

Música e ciências humanas

Silvia Cordeiro Nassif Schroeder e Jorge Luiz Schroeder***

Resumo: O objetivo deste artigo é encontrar um local apropriado para a pesquisa em música, que se distancie das tendências analítico-performáticas, atualmente predominantes nos trabalhos acadêmicos. Assumindo a música como uma linguagem significativa, afastamos os fenômenos musicais da abordagem técnica e estrutural, aproximando-os da visão das ciências humanas. O caminho que utilizamos para realizar essa aproximação é a contraposição entre a análise técnica, da qual evidenciamos algumas limitações, e a análise estética, considerada mais promissora no sentido de elucidar as questões relativas às significações musicais. Buscamos ainda enfatizar o caráter cultural dessas significações, em oposição a uma certa ilusão absolutista proporcionada pela teoria musical.

Palavras-chave: Música, significação, estética, pesquisa, metodologia.

Abstract: This paper aims to find an appropriate place for the music research, apart from the theoretical and performing conceptions that are currently predominant in academic works. Considering music as a signifying language, we put the musical phenomena were pushed away from the technical and structural approaches and brought them near to the human sciences, by the opposition of the technical and the aesthetic analysis, trying to show the limitations of the first and the advantages of the latter to clarify questions about musical significations. The cultural character of those significations were also emphasized, in opposition to a certain absolutistic illusion provided by the music theory.

Key-words: Music, signification, aesthetic, research, methodology.

Introdução

Podemos dizer que as preocupações de cunho mais acadêmico com relação às pesquisas em música tiveram seu início com a abertura dos cursos de pós-gradua-

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Unicamp. silviacn@unicamp.br

** Funcionário do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes e Doutorando do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Unicamp. schroeder@unicamp.br

1. O motivo geralmente alegado para essa escolha é o de que o pulso pertence a uma categoria mais simples de elementos do que o ritmo, facilitando, por essa peculiaridade, a assimilação da temporalidade particular atribuída à música, ou seja, a medida regular e constante. Mas essa é uma outra discussão que não pretendemos fazer aqui.

ção em artes. Até esse momento, muitos dos cursos de graduação existentes pareciam ser apenas transposições dos cursos particulares ou de conservatórios musicais para dentro dos limites da universidade. Isso devido à manutenção, nesta, mais ou menos dos mesmos objetivos daqueles, ou seja, a formação de músicos instrumentistas, compositores ou regentes exclusivamente para a atuação artística. A principal diferença ficava por conta do grau de aprofundamento técnico-teórico propiciado pela universidade, pela possibilidade de contato com professores formados nos centros de excelência musical, geralmente da Europa e Estados Unidos, um privilégio muito raro nas escolas de nível médio.

Com a abertura dos cursos de pós-graduação em música, contudo, essa situação não se pôde mais sustentar, visto ter a pós-graduação um caráter eminentemente reflexivo e passar a exigir dos artistas uma adequação a essa postura, o que, para a graduação, não era necessário. A formação universitária do músico, geralmente restrita às esferas teóricas ou histórico-musicológicas (além, obviamente do aperfeiçoamento das técnicas instrumentais, de regência e composicionais específicas) ganha, então, uma nova dimensão, aproximando-se um pouco mais das práticas acadêmicas investigativas. Em contrapartida, também torna-se mais vulnerável aos critérios de avaliação e julgamento da academia.

Como a grande maioria dos professores músicos, a despeito de uma grande experiência artística, nunca havia realizado nenhuma incursão no universo da pesquisa acadêmica tradicional, os cursos de graduação foram obrigados a sair dessa espécie de isolamento ao qual se haviam acomodado e buscar auxílio em outras áreas do conhecimento dentro da universidade. Uma das conseqüências desse movimento de aproximação foi a necessidade de adaptação aos padrões acadêmicos, no que diz respeito à busca de legitimidade para suas produções. A preocupação metodológica tornou-se, a partir daí, não só inevitável, mas uma necessidade primordial.

Um primeiro impulso para a superação desse desafio – a falta de uma metodologia específica de pesquisa para a música – foi o empréstimo de procedimentos de pesquisas de outras áreas, aparentadas ou não com o universo musical. Numa rápida olhada na produção acadêmica de modo geral, encontramos pelo menos três formas de abordagem metodológica que indicam o decalque de outras áreas.

Na primeira delas, a música é tratada como um objeto concreto (como certamente o é) e atribui-se-lhe um caráter imutável, fixo, como se fosse um dado irrevogável da natureza. Sendo assim, é possível observá-la sempre de forma neutra e idêntica, seja qual for o seu observador, sejam quais forem as condições de observação. Mudam, evidentemente, os ângulos de visão, mas não o objeto em si, que permanece inequivocadamente o mesmo. Como exemplos desse tipo de abordagem, podemos citar as pesquisas baseadas nas análises formal, harmônica, motívica, frasal, performática e outras, que se atêm à dissecação da estrutura construtiva das obras. Entretanto, nesse modo de conceber a pesquisa, muito aparen-

tado com algumas formas físico-matemáticas de abordagem (talvez devido à íntima ligação existente entre a teoria musical e a acústica), algumas questões não puderam ser respondidas convincentemente. Dentre elas, por exemplo, aquelas relacionadas à interpretação de peças musicais ou aos juízos de valor.

Uma outra tentativa metodológica, visando resolver alguns problemas que haviam surgido na abordagem anterior, foi, então, levar em consideração aquele que observa. Nessa linha, as investigações não se restringiram mais ao objeto, mas às relações que se instituem entre o objeto e o sujeito. O objeto de pesquisa passou a ser entendido como um fenômeno que precisa ser interpretado. Daí a importância do papel do intérprete, que se tornou maior, dele dependendo fundamentalmente os resultados das pesquisas. Chegou-se a esse tipo de abordagem certamente pela constatação de que um mesmo objeto (por exemplo a execução de uma peça musical), olhado pela mesma perspectiva (a análise técnico-formal) por dois observadores diferentes (dois músicos) poderia resultar em duas soluções (interpretativas) opostas. Isso sempre gera um conflito, quando se adota uma linha de pesquisa que propõe uma solução única (como o caso da anterior). Entretanto, a inclusão do observador no bojo da pesquisa, embora tenha permitido uma maior relatividade nas análises, não conseguiu desviar a busca de um ideal único, talvez intangível, mas capaz de ser vislumbrado através de indícios extraídos das várias interpretações de um mesmo fenômeno. A idéia de uma essência musical, de algo intrínseco à obra a ser buscado a qualquer custo, permaneceu, portanto, intacta.

Uma tentativa de fugir a esse idealismo absoluto e aistórico foi, então, introduzir nas pesquisas elementos contextuais. Procurou-se, assim, levar em conta algumas particularidades do objeto, como por exemplo, seus determinantes geográficos e temporais. Esse procedimento, contudo, não conseguiu alterar de forma substancial o paradigma anterior, uma vez que essa contextualização funcionou, na maioria das vezes, como uma espécie de ornamento introdutório (pela alusão, por exemplo, à biografia do compositor ou à situação sociopolítica em que foi produzida determinada obra).

Como era de se esperar, em muitos casos esses “empréstimos metodológicos” resultaram numa falta de coerência no alinhamento entre o objeto pesquisado, as indagações levantadas e os procedimentos adotados, acarretando um certo grau de artificialismo nas pesquisas.

Na situação atual, paralelamente a essas tendências que estamos chamando de empréstimos metodológicos, porém, há também uma outra linha de pesquisa que vem sendo adotada de um modo significativo. Trata-se da tentativa de tornar a prática musical (tanto no sentido da execução quanto da composição), com todas as suas idiosincrasias, válida no contexto acadêmico. O argumento mais levantado pelos seus adeptos e defensores é o de que, para a realização de uma obra musical, é necessária uma pesquisa. Desse modo, pretende-se que a academia con-

ceda ao fazer artístico o mesmo *status* de uma reflexão teórica. Ainda que seja uma questão válida, ela se complica quando outros aspectos são levantados. O direcionamento da pesquisa para a realização de uma obra artística ao invés de um texto reflexivo é um desses aspectos. Ligado a este, estão as questões da linguagem: seria uma obra também uma reflexão? Seria necessário um texto descritivo complementar a uma realização artística? Em quais critérios basear a avaliação “acadêmica” de uma obra? E por aí vai...

Embora essa discussão esteja ainda em andamento, é possível, pelo menos provisoriamente, levantar alguns pontos em comum nessas concepções que descrevemos um tanto resumidamente e que, a nosso ver, mereceriam ser melhor analisados. O primeiro corresponde ao fato de que, em todas elas, a noção de metodologia se limita aos procedimentos práticos de pesquisa adotados, não se levando em conta a questão epistemológica, ou seja, o fato de que os questionamentos iniciais que levam a uma pesquisa, quer se tenha consciência disso ou não, já estão inseridos num universo teórico que não pode ser ignorado. Ao contrário, pensamos que qualquer busca metodológica deve ser, antes de mais nada, uma busca dos pressupostos que embasaram a necessidade de investigar um objeto específico, e que os procedimentos analíticos (não só as técnicas de análise, mas sobretudo a escolha de um quadro teórico) devem estar alinhados a esses pressupostos.

Como segundo ponto, todas essas formas de pesquisa, com maior ou menor ênfase, obrigatoriamente professam a necessidade do aspecto técnico como base para quaisquer investigações musicais. Há, por assim dizer, um certo temor em se afastar desse lado palpável e objetivo da música, muito provavelmente por causa da associação que geralmente se faz entre objetividade, empirismo e cientificismo. Desse modo, abstendo-se de tratar as questões de cunho puramente artístico, as pesquisas tentam escapar do subjetivismo e se refugiam no porto seguro fornecido pela materialidade musical, notadamente pelas análises teóricas (sejam elas formais, performáticas, estruturais, etc.).

Considerando que, nessa procura por uma metodologia específica para a música que tenha legitimidade científica, muitas pesquisas acabaram deixando de lado ou ignorando o caráter *artístico* peculiar da linguagem musical, gostaríamos de aprofundar um pouco essa discussão, propondo um modo possível de inserção da pesquisa em música no universo maior da pesquisa científica. Sem que para isso precisemos abrir mão das questões estéticas, que postulamos inseparáveis de qualquer análise de uma obra de arte.

Análise técnica, análise estética

Tem-se afirmado com bastante frequência que a música é uma linguagem (na verdade poucas pessoas hoje em dia negariam esse fato de modo consistente).

Entretanto, dar à música o *status* de linguagem implica necessariamente considerar o seu caráter significativo. Em outras palavras, é assumir que essas seqüências de sons agrupados segundo determinadas regras produzem “sentidos” (e não são só meros estímulos fisiológicos ou emocionais, por exemplo). Ora, se isso é verdadeiro, então devemos aproximá-la dos estudos que trabalham com sistemas de signos (“textos”, num sentido mais amplo da palavra), ou seja, dos estudos das ciências humanas. Enquanto os fenômenos naturais – objeto das ciências naturais –, de acordo com Bakhtin (2002), não têm significação e necessitam apenas de um observador que os *descreva* e *explique*, os sistemas de signos precisam ser *compreendidos*, precisam ser procurados os seus *sentidos*. Na verdade, para Bakhtin, qualquer estudo dos signos, em qualquer nível, só faz sentido na medida em que se inicie por essa compreensão, que se dá, em um primeiro momento, de maneira global. No universo da música, e da arte de modo geral, esse “sentido” mais geral poderia ser traduzido como intenção ou proposta estética. Assim sendo, de nada adianta um destrinchamento técnico-formal da música, se não se percebe, antes, qual a sua proposta estética. Por isso, toda análise musical puramente gramatical, na nossa opinião, não passa de um exercício teórico, pois não abrange o estético, não explica a qualidade da música como um fenômeno artístico.

Da mesma forma como a obra de arte literária vai muito além das possíveis análises lingüísticas, a obra de arte musical também não pode ser encontrada numa simples análise formal. Com isso não queremos, de modo algum, minimizar a importância do material na obra de arte. Conforme nos lembra Bakhtin, sem ele não haveria obra, muito menos apreciação artística. O que precisa ficar claro, contudo, são os limites do aspecto técnico para a compreensão das obras. Particularmente na música, por sua natureza peculiar altamente abstrata, o material (o som) é o ponto de partida para qualquer discussão, é o único lugar onde podemos procurar algo. Entretanto, análise do material não é sinônimo de análise técnica. Esta é apenas *uma* possibilidade de se olhar para o material musical. Consideramos que esse tipo de visão proposta pelas análises técnicas torna o entendimento sobre a música bastante restrito, por estabelecer de antemão quais eventos deverão ser considerados, quais não, e o modo como deverão ser interpretados, não dando margem à inclusão de acontecimentos não previstos ou inesperados, impedindo sua manifestação. Já uma análise estética se coloca sempre aberta, sem se preocupar com previsões ou modelos prévios a serem reconhecidos, pois trabalha no nível do sentido, e os sentidos são sempre renovados a cada obra (ou mesmo a cada novo contato com uma mesma obra). Numa analogia com a linguagem verbal, diríamos que a análise técnica trabalha no nível sintático e, até certo ponto, semântico, de uma língua virtual e silenciosa, enquanto que o nível da análise estética é o discursivo, da realização concreta e sonora.

Mas algo bastante curioso acontece que torna a análise técnica tão convincente a ponto de estimular uma certa negligência estética. Ao se investigar uma música (esta, evidentemente, com sua proposta estética já delineada) pelo viés teórico-musical, o primeiro passo é proceder à decomposição da obra em seus elementos principais (harmonia, melodia e ritmo, por exemplo). O que ocorre é que, ao retalhá-la, o analista, que se acha já imbuído dos sentidos que seu contato íntimo com a obra completa lhe proporcionou previamente, transfere esses sentidos aos seus elementos, tornando-os, assim, também completos e autônomos. Poderíamos citar vários exemplos desse equívoco, mas basta um para ilustrá-lo. É o caso da pulsação, no que diz respeito ao ritmo. O pulso, regular e constante, é algo deduzido dos ritmos, ou melhor, das músicas que possuem o caráter temporal igualmente regular e constante. Essas músicas são geralmente construídas de modo a constituir um ciclo regular e, por isso mesmo, previsível, cuja dimensão pode variar desde a duração de um pulso (células, temas) até os ciclos maiores de frases ou seções temporalmente organizadas (a métrica). Portanto o pulso, sendo um aspecto do ritmo particular do qual deriva, só faz sentido quando imbricado nesse ritmo. Retirado desse seu ambiente estético, ele se torna nada mais do que uma mera sucessão de acentos regulares sem caráter próprio. Entretanto, é muito comum, no ensino de música, iniciar-se o estudo da rítmica exatamente pelo pulso¹, tentando que ele seja incorporado pelos iniciantes antes mesmo que eles possam reconhecer um ritmo.

Como os elementos acabam “carregando” os sentidos do todo de onde foram extraídos, esses sentidos acabam equivocadamente sendo interpretados como intrínsecos aos próprios elementos e não às obras. Em virtude disso, a preocupação com a estética passa a ser algo acessório, pois esta é considerada apenas uma derivação natural da técnica, legitimando desse modo a sua importância secundária nas considerações musicais. Isso traz de volta a idéia, por nós defendida, de considerarmos a pesquisa em música uma atribuição das ciências humanas, pois só elas detêm, através dos seus vários vieses, as ferramentas necessárias para tentar elucidar questões relativas às linguagens simbólicas.

Estética e cultura

Mesmo optando por considerar a percepção estética como algo constituído culturalmente, como é o nosso caso, temos que ter consciência de que isso não é algo tão tranquilo e – conquanto possa orientar a solução de várias questões, no nosso entender fundamentais para a reflexão sobre a música – encerra vários perigos. Um deles seria o de desviar das investigações, com uma simples frase (do tipo “isto é cultural”), uma miríade de dificuldades que, cedo ou tarde, despontam no horizonte dos estudos musicais que extrapolam o seu próprio universo estrutural.

Um outro seria a adoção de uma concepção de cultura exageradamente generalizante e, por isso mesmo, homogeneizante, análoga às concepções das técnicas que se restringem aos seus valores exclusivamente internos, definindo-a como *estado*, antes de *processo* (ELIAS, 1994). Nesse caso, a ligação da expressão musical com a cultura não modifica o cerne da concepção técnica, já que com ela se identifica. Ainda um terceiro perigo, contrário a uma forma absolutista de ver a música e a cultura, seria a adoção de um relativismo extremo (também absoluto) que, muito embora permita a exposição da complexidade das manifestações musicais nas suas relações com as situações culturais de onde brotam, eleva essa complexidade a um grau quase impossível de ser abarcado, bloqueando de forma persuasiva quaisquer tentativas de elucidação dos fatos musicais. E isso favorece apropriações equivocadas de determinadas correntes igualmente relativistas em voga. É o caso, por exemplo, do *multiculturalismo* que, na tentativa de ser aplicado como estratégia de ação na educação musical pode resultar em aberrações, como a obrigatoriedade de o professor de música ter que se tornar uma espécie de poliglota, com fluência em incontáveis idiomas musicais. Para que se possa evitar esse tipo de equívoco, nada melhor do que tentar estabelecer uma ponte entre o modo interpretativo de olhar a música, através da estética, e um modo interpretativo de olhar a cultura. Esse modo quem nos fornece é Clifford Geertz (s. d.), quando concebe a cultura como “essencialmente semiótica” e, portanto, única e exclusivamente analisável através de uma interpretação. Concebendo a cultura como um texto, ou melhor ainda, como “o fluxo do discurso social” nas suas próprias palavras, Geertz nos oferece a chave para o alinhamento mais profundo, epistemológico, entre as formas de estudar as culturas, as sociedades, a história e a música, como uma manifestação significativa da cultura.

Não basta, portanto, na procura pelos sentidos de uma obra, constatar que estes se produziram culturalmente e aí permaneceram. É necessário entender o longo processo que levou à constituição do que Pierre Bourdieu (2001) chama de “campo artístico” e à criação de uma “atitude estética” que lhe é peculiar e que garante o seu funcionamento. Só assim compreenderemos, por exemplo, de que modo a teoria musical (com todo o seu ferramental analítico) foi, ao longo dos tempos, se constituindo no modo predominante de observar a música, de tal forma que conquistou uma autonomia significativa (embora ilusória, de acordo com nossa análise). Nós, agentes do campo artístico musical (músicos, críticos, professores), estamos tão envolvidos por um “habitus” típico desse campo que tomamos por verdades absolutas fatos advindos de processos históricos (que, aliás, ainda estão em andamento). Uma vez de posse dessa consciência, poderemos, então, entender melhor o quanto as análises técnicas tradicionais são limitadas e insuficientes na tentativa de elucidar questões relativas à música como produto de um processo sociocultural bem definido.

É interessante observar que a estética goza de uma certa “má-fama”, tanto para o pensamento teórico musical, de cunho estruturalista, quanto para as tendências mais próximas do pensamento sociocultural. No primeiro caso, há uma certa rejeição que ronda a estética e encontra sua força no valor acessório que lhe é atribuído, conforme já dissemos. Considera-se aí a estética um ornamento intrínseco à elaboração estrutural, decorrente da constituição material da música e independente de suas intenções mais profundas. No pensamento sociocultural, por outro lado, percebe-se também um certo grau de desprezo à estética, frequentemente avaliada apenas sob o ponto de vista de seu uso como ferramenta de manutenção do poder simbólico nas mãos de seus promotores, os músicos iniciados. Entretanto, não há, conforme vimos tentando demonstrar, como fugir à reflexão estética sem prejuízos evidentes, pois a fuga acaba limitando significativamente a apreensão da música e da arte, de modo geral. Consideramos a estética o fundamento, o impulso primordial do pensamento artístico ocidental. Se a arte é efetivamente um fenômeno simbólico e, portanto, precisa ser interpretada, é na estética que encontramos o meio privilegiado de apreensão dos seus sentidos. Daí as limitações das análises técnico-formais nas pesquisas em música e a necessidade da inserção da reflexão musical no âmbito maior das ciências humanas.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. 5. ed. São Paulo: Editora Hucitec/Annablume, 2002, 439 p.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador, v1*. s. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, 277 p.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. s. ed. Rio de Janeiro: LTC, s. d., 216 p.