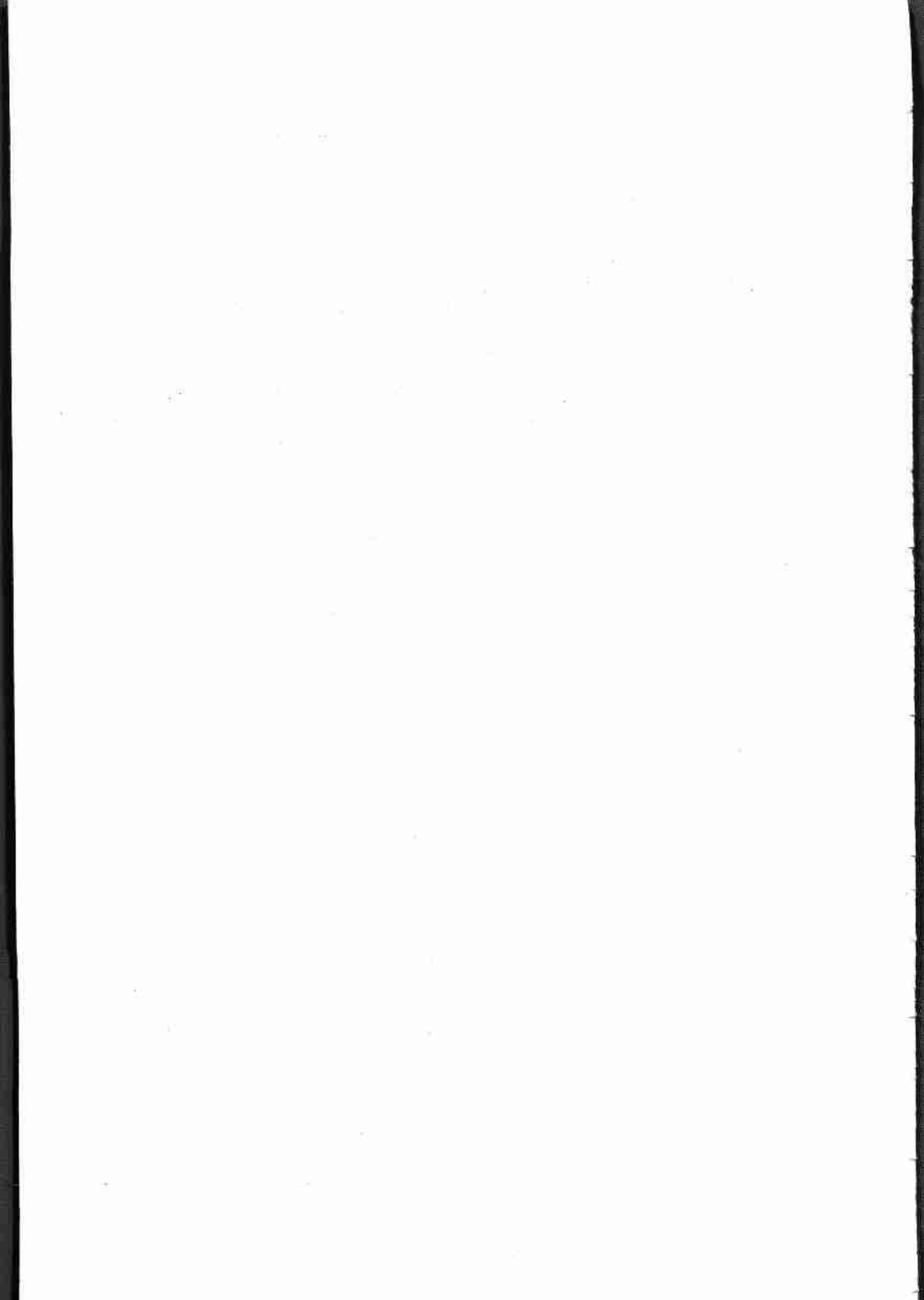
**CONCEIÇÃO**, Fernando: “Maré de Janeiro vem com rebentão” em *A TARDE*, 9/1/91 .

**DANTAS**, Frederico Meireles: “Os repertórios tradicionais e as articulações da indústria cultural: Quem ganha, quem perde? - O caso da Bahia” em *ART*, 021, UFBA, Salvador, p.49-53, Dezembro 1992.

**DARCY**, Oliveira de Rosiska & Miguel. “*Pesquisa Social e ação educativa: Conhecer a realidade para poder transformá-la em Pesquisa Participante*”. Org. Carlos Rodrigues Brandão. p.17-33, Brasiliensis, São Paulo, 1990<sup>8</sup>.

- DAVIS**, Martha Ellen: "Careers", Alternative Careers", and the Unity between Theory and Practice in Ethnomusicology" em *Ethnomusicology* vol. 36, nº 3, p. 361-387, 1992.
- MOURA**, Milton: "Faraó, um poder musical" em *Cadernos CEAS*, nº 112 p 10-29, nov.dez.1987, Salvador.
- \_\_\_\_ "Carnaval, drama e folia". (entrevista) em *Cadernos CEAS*, nº 145 maio/junho 1993 p.11-23, Salvador.
- NETTL**, Bruno: "Recent Directions in Ethnomusicology" em *Ethnomusicology: An Introduction (The New Grove Handbooks in Musicology)* org. Helen Myers, London, 1992.
- OLIVEN**, Ruben George: "*A antropologia de grupos urbanos*", Vozes, Petrópolis, 1985.
- RISÉRIO**, Antônio: "*Carnaval Ijexá, notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano*". Corrupio: Salvador, 1981.
- VIEIRA**, Hamilton: "Timbalada, a festa dos timbaus, agogôs e reco-recos: o mais novo fenômeno musical da Bahia ainda não mereceu a devida atenção da mídia", em *A TARDE*, 13/12/92.





## ENSAIOS PRELIMINARES DE REPRESENTAÇÃO DO RITMO NA MÚSICA AFRICANA

*Marcos Branda Lacerda*

O primeiro impulso real, dado à investigação do fenômeno rítmico na música africana, foi dado por Erich von Hornbostel em 1928 através do artigo *African Negro Music*. Esse artigo gerou polêmica em razão dos traços mais ficcionais e puramente especulativos na representação de qualidades do outro. No entanto, a etnomusicologia atual ainda está às voltas com a solução de problemas com os quais se defrontou Hornbostel naquele momento.

O autor inicia sua colaboração reconhecendo o valor e a necessidade de registros sonoros através do fonógrafo, que naquele momento completava 50 anos. No entanto, gravações ainda assim não consistiriam em base completa para estudos, pois: "Povos e sua música... não se diferenciam tanto pelo que cantam, mas sim pela maneira com que cantam" (1928:5)

A escuta fonográfica permitiria apenas a realização de transcrições acuradas. Mas representar a substância de uma canção com "marcações diacríticas, texto explicativo e notação musical", não passaria de "um preconceito ocasionado pela evolução de nossa música e nossa maneira geral de pensar." (id.)

No entanto, apesar das limitações, Hornbostel prosseguia incansavelmente, "na pacífica atmosfera de estudo" (:6) a falar de índios, negros, árabes, primitivos, aborígenes, etc. Trabalho de campo próprio não seria necessário, da mesma forma como para se chegar a fonogramas não seria necessário "nenhum talento musical, nenhuma instrução especial, nenhuma habilidade técnica, mas apenas um pouco de esforço." (:6) Mais ainda, aquele que coletasse o material, sequer teria de ser dotado musicalmente; consultando seu próprio gosto musical, ele provavelmente escolherá canções que mostram traços da influência européia".

A importância de Hornbostel para a etnomusicologia é, sem dúvida, incontestável. Ele tornou-se um pólo de atração para pesquisadores, apesar da equívoca pretensão de assumir esse mesmo papel no plano conceitual. Ele colaborou para a institucionalização da disciplina em um ambiente onde florescia a pesquisa musicológica documental e reflexões derivadas. Para essa institucionalização, acabou confinando-se ao laboratório (ou gabinete), buscando um meio de racionalizar parte do material fonográfico que lhe caía às mãos. Bartók, por exemplo, muito menos ambicioso, foi a campo com o festejado fonógrafo já a partir do início do século, não menosprezou a teoria musical que lhe foi transmitida e chegou a trabalhos descritivos, analíticos e, verdadeiramente consistentes, ainda que partindo-se da

ambição de Hornbostel, tenhamos que considerá-los 'restritos' em gêneros e regiões abordadas.

Passando por temas absurdamente abrangentes, como "caráter geral da música não européia", Hornbostel chega finalmente à discussão sobre ritmo africano. Uma olhada em suas transcrições demonstra que: (a) música africana pode ser representada unitariamente de acordo com unidades métricas complexas, como 10/4 (v. ex. 6, p. 19); e (b) Hornbostel não reconhece a vigência de um pulso comum às partes, (v. exemplos 7 e 8).


Em comentário ao exemplo 9, Hornbostel observa que se pode notar na forma responsorial (antifona), acompanhada por xilofone, que "todas as seções contém 12 colcheias... Mas que estamos inseguros quanto à distribuição das barras de compasso" (24-5). A solução vem de uma comparação leviana. Em suas palavras, europeus colocam a barra de compasso antes da nota acentuada, enquanto que africanos, orientados mais pelo movimento do que pela audição (:26), dão início à unidade métrica - isto é, ao compasso - na pausa. Desta forma, a título de maior fidelidade ao pensamento africano, ele se sente habilitado a reinterpretar transcrições preliminarmente realizadas "à maneira européia." O exemplo 1 precederia, portanto, à reescrita expressa no exemplo 2 (a-c). De qualquer maneira, permanece uma total sugestão a uma organização rítmica aditiva. O inusitado espaçamento da entrada do solista seria de 20 pulsos, ainda que não definido desta forma pelo autor.


Hornbostel esbarra em discussões pertinentes a respeito de pulso, beat, disposição simétrica ou assimétrica dentro de unidades métricas, etc. Ele antecipa que em um suposto conjunto instrumental, "... cada um dos tambores poderia possuir um ostinato rítmico próprio" (:28), e que "fórmulas rítmicas...apresentam-se à mente como unidades; elas são executadas, e percebidas pelo ouvido, sem que as unidades mínimas de tempo (pulso) sejam contadas. (:27). Mas sua representação da música africana vista sob o aspecto rítmico se dá com base em materiais esparsos e escassos:


(1) *Czekanowski*. (62.) *Babutu*. Festal Song. "Rugindiri".

Hornbostel 1928 : 19

The musical score is presented on two staves. The top staff is labeled "Solo Women" and the bottom staff is labeled "Handclapping". The time signature is 10/4. The tempo is marked as ♩ = 132. The score is divided into sections labeled "Solo", "Chorus", and "Solo" again. The piece ends with "&c."

(2) (a) the solo phrase as  id. :27

(b) and the coral phrase as 

(c)  $\frac{3}{4}$  

em um princípio extraído de uma questionável comparação com a música ocidental; e sem a evidência da participação da dança e de tambores, para os quais as palmas e o xilofone das execuções parcialmente anotadas são um mero substituto.

Hornbostel foi alvo de tênues críticas por seu procedimento especulativo à distância. Blacking, em artigo de 1955, levanta três pontos críticos de sua tese. Em primeiro lugar, ele conclui que tensão e relaxamento muscular, em razão da orientação africana pelo movimento em si, têm a mesma mecânica como, por exemplo, na técnica pianística europeia. No entanto, quase confirmando a hipótese de seu antecessor, ele afirma que "...africanos pensam no som como um produto paralelo ao movimento rítmico, enquanto ocidentais prestam mais atenção, aos sons do que ao movimento que os produz" (:15).

Em segundo lugar, Blacking, parte do conhecimento geralmente aceito mas manifestado particularmente por Jones em artigo de 1952 de que "na África, a música de dança e a dança em si constituem um todo indivisível" (:15) e que, portanto, o estudo do movimento na dança forneceria subsídios à compreensão da música.

Finalmente, Blacking chama a atenção para a impossibilidade de se estudar a questão do off-beat timing prenunciada na análise de Hornbostel em partes destacadas do conjunto instrumental e não observáveis apenas através de gravações. No entanto, mais uma vez, ele admite alguma legitimidade para a tese de que existe um acento sobre tempos não coincidentes com a articulação do som. Mas nesse caso, seu próprio exemplo demonstra que em uma textura complexa, o que é pausa ou articulação fraca para uma parte é momento de acentuação para outra.

Blacking, busca apenas o caminho do comentário às hipóteses mais salientes do mestre berlinês, sem deter-se no teor de suas possíveis derivações para a análise e representação musical propriamente dita. Para as futuras interpretações rítmicas texturais no conjunto percussivo africano, seu escasso exemplo apresenta ainda a "imperfeição" da notação em quiálteras, que pressupõe a inexistência de um pulso comum a músicos e dançarinos.

(3) Rhythmic foundations of *ngeniso* movement from a Chopi *Ngalanga* dance. Blacking 1955:27

RATTLE, and  
basic beat of  
XYLOPHONE.


NCHUTO Tenor  
Drum, played  
with stick.  
Right ARM of  
player.

NKULU  
Bass Drum,  
played  
with two  
beaters.

VOICES

O Reverendo A. M. Jones, em seu artigo "African Rhythm", certamente não conhecido de Blacking no ano de sua publicação em 1954, já desenvolve um sistema de representação rítmica muito mais acurado. Ele começa por definir critérios básicos de investigação: delimitação geográfica dos exemplos a serem tratados (no caso o norte do Simbabwe); emprego de uma máquina elétrica ativada por informantes para auxiliar na transcrição; método sucinto de exposição, começando por configurações simples combinadas com a parte vocal; transcrição do texto; e, finalmente, uma observação técnica imprescindível que é a existência de um pulso rítmico regular subjacente a todas as partes, definida nas transcrições como a colcheia.

Seu primeiro tipo de estrutura consiste em palmas simples, isto é, palmas

(4) BEMBA TRIBE. Each paddle-stroke =  Canoe Song Jones 1954:30

Single Clap. Duple

$\sigma = 52$ .

Paddle-strokes

espaçadas por um número regular e constante de pulsos. Nesse caso não há qualquer agrupamento métrico regular ou irregular dos pulsos e “as palmas não acrescentam qualquer ênfase à melodia ou às palavras.” (31)

Nesse exemplo já se pode vislumbrar uma interpretação coerente da concepção rítmica africana: A equidistância das palmas, ainda que sem acentuação regular, constituem um nível estrutural de beats, contrastante com a métrica variável (“ritmo livre”) de uma segunda parte, no caso a parte vocal.

No próximo exemplo é dada a possibilidade de reconhecimento de um componente métrico estável, ainda que pela transcrição de Jones, não unitário. Trata-se da configuração assimétrica repetida “com precisão matemática” ad infinitum, chamada posteriormente de “pattern” complementar em razão de suas articulações se darem nos pulsos não articulados do Standard Pattern.

## (5) ILA TRIBE

## Men's Song, 'Inyimbo' class

id:34

*Single Clap-Pattern.*

♩ = 140.

Clap

The musical score consists of several systems. Each system includes a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Above the vocal lines are two horizontal lines representing the clap pattern, with dots indicating the timing of the claps. The lyrics are written below the vocal lines.

System 1:  
 Clap: [Two horizontal lines with dots representing the clap pattern]  
 Vocal: C. Mu-sha-ba-ngi-lo ba-sa, mu-sha-ba-ngi-lo, ... Ch. Kwee-nda mu-sha-ba-ngi-lo

System 2:  
 Clap: [Two horizontal lines with dots representing the clap pattern]  
 Vocal: C. Mu-sha-ba-ngi-lo ba-sa, mu-sha-ba-ngi-lo, ... Ch. Kwee-nda mu-sha-ba-ngi-lo, ...

System 3:  
 Clap: [Two horizontal lines with dots representing the clap pattern]  
 Vocal: Kwee-nda mu-sha-ba-ngi-lo mbu-sha-ka-wi-la ka-lu-wa, ngo-mbe-na-mu-ya-nzya

System 4:  
 Clap: [Two horizontal lines with dots representing the clap pattern]  
 Vocal: kwee-nda mu-sha-ba-ngi-lo, ... (kweenda)

A coerência metodológica de Jones traz uma série de elementos novos ao estudo da ritmica africana. O corpus revela variedade nas combinações rítmicas. A eventual descoberta de princípios básicos atuantes em cada uma das peças constitui-se eventualmente em referência útil à apreciação estilística. E a variedade de patterns apontada por Jones em um corpus unitário já serviu para mostrar um elemento de contacto entre as músicas afro-americana e africana. Mas a concepção rítmica e métrica de Jones para a música africana não ficaria sem contestação. Apesar dele reconhecer a regularidade do ataque articulado da parte solista (C) com a configuração das palmas (no caso dois ciclos de 12 pulsos), ele não cria um meio de representação específico para este fato. Ele pressupõe que atue um questionável acento verbal (trata-se de línguas tonais), subdividindo quase que em concomitância com a palavra a linha vocal em unidades métricas variáveis. Portanto, sua concepção é a de que mesmo para as demais partes instrumentais, a partir de um pulso constante, prevaleça uma independência métrica nas partes instrumentais e vocais do conjunto. Apesar do cuidado da representação e da explícita crítica a Hornbostel, Jones termina por admitir a especulação deste último de que a textura musical africana consiste em ostinatos independentes, mencionada acima.

A abordagem de Jones salienta possivelmente em primeira mão outras características essenciais ao conjunto percussivo africano. Normalmente, constam dele no mínimo dois ou três tambores associados às palmas e à parte vocal; um tambor terá função solista (master drum) e variável de acordo com o contexto de uma peça dada; e existem combinações de patterns que geram eventos identificáveis, como por exemplo, cross-beating. A variação solística do master drum caracteriza-se tanto pela improvisação, sempre de acordo com unidades métricas variáveis, quanto pela disciplina de executar segmentos específicos em posições determinadas da textura geral de uma peça. Em seu importante livro "African Studies" ele aprofunda essas idéias com base sobretudo no conjunto Ewe e adota para a representação do master drum o mesmo tipo de notação métrica das partes vocais aqui exemplificadas. A obra de Jones caracteriza-se também por fornecer elementos para a diferenciação de estilos no contexto da música percussiva africana e por acrescentar à avaliação técnica um comentário importante: o de que ela soa bem.

A partir de Jones, a discussão começa a proliferar a partir de observações de execuções em estilos mais ou menos restritos. Um estudo aprofundado das formas mais atualizadas de representação rítmica da música africana, não pretendido nessa breve comunicação, teria que abarcar estudos feitos por Nketia, Kubik, Pantaleoni e Ladzekpo, Locke, Euba, entre outros. Com efeito, já se está longe da sumária comparação a pressupostos do comportamento musical do homem ocidental, necessária ao procedimento à distância de Hornbostel. No entanto, requerer unicidade própria às diversas variáveis que atuam no fenômeno rítmico africano é ainda matéria tão ficcional quanto as primeiras colaborações aqui mencionadas.

---

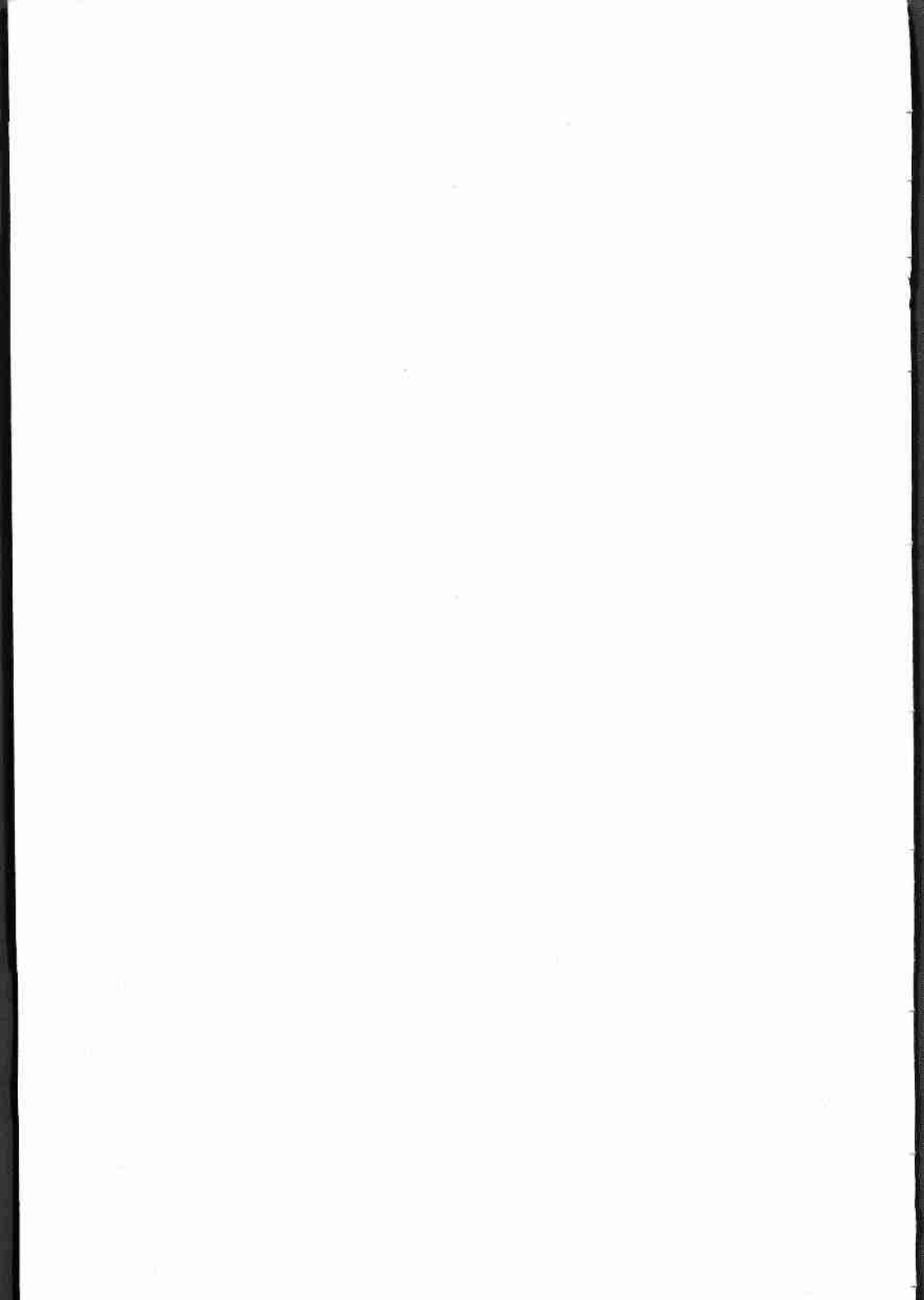
**OBRAS CITADAS**

**BLACKING, J.** "Some notes on a theory of african rhythm advanced by Erich von Hornbostel". In *African Music* 1 (2), 12-20.

**HORNBOSTEL, E. v.** "African negro Music" Fotocópia, Londres: Oxford University Press, 1928. Reimpresso a partir de *Africa* 1 (1).

**JONES, A.M.** "African Rhythm". International African Institut, Memorandum 27. Reimpresso a partir de *Africa* 24 (1), 26-47.





## REPRESENTAÇÃO - PARALELOS ENTRE A NOVA HISTÓRIA CULTURAL E A ETNOMUSICOLOGIA

*Martha de Ulhôa Carvalho (UFU)*

Representar significa, segundo o Aurélio, (1) ser a imagem ou reprodução de; (2) tornar presente, significar; (3) participar de espetáculo teatral representando papel; (4) levar à cena, encenar; (5) chefiar missão junto a; (6) estar em lugar de, substituir; (7) ser procurador de; (8) figurar, aparentar; (9) reproduzir, descrever; (10) desempenhar o papel, a função de; (11) retratar, pintar; (12) substituir por direito; (13) desempenhar funções de ator; (14) dar ares, fingir-se; (15) dirigir uma representação; (16) desempenhar um papel; (17) apresentar-se; (18) figurar como símbolo.

Essas definições sejam providas do senso comum ou da dramaturgia estão muito próximas da definição de representação com sentido histórico do dicionário de Furetière (cuja primeira edição data de 1690) adotada por Roger CHARTIER no seu livro *A História Cultural: entre práticas e representações*. Como ressalta CHARTIER, representação “é um instrumento de um conhecimento mediado que faz ver um objeto ausente através da sua substituição por uma “imagem” capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é” (p.20). Essa substituição, este simbolizar abre um espaço para a articulação de percepções e práticas relacionadas com o mundo social em termos de classificação e delimitação da realidade (múltipla e contraditória) construída por diferentes grupos de ações que levam ao reconhecimento de uma identidade social e, finalmente, das formas institucionalizadas que asseguram a representação e permanência de um grupo, classe ou comunidade (*idem* p.23).

As representações do mundo social são tomadas, portanto, como componentes da realidade social; grupos sociais constroem esquemas geradores das classificações e percepções de cada grupo, socializam práticas para sua identificação e perpetuam tais expressões de forma institucionalizada. É objetivo da (nova) história cultural reconstruir dialogicamente como uma realidade social é organizada, descrita e apropriada por seus leitores; nas próprias palavras de CHARTIER a história cultural pretende “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (*idem* p.17).

Os referenciais dessa nova história cultural (influenciados por Foucault, pela antropologia de Victor Turner e Clifford Geertz e pela crítica literária), bem como novas abordagens da mecânica da representação (sejam elas a parada norte-

americana, afrescos quattrocentistas na Itália, o prólogo de uma comédia espanhola de 1507, ou os relatórios de autópsia) são apresentados num livro com o mesmo nome editado por Lynn HUNT, fonte principal para esta resenha (HUNT 1992).

Segundo essa autora, a nova história cultural tece como antecedentes, primeiramente o marxismo, ao abandonar nos anos 60 e 70 o relato sobre líderes políticos e instituições, para estudar a vida cotidiana de operários, mulheres, criados e grupos étnicos, e principalmente a chamada escola dos Annales, que se tornou dominante desde os anos 30 com a tentativa de acabar com os modelos prontos ao estudar as relações entre idéias e a realidade social.

A primeira geração dos Annales, representada por Lucien Febvre, usou um referencial durkheimiano para a descrição de sistemas de pensamento que seriam comandados pelas formas de vida social, sistemas que organizariam as construções intelectuais e práticas coletivas.

A segunda geração dos Annales, representada por Fernand Braudel, estabeleceu três níveis de análise histórica de acordo com unidades de tempo. Um primeiro nível, prioritário, de longa duração ou estrutura, delimitado pelo meio geográfico e enfatizando o estudo do clima, a biologia e a demografia; um segundo, inferior ao primeiro, que estuda a vida social ou conjuntura de média duração (compreendendo períodos de 10 a 50 anos); e finalmente o nível menos importante ou efêmero, que estuda o evento político ou individual.

A terceira geração de historiadores da escola dos Annales fizeram interagir os dois primeiros níveis do modelo anterior, conduzindo a uma ênfase na construção de história econômica e social.

O terceiro nível, ou o estudo da política e vida cultural e intelectual (também chamado de estudo das mentalidades) só vem a se tornar importante para a quarta geração dos Annales, principalmente no trabalho de Roger Chartier e Jacques Revel. Para esses historiadores, o evento é um "determinante básico da realidade histórica" e as relações econômicas e sociais, anteriormente privilegiadas e anteriores às relações culturais, passam a ser percebidas como "campos de prática e produção cultural" (HUNT 1992, p.9)

Chartier parte da premissa de que não existe uma base transcendente ou universal para o método histórico, revelando sua aceitação da crítica de Foucault, que ao questionar o princípio implícito de que numa história social a realidade é encontrada na sociedade, ao afirmar que essa, assim como o Estado, o sexo, a alma e a economia são discursos que informam relações de poder a lutar pela construção da "verdade" e sua legitimação, contribui para a escrita da história com uma metodologia. (Patrícia O'Brien, capítulo 1).

O segundo tipo de influência na nova história cultural vem da tradição antropológica. Historiadores como Natalie Z. Davis (no seu estudo sobre a sociedade

e cultura na França moderna emergente) e E.P.Thompson (investigando a economia moral das massas inglesas no século XVIII) estimularam um interesse no conceito de comunidade e ritual desenvolvido por Max Gluckman, Mary Douglas, Victor Turner e Van Gennep, para chegar à conclusão de que práticas culturais como a vida festiva ou rituais de violência definem e consolidam a comunidade. No seu comentário sobre o assunto (capítulo 2), Suzanne Desan sugere que estes conceitos de comunidade e ritual devam ser mais diferenciados para que se possa perceber como grupos diferentes os usam para promover suas posições, concluindo que práticas culturais tanto podem transformar e redefinir a comunidade quanto defini-la e consolidá-la.

Outra influência marcante é a de Clifford Geertz, através principalmente do seu livro escrito vinte anos atrás, *The Interpretation of Cultures*. A partir da aceitação dos pressupostos metodológicos de Geertz - que sugere uma "descrição densa" para entender como as pessoas "se apresentam para si mesmas" - a busca do significado mais que a explicação causal é assumida como "a tarefa fundamental da história cultural" (p.16). No capítulo dedicado a Geertz, Aletta Biersack (capítulo 3) sugere a contraposição dessa busca de unidade pelo "reexame" da estrutura e do evento em termos dialéticos propostos por Marshall Sahlins.

Essa posição geertziana (que admite um "idioma geral" e a organização das formas simbólicas num sistema) é questionada por historiadores como Chartier como tendendo a encobrir a existência de luta e conflito (p.17). Para ele é necessário que se observe a diferença dos meios de apropriação dos bens culturais. Chartier focaliza o texto tanto como é concebido pelo autor, quanto impresso pelo editor e lido (ou ouvido) pelo leitor, lançando dúvidas sobre a existência de uma dicotomia entre a cultura popular e a cultura erudita ou de elites (capítulo 4).

Ao se voltar para a diferença, Chartier revela a influência de Bourdieu, que procurou entender a "lógica" dos bens culturais estudando seus meios de apropriação. Essencial para a compreensão do pensamento de Bourdieu e para a posição de Chartier é o conceito, desenvolvido por aquele, de *habitus* ou a "estrutura estruturada e estruturante", condicionada pelas condições de existência e posição no "espaço social", fonte de um sistema gerador de práticas e produtos culturais classificáveis bem como do sistema de percepção e apreciação dessas práticas (o "gosto"). Em resumo, o *habitus* é ao mesmo tempo determinante da percepção do mundo social, quanto determinado pelo mesmo; as práticas e percepções são condicionadas pela internalização das divisões sociais (BOURDIEU 1984, p.171).

Mas é a influência da crítica literária na história cultural que nos interessa mais de perto como etnomusicólogos. O capítulo 4 do livro de Hunt, escrito por Lloyd Kramer, discute o chamado "desafio literário" empreendido pelos historiadores Hayden White e Dominick LaCapra, os dois representam as abordagens

que (1o) perguntam ao texto o que ele significa (White se alinhando com Foucault e Northrop Frye), buscando a unidade e coerência do significado e usando estratégias interpretativas, e (2o) questionam como o texto funciona (LaCapra se alinhando com Bakhtin e Derrida), examinando o papel da diferença e das maneiras pelas quais os textos funcionam no sentido de subverter suas aparentes finalidades, usando estratégias desconstrutivas.

Estas posições não podem ser consideradas como opostos, como nos alerta Fredric Jameson no seu importante *The Political Unconscious*. Ele propõe que se admita a tensão entre significado e funcionamento, interpretação e desconstrução, pois em termos da natureza da linguagem essas dimensões não podem, a seu ver, ser unificadas conceitualmente, mas problematizadas dialeticamente (JAMESON 1981, p.108-9).

Lynn Hunt chama a atenção que tanto os referenciais antropológicos quanto os literários usam a linguagem como metáfora, considerando as ações simbólicas como textos a serem lidos ou linguagens a serem decodificadas, e colocando portanto a representação como "um problema que os historiadores não podem evitar".

Perguntas que historiadores da arte e críticos literários fazem aos seus objetos - tais como "O que faz um quadro ou romance, e como é que o faz?" e "Qual é a relação entre o quadro ou o romance e o mundo que ele pretende representar?" - estão sendo feitas pela nova história cultural, que deve-lo estabelecer seus próprios objetos de estudo como semelhantes aos da literatura e da arte (p.22). Um exemplo dessa adaptação metodológica aparece no capítulo 7, onde Thomas Laqueur demonstra que relatórios de autópsia constituem uma espécie de cânone literário.

No seu estudo sobre a Revolução Francesa, Lynn Hunt procura aceitar a "dialética da unidade e da diferença" proposta por Jameson (apesar de não usar Jameson como fonte teórica). Ela abordou os vários pronunciamentos políticos como formantes de um único texto para mostrar como:

a linguagem política podia ser usada retoricamente para criar um senso de comunidade e, ao mesmo tempo, estabelecer novos campos de luta social, política e cultural - ou seja, simultaneamente tornar possível a unidade e a diferença. (...) As palavras não refletiam apenas a realidade social e política; eram instrumentos de transformação da realidade.

(HUNT, op.cit. p.22-23).

Este estudo da representação como reflexo e ao mesmo tempo agente de mudança aparece com muita clareza em estudos recentes de música em contextos urbanos. Os problemas que os etnomusicólogos que tratam da música urbana têm encontrado são especialmente ligados ao processo de mudança, rápida urbanização e acomodação a estruturas de relações de poder modernas.

A trajetória em termos de escolha de objeto e metodologia trilhada pela etnomusicologia tem alguns pontos em comum com os caminhos percorridos pela nova história cultural. Concebida como uma subdivisão da musicologia preocupada principalmente com o "estudo comparativo" de músicas não ocidentais ou músicas de tradição oral (NETTL 1986) a etnomusicologia começou com os estudos comparativos de coleções de música gravada, estabelecendo as chamadas "áreas culturais" através da classificação dos parâmetros de estilo musical. Posteriormente, a ênfase passou para o trabalho de campo como uma ferramenta para o estudo da performance, trazendo para o foco das pesquisas o problema de aculturação e mudança. Portanto, o estudo da música como um objeto isolável, os etnomusicólogos começaram a olhar para a sua performance.

Assim como na história cultural, a etnomusicologia tem incorporado influências da antropologia, linguística, semiótica, sociologia e psicologia. MCLEOD (1974) resume o crescimento da disciplina entre 1954 e 1974 apontando as duas maiores linhas de pesquisa em etnomusicologia: (1) a relação música-cultura e (2) o desenvolvimento de modelos para análise musical. Estes últimos foram tirados principalmente da lingüística, enquanto a primeira linha concebe música como um comportamento aprendido, altamente redundante e, portanto, passível de análise.

Uma olhada no index de 1977-1986 da revista *Ethnomusicology* mostra que os etnomusicólogos acrescentaram às suas linhas de pesquisa existentes uma preocupação ética e expandiram o campo para incluir práticas musicais urbanas. O objeto de estudo para alguns etnomusicólogos modulou da música *per se* para pessoas produzindo música. Problemas realacionados à posição do pesquisador *vis-a-vis* seu objeto de estudo emergiram, especialmente no que concerne à perspectiva "êmica" versus "ética" (ref. KEIL 1979 e FELD 1982).

Preocupações com questões de identidade social, classe e relações de poder apareceram em estudos sobre urbanização e mudança, assim como performance musical em contextos urbanos.

WATERMAN (1990) estudou a vida e obra de Tunde King, em Lagos do período entre guerras. Tunde King fundiu diferentes estilos musicais (música de violão chamada "palm wine", música protestante africanizada, e a tradição Yorubá de canto de exaltação) para criar Jùjú, que era apresentado tanto nas cerimônias neo-tradicionais Yorubanas (inaugurações de casas, casamentos, batizados e funerais), assim como em contextos não-iorubanos (hotéis). O estudo conclui que apesar da colonização não houve uma mudança radical das normas socio-estéticas iorubanas.

TURINO (1988) discute uma ênfase na manutenção de valores tradicionais semelhantes causada pela polarização de estruturas de poder. Em Lima, Peru, o

crescente número de migrantes das terras altas, em vez de ser assimilado na cultura crioula, gradualmente tendeu para reforçar as tradições andinas. Os locais de performance dessa reestruturação mediada pela música eram os clubes sociais onde os migrantes aprendiam a tocar instrumentos andinos e formavam grupos para tocar música de inspiração altiplana.

COPLAN (1985) também lida com mudança social e o impacto das relações de poder sobre a produção musical. Ele faz um paralelo entre a história social e a história dos estilos musicais na África do Sul e observa como os músicos funcionavam como agentes "cambistas" (brokers) culturais, negociando a mudança e provendo um senso de identidade e comunidade através de performances e novas formas musicais.

PEÑA (1985) estudou como a música de conjunto apareceu depois da segunda guerra mundial entre os texas-mexicanos. Observou a interseção de classe e etnicidade na música e como as mudanças estilísticas na música de conjunto refletiam e mediavam as transformações sociais por que passavam trabalhadores migrantes na sua transição de um grupo basicamente pré-industrial e de solidariedade mecânica para formações com classes e ideologias divergentes.

Na pesquisa em progresso sobre a música sertaneja tenho também observado que as mudanças de estilo e prestígio crescente atribuídos a este gênero reflete os sentimentos pessoais em relação à vida e às biografias de seus constituintes, assim como ilustra o impacto de mudanças complexas do Brasil do século XX: migração interna, urbanização, industrialização e modernização dos meios de comunicação e transporte. Considero de significativa importância que, mais do que refletir uma visão de mundo e as influências histórico-sociais sobre um grupo social tradicional, a música sertaneja tem se transformado num agente de mudança ao apresentar modelos de sociabilidade modernos, facilitando a absorção de novos valores culturais; a música sertaneja se torna mediadora de adaptação de pessoas originárias da zona rural na sociedade urbana.

Chegando por diferentes caminhos teóricos, etnomusicólogos e historiadores novos usam uma mesma metodologia: o exame minucioso - de textos, imagens e atos - e a abertura de espírito diante daquilo que será revelado por esses exames (HUNT, op.cit. 28-29).

O que devemos estar alerta é para as analogias dos resultados dessas pesquisas em dois campos diferentes, apesar de próximos. Estamos conscientes das limitações que nossas metodologias e perguntas impõem ao nosso objeto? Esta analogia de perguntas e respostas demonstram que os pesquisadores dessas duas disciplinas distintas usam um estilo semelhante de ver o mundo e representá-lo. Estas preferências metodológicas emergem de um mesmo hábitat acadêmico no qual a (re)construção de uma (re)apresentação hegemônica de uma determinada

realidade seria negociada entre o(a) pesquisador(a) que (de)escreve - idealmente dialogando com seu objeto de pesquisa - mediado(a) pelas ferramentas metodológicas de um campo específico do conhecimento - que controla os cânones determinantes inclusive de que objetos são "legítimos" e que pesquisadores são "competentes" para empreender tal tarefa.

A pergunta que surge é até que ponto estaríamos acumulando experiência e aprendendo a viver mais humanamente com o estudo de outras culturas ou se, hipócritamente, não estaríamos mascarando nossos próprios interesses egoísticos de dominação e poder com o discurso de que estamos a dialogar com "o outro" quando só falamos de nós mesmos. Quais são as nossas motivações para empreender este diálogo?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORDIEU**, Pierre. *Distinction - A social critique of the judgement of taste*. Trad. Richard Nice. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1984.
- CHARTIER**, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad.: Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990. [ensaios publicados originalmente entre 1982 e 1986]
- COPLAN**, David. *In township tonight! South Africa's black city music and theatre*. Johannesburg: Ravan Press, 1985.
- FELD**, Steven. *Sound and Sentiment: birds, weeping poetics and song in Kululi expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
- HUNT**, Lynn. ed. *A nova história cultural*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JAMESON**, Fredric. *The political unconscious - narrative as a socially symbolic act*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981.
- KEIL**, Charles. *Tiv Song*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- MCLEOD**, Norma. "Etnomusicological research and Anthropology" *Annual Review of Anthropology* 3 (1974): 99-115.



- 
- NETTL**, Bruno. "Etnomusicology" In Don Randel, ed. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1986, p.291-293.
- PEÑA**, Manuel. *The Texas-Mexican conjunto: history of a working-class music*. Austin: University of Texas Press, 1985.
- TURINO**, Thomas. "The music of Andean migrants in Lima, Peru: demographics, social power, and style" *Latin American Music Review* 9/2 (1988): 127-50.
- WATERMAN**, Christopher. *Jijú: a social history and ethnography of an African popular music*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

## EDUCAÇÃO MUSICAL E A MÚSICA DE MASSA

*Liane Hentschke*

Quando discutimos a inclusão ou não da música de massa nas salas de aula, certamente nos vem em mente uma questão abrangente: Por que trazer para a sala de aula aquilo que já é amplamente vivenciado fora dela? Se estamos neste momento reunidos para discutirmos a presença desse tipo de música na escola, é porque na verdade não estamos certos ou convictos de nossas posições e muito menos chegamos a um denominador comum quanto a elas.

É provável que este questionamento surge a partir de uma necessidade de redimensionarmos nossas posições quanto ao valor da música de massa no processo de educação musical do indivíduo. Sabemos que nos dias de hoje, ainda existe um certo preconceito quanto ao valor deste tipo de música em contraposição ao valor histórico que atribuímos à música erudita como sendo um tipo de música de maior valor, e, conseqüentemente, digna de ser ensinada.

Este fato reforça a posição de Lucas<sup>1</sup> que ressalta que "a exclusão da Música Popular da academia reflete ainda a crença da existência de objetos de estudos mais nobres e menos nobres a serem abordados. A oposição música erudita - música popular não pode ser mais creditada ao simples versus o complexo, ou ao ingênuo versus o sofisticado". Mas eu diria que infelizmente este tem sido o caso na maioria dos países em que a educação musical faz parte do ensino regular.

O questionamento quanto à inclusão ou não da música de massa no ensino formal de música possui raízes bem mais profundas do que uma simples inclusão ou não de um tipo específico de repertório musical. Na verdade, esta está diretamente ligada aos valores que atribuímos à educação musical na formação do indivíduo.

Os proponentes da teoria tradicional argumentam que o valor da educação musical está na transmissão e conseqüentemente perpetuação do que uma cultura tem de melhor, ou seja, a música de mais alto nível, e a partir dela fazer com que o aluno conclua que a música pop é estrutural.

No entanto, nos últimos anos algumas sociedades, mais do que outras, deram-se conta de que um sistema educacional tem que acompanhar as grandes mudanças sociais e que velhas posições etnocêntricas devem ser substituídas por visões que contemplem outras manifestações culturais. Estas incluindo, não só as mais variadas formas de produção musical de uma cultura, como também criar oportunidades de transcender o que é produzido dentro da mesma. Segundo os

<sup>1</sup> LUCAS, Maria Elizabeth. Música popular, a porta ou aporta na academia? *Em Pauta*. Ano IV, No 6, p.11, 1992.

proponentes da teoria social/multicultural, não podemos ignorar a diversidade cultural de nossa sociedade e com isto ignorar o que é produzido a nível musical dentro dela. Implícito nestas colocações está a idéia de que educação musical como parte do currículo escolar é uma forma de contemplar e preservar o que é produzido social e culturalmente propiciando assim a compreensão e valorização das nossas bases culturais. Neste sentido, a educação musical traria a oportunidade de discriminação das mais variadas manifestações musicais de uma sociedade, tal como o pop, folclore e erudito. Acredita-se que por este caminho estaríamos socializando o processo de difusão da música produzida e garantindo a todos o acesso a esta produção cultural.

Segundo Swanwick, a intensão é de iniciar um processo de pluralismo musical a partir da premissa de que as pessoas têm hábitos e gostos distintos<sup>2</sup>. Isto pode-se ver através da estação de rádio que as pessoas escutam, do tipo de discos que elas compram. Poderíamos dizer que a música, em muitos casos, pode ser vista como um demarcador de território cultural e social<sup>3</sup>. Quem ouviu música erudita no Brasil? e rock? heavy metal? Nós inclusive podemos traçar o perfil de uma pessoa quanto a sua idade e classe social, a partir de suas preferências musicais.

O avanço das tecnologias de comunicação de massa, bem como o aumento de imigração e emigração de indivíduos entre as sociedades, facilitou o crescimento da troca cultural nos seus hábitos e costumes. Com o surgimento de novas tecnologias, não podemos evitar que a produção musical de massa invada nossas salas de aula. E esta vai se manifestar não só com a invasão de um repertório, mas também através de instrumentos musicais e formas de notação.

Swanwick<sup>4</sup> chama atenção para o fato de que em muitos casos existe um distanciamento entre a música que é feita dentro da sala de aula e a música que é feita fora dela. Segundo ele, este distanciamento se dá muitas vezes através dos próprios instrumentos musicais usados em sala de aula, e eu diria, isto sem falar do uso de métodos de educação musical estrangeiros, os quais propõem uma sequência e repertório específicos que estão intrinsecamente relacionados com o processo de ensino/aprendizagem adotados.

Não podemos continuar desconsiderando a referência musical de nossos alunos, suas experiências anteriores, impondo a eles, de maneira muitas vezes arbitrária, uma seleção de repertório a somente partir da perspectiva do professor. O aluno sem dúvida tem um papel importante nessa seleção, pois como nossa prática nos mostra, ele muitas vezes traz para dentro da sala de aula o repertório que ele

<sup>2</sup> SWANWICK, Keith. *Music, mind and education*. London: Routledge, p.16, 1988.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> SWANWICK, Keith. *A basis for music education*. London: Nfer-Nelson, p.97, 1979.

gostaria de trabalhar, até mesmo como forma de demonstrar que é este tipo de música que ele está com condições de processar em um determinado momento.

Como educadores musicais, não podemos nos posicionar contra a música de massa, seja através da imposição e classificação preconceituosa como sendo uma música de menor valor. Isto, de certa maneira, iria contra um dos principais objetivos da educação musical, que é o estudo e compreensão crítica dos mais diversos idiomas e gêneros musicais. Sendo assim, no momento da seleção de repertório a ser utilizado, faz-se necessário um mapeamento detalhado do que é produzido e consumido a nível regional, municipal, de classe social e principalmente o que nossa sociedade tem acesso através dos meios de comunicação (TV, rádio, etc). Como já dizia Oliveira, "mesmo dentro de uma cidade, o educador musical precisa descobrir as variantes da 'cultural' que permeia a vida dos alunos"<sup>5</sup>.

Por outro lado, temos que considerar que a inclusão da música de massa no processo de educação musical tem implicações não só a nível de seleção de repertório, como também em relação à formação do professor. Eu pergunto: será que atualmente estamos preocupados com a formação do professor multi-cultural? Ou será que de um lado estamos defendendo a inclusão da música de massa na educação musical da criança, e por outro lado formando professores dentro de uma linha tradicional?

Além deste problema, existem outros que não podem ser ignorados. Um deles seria o fato de que cada idioma musical possui suas dificuldades específicas, tanto na aprendizagem de diferentes notações, como na aprendizagem de instrumentos diversos. Relacionado a isto temos que questionar nossa abordagem de ensino dos mais diversos idiomas musicais e verificar se é possível trabalharmos com a música erudita. O que fazemos com as referências sociais e culturais que vêm associadas à música de massa? Quais seriam os recursos necessários para viabilização de uma proposta multi ou inter-cultural? Estas questões devem receber atenção especial por parte dos educadores musicais, pois nos dias de hoje não há mais espaços para o cultivo de visões preconceituosas em relação às mais diversas produções musicais. Não podemos fazer de conta que a música pop e folclórica não existem, e mais, que elas estão gradativamente tomando todos os espaços dentro da mídia, que está mais preocupada com a comercialização do que com a difusão de um leque de produções musicais. A música é sem dúvida nenhuma, mais um produto a ser comercializado na nossa sociedade capitalista.

Concluindo, eu diria que cabe a nós, educadores musicais, proporcionar ao aluno uma ampliação do universo musical, mas na medida do possível partir de

<sup>5</sup> OLIVEIRA, Alda. *Fundamentos da educação musical*. In Martins, R. (ed.) *Fundamentos da educação musical*. ABEM, p.29, 1993.

---

suas referências o que pode resultar em uma maior motivação e identificação pessoal para a criança. O que em termos analógicos poderíamos dizer que - temos que partir do concreto - ou seja, de suas realidades para a partir daí trabalharmos em direção a transcender o universo imediato. Isto só é possível a partir do reconhecimento e discriminação das mais diversas manifestações musicais de nossa própria cultura, pois a partir daí estaríamos propiciando a construção das condições para se transcender musicalmente o nosso contexto imediato e partir para a apreciação de outros discursos musicais, o que sem dúvida constitui uma das principais metas da educação musical nos dias de hoje.

## PENSAMENTO E INTELIGÊNCIA MUSICAL: AS DUAS FACES DO DISCURSO

*Raimundo Martins*

O objeto música tem como uma das suas características a multiplicidade que é constituída a partir de algum ponto de vista subjetivo configurado numa moldura temporal pelo sujeito que ouve. No contexto dessa moldura, são construídos os significados de caráter intra-musical (significado hipotético, evidente, determinado) e os significados de caráter extra-musical (significados delineados) como fruto de processos de aculturação, de treinamento, de educação formal, e de relações individuais ou coletivas em que a música assume um papel e uma função como produto social.

Todavia, indo além destes significados é possível constatar que as músicas de hoje contêm uma variedade enorme, muito diversificada. Essa imensa variedade, de certa forma desconcertante, tem originado investigações com o objetivo de buscar o mínimo de esclarecimento a respeito das modalidades de organização cognitiva da função musical. Ao mesmo tempo, esses estudos têm gerado especulação sobre a possibilidade de uma base biológica para a origem da música na espécie humana.

Do ponto de vista sociocultural, essas investigações têm procurado explorar alguns fatores que possam ser considerados responsáveis por diferenças culturais em música. Esses estudos têm rastreado a possibilidade de alguma evidência que possa pressupor princípios universais da música. Todavia, de maneira paradoxal, se acentuam cada vez mais os fatores determinantes que contribuem para uma maior diversificação cultural em música.

Um desses fatores encontra sustentação no fato de que muitas culturas incentivam e providenciam suporte econômico para os indivíduos que se especializam como compositores ou como instrumentistas (Sloboda, 1985, p.253). Este tipo de especialização de um seguimento social tem grande influência sobre a atividade musical da sociedade, estabelecendo diferenças de acesso e de oportunidade, discriminando entre leigos e especialistas, dissociando aspectos da atividade musical a ponto de torná-la vulnerável a exploração comercial inconseqüente e até mesmo às forças de mercado.

Outro fator determinante em termos de diversificação cultural em música é a maneira como os eventos sonoros são organizados em termos de sistema. Alguns sistemas musicais são fechados com alturas predeterminadas embora relativas, privilegiam um número limitado de sons concentrando-se em torno de algumas relações principais que adquirem uma função hierárquica. Este é, por exemplo, o

caso da tradição clássica da música ocidental. Em outros sistemas, considerados abertos, alguns sons são usados como referência fixa parcial durante uma peça ou durante parte da peça com o objetivo de caracterizar mais claramente um sentido ou idéia. Em muitas culturas um único som é usado como referência sendo mantido como uma espécie de pedal, enquanto os outros são explorados de maneira mais livre ou de acordo com alguma função normativa cujo princípio não precisa ser necessariamente de caráter musical (Sloboda, 1985, p. 254-259).

Todavia, dos fatores culturais ou sociais determinantes, responsáveis por grandes diferenças entre as culturas musicais, um especificamente merece atenção pela influência decisiva que exerce como veículo de uma tradição contagiada por diferentes ideologismos e por ser um sistema bem desenvolvido, embora ainda contenha sérias limitações: a notação musical.

De maneira geral, existe a tendência de considerar as culturas que detêm um sistema de notação como sendo *superiores* aquelas que mantêm uma tradição oral. Esquecemos que mesmo nas culturas ditas letradas existem vastos contingentes de indivíduos que, por não ter acesso ao sistema de educação formal, sobrevivem de forma limitada, manuseando de maneira caricatural versões orais, resíduos do que seria a tradição letrada dominante. Passam a ser manipulados e a depender de atravessadores do conhecimento e da tradição econômica, da tradição política, da tradição religiosa, e por que não da tradição musical. Este equívoco tem gerado um preconceito nocivo, nutrindo uma idéia de superioridade que tem levado ao desrespeito e ao abuso como resultado de uma visão simplista e incongruente, às vezes chegando ao ponto de violentar e exterminar outras culturas. Seria muito mais adequado ou até mesmo correto dizer que essas culturas são diferentes, admitindo assim que tanto a tradição da escrita como a tradição oral trazem vantagens e desvantagens para as culturas que as detêm.

Ao abordar este problema, Sloboda sintetiza em quatro pontos os efeitos positivos do sistema de notação:

1. A existência da notação escrita permite o resgate textual e preciso de material e idéias longos e complexos,
2. A notação possibilita a proliferação e a migração de idéias excedendo a capacidade de conhecimento de qualquer indivíduo,
3. A notação encoraja a separação do conteúdo de um discurso do seu contexto, facilitando o tratamento do discurso como um objeto em si próprio.
4. A notação seleciona certos aspectos do som para preservação, incorporando tendências do presente mas ao mesmo tempo restringindo o desenvolvimento futuro de certas modalidades de música

(Sloboda, 1985, p. 242).

Apesar das vantagens enunciadas e sintetizadas nos quatro pontos, é impossível negar que em certas culturas o sistema de notação chegou a um ponto tal de desenvolvimento e dominação que para muitos indivíduos a noção de realidade é mediada quase exclusivamente pela notação. Ao abordar esta questão, Sloboda constrói uma crítica precisa e pormenorizada ao demonstrar que nas sociedades letradas chega-se ao exagero de considerar que o que está escrito, registrado ou documentado, está correto e portanto deve ser definitivo. A realização e a memória humanas passam a ser julgadas em relação ao que está documentado através da escrita (Sloboda, 1985, p. 243). Todavia, exatamente o contrário ocorre em culturas de tradição oral onde o conhecimento e a memória são as únicas referências a guiar os indivíduos (D'Azevedo, 1962, p. 11-34).

Apesar de todas as vantagens que a notação oferece, em muitas culturas o conhecimento está se tornando menos manuseável devido à imensa quantidade em estoque, além daquilo que está sendo gerado continuamente e armazenado em livros, microfímes, computadores e disquetes. Tal situação esconde uma realidade cruel visto que os indivíduos têm condição de interagir com uma parcela cada vez menor de conhecimento, tornando-se mais e mais dependentes daqueles mediadores que possibilitam ou intermediam o uso do conhecimento, isto é: os especialistas (Sloboda, 1985, p. 244). Além disso, muito do conhecimento escrito pode estar desvinculado do contexto social e da necessidade para a qual foi inicialmente gerado. Perde o sentido e a função ao ser disseminado fora de contexto, torna-se facilmente inadequado e tem a sua possível aplicação comprometida. Confunde e desorienta as pessoas, dando-lhes uma falsa sensação de posse sobre algo que é artificial e não tem uma função definida.

Nas culturas de tradição oral a situação é muito diferente porque o conhecimento não está desvinculado das interações básicas da sociedade. O conhecimento é preservado através de costumes, comportamentos e ritos que são direta ou indiretamente responsáveis pela manutenção dos valores e das tradições da própria sociedade. A aparente limitação funciona como elemento de equilíbrio, garantindo que o conhecimento de cada indivíduo seja suficiente para atender as necessidades de sobrevivência, de convivência social, preservando as práticas, as tradições e os costumes.

No caso específico da música em culturas de tradição oral o conhecimento é transmitido de pessoa para pessoa da mesma maneira que o conhecimento verbal, naturalmente sujeito a mudanças que ocorrem através do tempo. Nessas culturas, não existe o conceito e a preocupação em verificar se uma execução é a execução da mesma música tendo como referência um padrão de precisão e similaridade com execuções anteriores. O discurso musical é recriado cada vez que acontece uma execução. Todavia, isto não quer dizer que os membros da comunidade não



reconhecem o discurso como sendo a mesma música. Na aquisição de conhecimento, pessoa para pessoa, ocorre um aprendizado detalhado das músicas ou da música em particular; a aprendizagem ocorre em nível de abstração da estrutura do discurso, resultando de uma sucessão de execuções que são diferentes em detalhe (Sloboda, 1985, p. 245). O que está em jogo é a capacidade de captar e extrair o esqueleto estrutural de uma seqüência de eventos sonoros. O indivíduo usa uma estrutura armazenada na memória para gerar discursos diferentes em ocasiões diferentes; todavia esses discursos são gerados a partir da mesma estrutura. Nas culturas que usam notação musical esta habilidade é rotulada como *improvisação* (Sloboda, 1985, p. 246). O processo da improvisação é o resultado funcional de uma memória estrutural. Este mesmo tipo de memória também é acionado quando o indivíduo ouve ou identifica via notação numa partitura, uma seqüência idêntica de notas e posteriormente resgata da memória a seqüência exata de sons na forma de uma estrutura (Sloboda, 1985, p. 246).

Isto nos leva à constatação de que os indivíduos em diferentes culturas desenvolvem maneiras muito diferentes de representar mentalmente o discurso musical. Neste processo de representação mental o fator mais importante é a quantidade e a complexidade das estruturas que o ouvinte é capaz de memorizar e projetar mentalmente.

Segundo Sloboda, a organização da mente dos indivíduos pode ser hierárquica como resultado de um uso culturalmente condicionado do cérebro, todavia, a organização do cérebro em si não é hierárquica. Isto quer dizer que a maneira como os indivíduos realizam a representação mental do discurso musical pode determinar quanto é memorizado, a qualidade do que é resgatado da memória e conseqüentemente a qualidade da execução e da fluência do discurso. Em outras palavras, a música que não contem padrões e estruturas familiares ao indivíduo não é facilmente representada e registrada na memória do ouvinte (Sloboda, 1985, p. 3). Por dedução, tal constatação nos leva à compreensão de que a aprendizagem em música é um processo em que o indivíduo progressivamente se expõe a e se familiariza com novos padrões e estruturas sonoras.

Por esta razão, as culturas onde predomina a improvisação como forma de discurso podem produzir músicos executantes de grande distinção mas cuja técnica e/ou estilo pode ser excepcional ou estranho. Em tais casos a ênfase não está na técnica em si como critério, mas na eficiência com que a técnica possibilita a realização do discurso e do estilo (Sloboda, 1985, p. 231).

O contrário ocorre nas culturas ditas letradas do ocidente, aquelas culturas que detêm um sistema de grafia musical. Em geral, a ênfase está na execução reprodutiva de composições consideradas significativas onde a função do professor é dirigir os alunos para um tipo de condicionamento técnico formal que poderá,

eventualmente, habilitá-los a realizar performances culturalmente aceitáveis de peças de grande compositores (Sloboda, 1985, p. 230).

Diante de tais exemplos e constatações, torna-se evidente que ambos os sistemas -- tradição escrita e tradição oral -- têm vantagens e desvantagens que merecem atenção, investigação e sobretudo respeito, independente de quaisquer preconceitos culturais que ainda não tenham sido exorcizados.

Nas sociedades consideradas desenvolvidas ou em processo de desenvolvimento no mundo ocidental, o sistema formal de alfabetização tem avançado avidamente sobre as novas gerações antecipando cada vez mais os processos de aprendizagem da grafia, contaminando as crianças precocemente com os ideologismos conceituais, comportamentais e sociais aparentemente inofensivos que são veiculados pela tradição da escrita. Infelizmente, a música não é exceção. Chegamos ao ponto em que a notação musical deixou de ser um dos elementos mediadores na aprendizagem do discurso para se tornar a própria realidade musical. Este equívoco tem acarretado sérios problemas aos educadores musicais visto que nenhum aparato de treinamento, por mais sofisticado que seja, pode substituir a audição como elemento desencadeador da função cognitiva de elaboração e aprendizagem do discurso.

Estes problemas se avultam de maneira considerável quando outras questões aparentemente menores e periféricas são colocadas no contexto da discussão. Os sons, definidos como música por diferentes pessoas em diferentes culturas, são produto de processos muito diferenciados e alguns desses processos podem ser estritamente musicais.

Blacking elucida essas diferenças ao situar os padrões de movimento do polegar num instrumento dos Venda como a base para a estrutura melódica; os padrões de movimento dos dedos numa flauta como a referência para mudanças tonais; ou ainda, as exigências simbólicas de certos rituais como determinante da ordem e da organização dos eventos sonoros da mesma maneira que uma ordem ou cálculo matemático pode determinar as estruturas sonoras de uma composição. Em outras palavras, as bases-- estruturas inconscientes -- de muitas estruturas musicais não são estritamente musicais (Blacking, 1990, p. 71). Além disso, os processos de uma execução musical transmitida oralmente não são fundamentalmente tão diferentes das variações que ocorrem nas execuções de música escrita, notada. A música adquire sentido de existência no momento da execução; os ouvintes, assim como os músicos, dão sentido à música a partir do momento em que produzem ou criam os sons de maneira estruturada no fluxo temporal.

(Blacking, 1990, p. 71).

Com base nestes argumentos, Blacking sugere de maneira criteriosa uma distinção entre:

1. as músicas que membros de diferentes sociedades categorizam como sistemas simbólicos especiais e como modos de ação social -- músicas como sistemas culturais;
2. as capacidades cognitivas e sensoriais inatas, específicas da espécie, as quais os seres humanos estão predispostos a usar para comunicação e para dar sentido ao ambiente em que vivem -- música como uma capacidade humana

(Blacking, 1990, p. 71).

Ao sugerir esta distinção, Blacking está propondo uma diferenciação entre processos musicais racionais delimitados por regras e parâmetros de um sistema, e processos derivados de uma intuição musical, de uma estética inata ou outras inteligências primárias dos seres humanos. Esta distinção dá origem ao conceito de *pensamento musical e inteligência musical*. De acordo com Blacking, o pensamento musical tem como característica um discurso que se constrói em termos de talas, ragas, escalas, tonalidades, seqüências harmônicas, etc. A inteligência musical, desenvolve um discurso que se explica em termos de *intuição, inspiração*, possessão por alguma divindade, processos inconscientes e outras modalidades. É importante observar que para Blacking, os discursos desenvolvidos por meio de manifestações místicas e sincretismos, são os mais importantes em termos de análise porque reportam a processos e estruturas da inteligência musical inata dos seres humanos. Tais processos e estruturas representam a possibilidade de comunicação transcultural em música. Sintetizando, o *pensamento musical* tem como principal característica as atividades de compor, executar (tocar), ouvir e explicar música como parte dos processos de dar significado ao mundo com música e através da música. A *inteligência musical*, é o equipamento cognitivo e afetivo do cérebro com o qual as pessoas constroem um sentido musical do mundo (Blacking, 1990, p. 72). A inteligência musical é vista por Blacking como uma modalidade mais abstrata de organização e de uso da própria inteligência.

A distinção e o conceito propostos por Blacking são de extrema importância visto que debilitam e de certa forma desnudam a visão etnocêntrica de superioridade musical de muitas sociedades do mundo ocidental. Reduz consideravelmente a força do argumento da notação musical como elemento determinante dessa superioridade.

"A inteligência dos músicos, a inteligência de maneira geral, bem como o pensamento musical -o exercício dessas inteligências musicais - parecem depender muito mais do contexto social, da maneira como a sociedade recruta seus músicos e da expectativa que tem deles."

(Blacking, 1990,p. 74).

Por esta razão, em algumas sociedades os músicos são respeitados como intelectuais, em outras, são vistos como indivíduos rudes, tapados para tudo exceto para música. Isto quer dizer que, o papel que os músicos desempenham numa sociedade é consequência do conceito ou conceitos que se tem de música e portanto, da maneira como a música é feita na própria sociedade (Blacking, 1990, p. 7).

Estas duas faces do discurso nos dão uma dimensão aproximada da complexidade conceitual, social e musical do objeto música e da maneira como este processo de conhecimento influencia e é influenciado continuamente na sua elaboração como discurso, como expressão e como audição.

De maneira geral, nas sociedades do mundo ocidental a ênfase e o interesse - em termos de educação formal - têm sido direcionados para a aprendizagem e o desenvolvimento do *pensamento musical*. Estuda-se a história e os sistemas musicais, a maneira como evoluíram na sua prática e se constituíram como tal. A literatura - músicas - gerada no decorrer dessa trajetória, é a referência auditiva das diferentes práticas em diferentes períodos, caracterizando diferentes estilos numa tentativa de reconstruir conceitual e musicalmente a história, ou uma história.

Os sistemas desenvolvidos e documentados no decorrer dessa história têm como principal característica um euro-centrismo cultural que gerou a noção de ciência e que, de maneira consistente, não poupou a música da mesma obsessão pela medida, pela regularidade, pela estrutura e sistematicidade que teve como culminância o desenvolvimento de uma grafia musical.

Ao largo desse processo e dessa "história", ficaram os discursos criados por sociedades de tradição oral, sustentados e desenvolvidos a partir de uma cosmovisão da vida, da música e da própria existência. Esses discursos da *inteligência musical* têm sido menosprezados embora estejam infiltrados e em alguns casos representem um segmento significativo das manifestações musicais dessas sociedades ditas desenvolvidas. Durante muito tempo os discursos da inteligência musical foram vistos como algo estranho ou exótico; posteriormente, passaram a ser alvo de especulação em função de uma incontida curiosidade; mais recentemente, como resultado de pesquisas etnomusicológicas, têm sido reconhecidos e identificados como discursos ricos e complexos. A elaboração e a aprendizagem desses discursos enquanto detalhe e sutileza, pressupõe uma concepção e uma compreensão estrutural mais abrangentes como forma de dar um sentido musical ao mundo.

No sistema educacional das sociedades ocidentais o discurso do *pensamento musical* está institucionalizado como a forma de expressão musical culturalmente aceitável. Todo o aparato didático-pedagógico bem como a música que se compõe, se executa e se ouve como parte desse processo de aquisição de conhecimento está dirigida para esta face do discurso musical.

Os recursos analíticos desenvolvidos para a compreensão e aprendizagem dos discursos formais do *pensamento musical* se estabeleceram de maneira generalizante como os instrumentos disponíveis e aceitáveis para análise e para síntese. Tornaram-se protótipos da compreensão musical, modelos preconcebidos para explicar a estrutura de qualquer discurso musical, independente de suas características funcionais. Nesses modelos há pouco espaço para a análise de ingredientes novos ou para elementos gerados em um contexto menos objetivo e mais dependente da intuição. A rigor, os modelos analíticos são pretensiosos e pecam por eliminar ou por contagiar *a priori* qualquer possibilidade nova de intuição.

Os discursos da *inteligência musical* não têm espaço para estudo e/ou investigação nas instituições, o mesmo ocorrendo com os indivíduos que os elaboram ou os executam. Esta dicotomia -- pensamento musical versus inteligência musical -- baseada no preconceito e na ausência do conhecimento expõe um dos mais gritantes vícios da civilização ocidental: o vício da superioridade.

Existe uma tendência de situar as culturas contemporâneas tomando como referência o grau de domínio e desenvolvimento dos indivíduos sobre o sistema ou sistemas simbólicos. Todavia, existem culturas onde o domínio desses sistemas está restrito a algumas classes sociais, criando situações paradoxais em que essas classes são obrigadas a conviver com a tradição oral de outros segmentos da própria cultura.

Em música, esta situação tipifica a realidade de uma dicotomia que expõe com clareza as duas faces do discurso. São muitos os indivíduos que apesar de letrados musicalmente -- com domínio do sistema de notação -- dependem da tradição oral de outros segmentos sociais para conhecer, se familiarizar e estudar outros estilos como o jazz, o rock, a bossa nova, reggae, a música de candomblé, etc. Ocorre que o discurso da *inteligência musical* não é exclusividade de culturas de tradição predominantemente oral. O discurso da inteligência musical é a realidade contraditória de sociedades musicalmente letradas que insistem em manter interna e externamente o vício da superioridade.

Esta é a realidade da música de massa na escola de hoje. Os educadores musicais estão atônitos porque a formação que têm recebido está em descompasso com esta realidade. O mundo e as músicas do aluno estão cada vez mais incompatíveis com o mundo, com as músicas e principalmente com a formação do educador. Todo o aparato formal desenvolvido pelo sistema musical no ocidente -- teorias, modelos e sistemas analíticos, métodos, técnicas -- não é adequado para instrumentar o educador para o trabalho com a "simplicidade" da tradição oral. É a simplicidade que tornou-se complexa ou é a complexidade que não alcança a simplicidade?

Temos que reformular vários conceitos, temos que pôr os pés no chão à procura da realidade contemporânea. Precisamos ter humildade para mudar, estar abertos e dispostos a realizar um novo aprendizado a partir destas necessidades e atitudes. A perspectiva de uma mentalidade musical mais contemporânea se impõe como uma necessidade irreversível. Se recuarmos e comprometermos a perspectiva de uma educação musical contemporânea, estaremos comprometendo a nós mesmos.

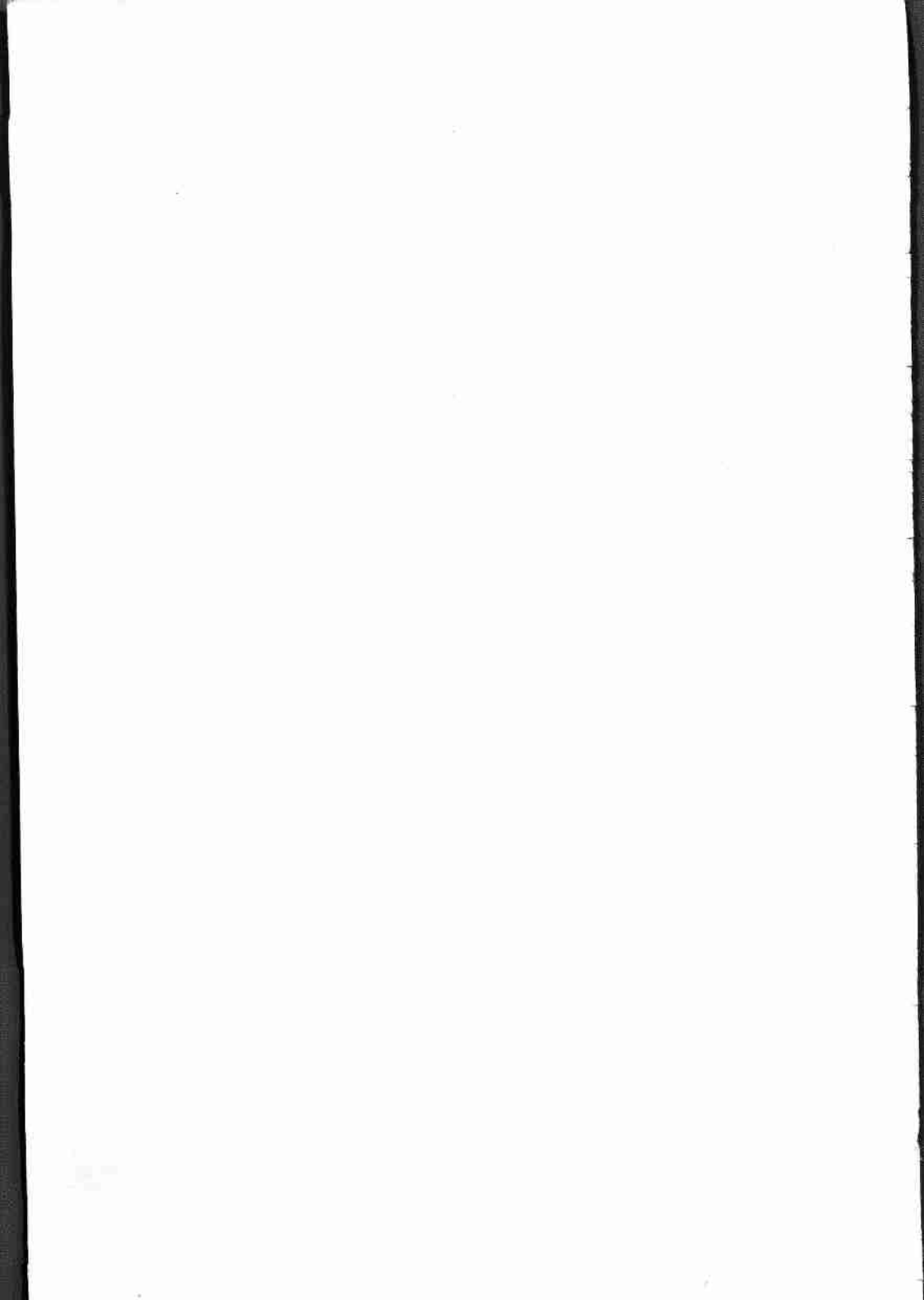
## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**BLACKING, J.** *How Musical is Man*. Faber and Faber. London, 1976.

\_\_\_\_\_. Music in Children's Cognitive and Affective Development: Problems posed by ethnomusicological research. In: *Music and Child Development*. Wilson, F. Roehmann, F. eds. Proceedings of the 1987 Denver Conference. MMB Music, Inc., St. Louis, 1990.

**D'AZEVEDO, W. L.** Uses of the past in Gola discourse. *Journal of African History*. V. 3, p. 11 -34, 1962 .

**SLOBODA, J. A.** *The Musical Mind*. *Oxford Psychology Series*, n° 5. Clarendon Press, Oxford, 1985.



## A EDUCAÇÃO MUSICAL E A MÚSICA DE MASSA

*Cristina Tourinho*

Este trabalho vai abordar a questão da oralidade e a educação musical no que se refere ao seu ensino nas escolas de música, levando-se em conta os adolescentes, uma faixa da população que busca a escola por iniciativa própria. Vai referir-se ao papel do professor de música associado ao ensinamento praticado para este adolescente. O professor aqui será visto como agente de formação, indivíduo com possibilidades de modificação e influência de comportamento a um nível multiplicador dentro de um contexto social.

De onde vêm os alunos, o que eles são, o que pensam, cantam e sentem, que modificações vão ser produzidas, que estímulos poderão ser provocados, que resultados esperam ser obtidos, poderiam ser algumas das perguntas a serem feitas ao iniciar-se formalmente o ensino-aprendizagem musical. Conhecer os antecedentes musicais dos alunos, por que e para que eles se dirigiram à escola de música, quais as expectativas, referentes ao curso serão questões a serem refletidas para se ter uma perspectiva dos objetivos almejados.

Considerando a música como integrante do processo de construção do homem em relação ao meio social a que pertence podem surgir ainda as seguintes indagações, segundo Blacking:

"...necessitamos perguntar quem ouve, quem toca, e quem canta nas sociedades e porque. Esta é uma questão sociológica, e as situações em diferentes sociedades podem ser comparadas sem referência alguma à superfície das formas musicais porque concernem somente à sua função na vida social."<sup>1</sup>

Como a música não ocorre desvinculada de outras atividades, seria recomendável observá-la dentro do contexto a que pertence e não segundo formas e conteúdos isolados.

Para referir-se a como se processa a aquisição cultural na vida social dos indivíduos, Merriam sugere pensar no termo *enculturação*, para designar o processo global pelo qual o homem aprende a sua cultura. Este procedimento é contínuo e ele contém outros, cada qual com seu aspecto específico. Assim, Merriam fala em *socialização* para a aprendizagem social que ocorre na primeira infância; em *educação* para definir a aprendizagem formal e informal que acontece nos primeiros anos e na adolescência; em *escolarização* para ensino e aprendizagem em lugares

---

<sup>1</sup> Blacking, John. *How musical is Man?* Washington: University of Washington Press, 1973, p.32.



específicos fora a casa, por períodos definidos e por pessoas especialmente treinadas para este propósito<sup>2</sup>. Convém observar que a música ocorre dentro destes três processos, isolados ou conjuntamente, sem que se faça nenhuma ou pouca referência especial à sua existência; por muitas vezes a música apenas é.

O ponto de partida de toda aprendizagem é uma necessidade, um desejo, um motivo. O aluno ao optar pela aula de música, então pela educação musical, possui uma atração emotiva pelo assunto em questão, que o impulsiona a buscar novos conhecimentos.

Mas o que entende-se por aprender música por parte dos alunos? A priori, a execução de um instrumento escolhido hipoteticamente ou não parece ser o objetivo mais comum quando os indivíduos chegam a uma escola de música movidos por vontade própria, geralmente na adolescência ou pré-adolescência. Os adolescentes possuem objetivos pré definidos e carregam em sua bagagem uma formação escolar, influenciada pela televisão, leituras, hobbies e esportes, tudo isto padronizado segundo a divisão de classes sociais, de acordo com Hargreaves.

“No caso de adolescentes, por exemplo, as preferências musicais são parte integral de uma rede de gostar e não gostar, de modas de vestir, de estilos de cabelos, programas de televisão e outras mais”.<sup>3</sup>

No processo de enculturação acima referido encontra-se uma informação musical oral, na maioria das vezes inconsciente, adquirida pelo contato social e pela escolarização, que pretende formalizar-se através do acesso à educação musical e do aprendizado de um instrumento. Existiriam conexões a serem feitas entre enculturação, oralidade e educação musical formal?

No ensino do instrumento e na educação musical poderia-se pensar em dois procedimentos opostos: o primeiro seria centrar o ensinamento no interesse do aluno como ponto de partida, valorizando a oralidade e os conhecimentos informais que este indivíduo possui. Segundo Leonhard e House, uma vez centrado o ensino no interesse do estudante, o professor deveria em seguida promover os passos necessários para desenvolver novos interesses e motivações<sup>4</sup>, o que se entende como saudável partir do contexto conhecido para outros elementos. O procedimento oposto seria ignorar o conhecimento musical prévio do aluno e promover o interesse baseado no aspecto cognitivo do novo material a ser apresentado.

No segundo caso, encontra-se embutido um pensamento corrente, uma prática comum e pouco pronunciada em voz alta: é comum a cultura letrada se

<sup>2</sup> Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music* Evanston: University Press, 1964.

<sup>3</sup> Hargreaves, David J. *The Developmental Psychology of Music*. London: Cambridge, 1985, p. 182.

<sup>4</sup> Leonhard, Charles e House, Robert W. *Foundations and Principles of Music Education*. New York, McGraw-Hill, 1972, p. 306.

julgar superior à cultura oral<sup>5</sup>. Este pensamento é muito mais frequente do que parece e não se refere só à música, mas à grafia de uma maneira geral. Poderia justificar talvez a ansiedade de pais e professores em que crianças aprendam os códigos diversos o mais cedo possível como uma maneira de ganhar status social. Ainda segundo Sloboda, o melhor seria pensar que são *diferentes*, isto é, que existem perdas e ganhos envolvendo os dois procedimentos. Em música, o indivíduo que não possui as chaves do código de acesso à leitura não significa ser necessariamente uma pessoa sem conhecimentos musicais. Isto só seria verdadeiro se ele proviesse de uma cultura onde não houvesse música. O conhecimento dele é *diferente*, mas existe e poderia ser levado em conta.

Da mesma maneira que é diferente o sistema de educação em uma sociedade "sem concreto": "Num grupo tribal, educação é vida. Os pais não trabalham em fábricas ou escritórios ...as crianças não ficam encerradas numa escola..."<sup>6</sup>. Sabemos que o fato da não existência de prédios escolares não pressupõe ausência de princípios educacionais; eles existem mesmo que às vezes não seja possível a outra cultura entender como se processam e a que se destinam.

Sloboda enumera quatro diferenças que julga separar escrita de oralidade (1985: 242). São elas:

- 1) A existência de notação influi na complexidade do material escrito;
- 2) A notação promove a proliferação e migração de material, excedendo a capacidade individual de conhecer tudo o que for escrito;
- 3) A notação encoraja a separação do conteúdo do seu contexto;
- 4) A notação seleciona certos aspectos do som para preservar.

Estas diferenças, pressupõem perdas e ganhos, segundo o próprio Sloboda. A escolha de critérios sobre o que e como ensinar recai então sobre sistemas de ensino, currículos, programas e professores.

Swanwick diz que nossas idéias sobre música influenciam aquilo que ensinamos (1991:7)<sup>7</sup>. Exemplifica dizendo que se um professor considera a tonalidade como essencial para o ensino, poderá não considerar a música atonal... Um sistema de ensino musical que não considere a oralidade importante vai centrar o seu trabalho na grafia e na notação, ignorando a música oral e por muito provavelmente a bagagem musical anterior ao aprendizado formal.

A música que existe extra escola de música, tocando nas estações de rádio, nos clips de TV e como pano de fundo para muitas outras atividades cotidianas, faz parte de uma fábrica invisível e poderosa, a indústria da música comercial urbana.

<sup>5</sup> Blacking, idem, p. 244.

<sup>6</sup> Joebel, E. Adamson e Frost, Everett L. *Antropologia Cultural, e Social*. Trad. Euclides Carneiro da Silva. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 60.

<sup>7</sup> Swanwick, Keith. *A Basis for Music Education*. Londres: NFER-Nelson, 19, p. 7.

Ela toca em função dos lucros que pode produzir às pessoas que a ela se dedicam, e geralmente são bem sucedidas em espaços de tempo meteóricos. Por sua característica capitalista, qualifica-se sobretudo por seu "valor de troca."<sup>8</sup> Schrumann faz uma distinção entre esta música, que ele chama de *música de massa*, para a música popular. Segundo ele, a música popular esgota-se inicialmente, por seu valor de uso, ficando assim a música caipira, e a folclórica enquadradas neste último caso.

Caberia ensinar música popular ou música de massa na escola? As opiniões são divergentes. Os professores que admitem o ensino de música popular o fazem baseados em critérios de qualidade, da música que julgam ser merecedora de ser transmitida e este assunto por si só já daria para uma outra discussão.

Para concluir, desejamos colocar nossa posição de professor de instrumento e educador musical. Trabalhamos com um instrumento (nesse caso entenda-se ferramenta) que por características próprias nunca esteve em um só lugar na história: o violão tanto possui um razoável repertório, que entre transcrições de alaúde e vihuela e obras originais chega aos 500 anos de música grafada. Ao lado deste violão está um outro, com a mesma idade, instrumento obrigatório para acompanhar melodias e cantos populares, presença obrigatória na música brasileira e latino-americana. Recentemente em um encontro de professores de música defendemos uma posição de utilização de diversos tipos de música para a iniciação musical de adolescentes. Em princípio, estaríamos utilizando a música (não importando que tipo de, mas com um objetivo específico e definido que nem sempre seria explicitado ao estudante) para ensinar conceitos fundamentais teóricos e práticos. Esta música serviria de ponte a outras músicas e a outros ensinamentos, permitindo ao aluno a princípio situar-se melhor no novo caminho a ser percorrido. Este é um dos objetos de nosso estudo atual, na tentativa de promover um ensinamento mais próximo da realidade da juventude.

---

<sup>8</sup> Schrumann, Ernst F. *A Música como Linguagem*, uma abordagem histórica. 2a ed., São Paulo: Brasiliense, 1990.

## PROFESSOR OU ARTISTA? LEIGO OU LETRADO

*Maria de Fátima Granja Tacuchian*

As questões propostas pelo tema são sintomáticas do debate cultural instalado nos meios acadêmicos, visando dar conta do significado da Comunicação de Massa na dinâmica social das sociedades contemporâneas. Este debate intensificou-se à medida que a Indústria Cultural expandiu-se, incorporando determinadas formas tradicionais da produção cultural e engendrando outras. No cerne da discussão estabeleceram-se polarizações entre tradição e moderno, popular e erudito, produção e consumo. Para pensar estas questões, lançarei mão de categorias propostas pela historiografia contemporânea ao abordar sua metodologia.

Roger Chartier<sup>1</sup> critica a divisão tradicional que opõe letrado e popular; cultura erudita e cultura popular. Ele esclarece que, dentro da Historiografia Intelectual, esses conceitos eram pensados como uma relação de oposições, isto é, dicotomizados. Os historiadores que estudavam a cultura popular, valiam-se de métodos que resultavam de uma abordagem externa, coletiva e quantitativa. A cultura popular era examinada e identificada por sua diferença a algo que ela não é, apoiando-se nessa distinção (por exemplo, literatura popular em relação à literatura letrada; catolicismo popular em relação ao catolicismo normativo da Igreja).

A partir das últimas décadas, a atribuição das práticas culturais designadas como populares, começa a ser pensada de maneira mais complexa. Na nova abordagem, tomando-se os exemplos acima, como definir o que é religião popular? Será a dos camponeses (em relação às populações urbanas); a do conjunto dos dominados (em oposição às elites); ou a da totalidade dos leigos (em relação a dos clérigos)? Quanto à literatura popular, esta alimentará escutas (ou leituras) da sociedade camponesa (em relação à sociedade urbana) ou de um público mediano situado entre o povo analfabeto e a minoria de letrados, ou ainda constituirá uma leitura partilhada por toda a sociedade, onde cada grupo decifra à sua maneira?

Estas questões, para Chartier, indicam que não é simples identificar um nível cultural ou intelectual, que seria o do popular, a partir de um conjunto de objetos ou práticas. Formas culturais identificadas como cultura do povo, surgem como conjuntos mistos que reúnem elementos de origens bastante diversas, formando uma teia intrincada. Por exemplo, a cultura folclórica, que fornece sua base à religião da maioria, foi trabalhada em cada época pelas normas ou interdições da instituição eclesial. Portanto, diz ele, definir o popular como aquilo que é

<sup>1</sup> V. Roger Chartier, *A história cultural, entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990. Cap 1, p.29-67.

criado pelo povo ou aquilo que lhe é destinado, é pois um falso problema. A questão essencial é identificar a maneira como nas práticas, nas representações ou nas produções, as diferentes formas culturais se cruzam e se interpenetram.<sup>2</sup>

A cultura de elite, por sua vez, apropria-se de materiais que não lhe são próprios e, através de reempregos e desvios, constrói suas formas. Chartier cita como exemplo a obra de Rabelais, a qual analisa como uma "enciclopédia da cultura popular", por sua intensa unidade interna na reorganização de elementos heterogêneos (concepção carnavalesca da vida e do mundo).

Ao se problematizar a relação ou divisão entre popular e letrado, desmoronam-se as diferenças metodológicas postuladas para o tratamento contrastado de um ou outro domínio. O popular não é vocacionado para a análise quantitativa e externa (dos cientistas sociais), sendo lícito ao pesquisador apreender, quando os documentos o permitem, como pensa o homem do povo e como utiliza elementos intelectuais esparsos, que advêm da cultura letrada, formando um código de leitura e, por detrás desse código, um sólido estrato de cultura oral.

Esses cruzamentos entre áreas tradicionalmente tratadas como diferentes instâncias do social, não devem ser considerados como "relações de exterioridade entre dois conjuntos previamente estabelecidos" (um letrado e outro popular), mas como produtores de "ligas" culturais ou intelectuais, cujos elementos incorporam-se solidamente uns aos outros, em processo análogo ao das ligas metálicas.<sup>3</sup>

Ao colocar em dúvida o par letrado/popular, chega-se a um outro problema, também fundamental para os historiadores, no dizer de Chartier: a oposição entre criação e consumo. Anterior a ele, Michel de Certeau, um jesuíta especialista na história da religião e estudioso da vida cotidiana contemporânea francesa, rejeitou o mito do consumidor passivo, analisando o "consumo como produção" e colocando em evidência a criatividade do homem comum ao adaptar os produtos em série (dos móveis aos dramas televisivos) às suas necessidades pessoais.<sup>4</sup> Suas idéias, assim como as de Erving Goffmann, Victor Turner, Pierre Bourdier e outros, foram adaptadas e utilizadas para construir uma história mais próxima da Antropologia.

Chartier recupera este conceito e define o consumo cultural ou intelectual como outra forma de produção "que evidentemente não fabrica nenhum objeto, mas constitui representações que nunca são idênticas às que o produtor, o autor ou o artista, investiram na sua obra".<sup>5</sup> Ler, olhar, escutar, não são atitudes passivas, mas comportamentos intelectuais que abrem espaço à reapropriação, ao desvio, à

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.54

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.56 e seg.

<sup>4</sup> De Certeau, *L'invention du quotidien*, 1980. Apud, Peter Burke, *A revolução francesa da historiografia a escola dos "Annales"* (1929-1989), 2. ed., São Paulo: UNESP, 1992.

<sup>5</sup> Chartier, *op.cit.*, p.59

desconfiança ou resistência. O consumo é uma produção silenciosa e quase invisível, que assinala sua presença através de maneiras de utilizar os produtos impostos pela ordem dominante. A intenção do autor não abrange a totalidade da obra, não contém a verdade absoluta e aquela só se completa na elaboração das múltiplas interpretações que constroem seus significados (anulando-se o corte entre essas categorias).

Isto conduz a uma transformação na maneira de pensar a relação entre público e os produtos criados para seu consumo, sejam livros, sermões, canções, fotonovelas ou programas de TV. Aqui, o autor lança mão do conceito de "atenção oblíqua" a que Richard Hoggart (*The uses of literacy*, 1957) caracteriza de decifração popular contemporânea dos materiais impostos, para explicar como a cultura da maioria pode em qualquer época, a partir de um distanciamento, desvio ou re-interpretação, instaurar uma coerência própria aos modelos que lhe são impostos pelos grupos ou poderes dominantes (à força ou com sua concordância). Estabelece-se uma espécie de contrapeso que põe em relevo os dispositivos discursivos ou institucionais que numa sociedade tem por finalidade disciplinar os corpos e as práticas e modelar as condutas e os pensamentos (mecanismos de controle).<sup>6</sup> Os dispositivos de controle, de eficácia aculturante discutível, concedem necessariamente um espaço, no momento em que são recebidos, ao distanciamento, ao desvio e à reinterpretação e a "atenção oblíqua" provoca uma inferência crítica.

Um texto não se esgota em si mesmo. Na apreensão de seu significado está implícita uma leitura, uma construção do leitor (consumidor). Este, por sua vez, não assume a posição do autor, mas inventa uma coisa diferente da intenção original, separa o texto de sua origem, combina seus fragmentos e, de certa forma, reinventa-o, em um espaço aberto às múltiplas leituras. Visto desta forma, a relação produção e consumo, longe de ser um movimento de mão única, é pensada como um espaço de circularidade onde práticas e idéias se embricam, criando um tecido denso e pleno de significações.

Trazendo essas questões para o âmbito das práticas educativas, verificamos que, nas escolas ou conservatórios, a música tem sido, por tradição, abordada em termos das oposições erudito/ popular. A música popular tem sido definida por oposição à erudita, sendo seu âmbito considerado o da rua, do reino do informal, do não institucionalizado, do marginal, ou como um fenômeno de desnivelamento das práticas cultas.

Por outro lado, a implantação das manifestações culturais de massa, assimilando repertórios cultos ou populares e engendrando novos, acirrou esse debate. Voltada para a economia de mercado e maximização dos lucros, a Indústria Cultural foi criticada por seus mecanismos de manipulação de idéias e valores. E, como tal, deveria ser contestada e negada no processo educacional.

<sup>6</sup> *Ib.*, p.60

No campo intelectual, as teorias de comunicação de massa assumiram posições antagônicas, desde aquelas que proclamavam uma nova ordem social de integração universal ("aldeia global") até as que pregavam a derrocada dos valores sociais, questionando a Indústria Cultural, como um projeto de alienação e manipulação das massas.

Atualmente, como vimos no texto de Chartier, procura-se revisar as posições extremadas, analisando-se o fenômeno social em sua complexidade e através de seus mecanismos regulatórios intrínsecos. Na educação, essa nova postura significa uma revisão de conceitos e preconceitos que dificultavam a aproximação e utilização de materiais considerados de certa maneira espúrios e contaminados por ideologias de manipulação dos valores humanos e sociais. As dicotomias são relativizadas e a realidade assume um novo sentido: aquilo que é dado como real é o resultado das múltiplas representações de um dado contexto histórico social. E a escola, como um centro de representação da vida social, não poderá se omitir desta discussão.