

Musicologia sistemática, humanismo e contemporaneidade

Thiago Cabral (IFPI)

Resumo: Ao percorrermos historicamente os principais acontecimentos que marcaram o estabelecimento da musicologia sistemática na academia, propusemos um estudo crítico-descritivo a fim de esboçarmos um panorama atual do seu campo de atuação. No escopo das principais contribuições de Adler, Hanslick e Schenker, identificamos um discurso unívoco no qual música e linguagem pertenceriam à mesma dimensão estética. Todavia, a partir da década de 1970, o desejo por uma mudança paradigmática frente a um viés neopositivista na musicologia ganha força, sobretudo na musicologia histórica e na etnomusicologia. No presente artigo, avaliamos se esse movimento de aproximação às ciências humanas também ocorre com a musicologia sistemática, especialmente no que se refere à busca por novas estratégias de análise musical. A partir do levantamento bibliográfico, propusemos um diálogo contextualizado entre a história da ciência e a produção musicológica datada dos fins do século XIX até o presente momento. Constatamos que uma parcela expressiva da produção científica ainda se mantém inescrutável, mesmo para o público especializado. Destarte, apontamos algumas sugestões para que se possa conceber *a posteriori* uma metodologia humanística para a análise musical a partir de alguns *insights*, atentando sobretudo aos novos desafios investigativos no contexto da ciência contemporânea.

Palavras-chave: Musicologia sistemática contemporânea. Musicologia crítica. História da musicologia. Musicologia humanista.

Systematic Musicology, Humanism, and Contemporaneity

Abstract: As we move through the historical events that marked the founding of systematic musicology at the academy, we propose a critical descriptive study to outline a current overview of the field. Within the scope of the main contributions of Adler, Hanslick, and Schenker we identify a univocal discourse where music and language belong to the same aesthetic dimension. However, since the 1970's, the desire for a paradigm shift gains strength in light of a neo-positivist bias in musicology, especially in historical musicology and ethnomusicology. In this paper, we evaluate whether this move towards the humanities also occurs in systematic musicology especially with regards to developing new strategies of music analysis. From a bibliographical review, we propose a contextualized dialogue between the history of science and musicological production dating from the late nineteenth century to the present day. We found that a significant part of scientific production still remains inscrutable, even to the expert audience. Thus, we offer some suggestions to conceive, *a posteriori*, a humanistic approach to musical analysis from our insights, focusing especially on new investigative challenges in the context of contemporary science.

Keywords: Contemporary Systematic Musicology. Critical Musicology. History of Musicology. Humanist Musicology.

Em 1885, o musicólogo austro-húngaro Guido Adler (1855-1941) publicou a primeira taxonomia da área, diferenciando os campos de atuação da disciplina em três grupos principais: musicologia histórica, musicologia sistemática e musicologia comparada¹. Atualmente, constatamos um movimento de ampliação da atuação musicológica como um todo. Consequentemente, elencamos três situações da área, resultantes deste cenário: (1) o estreitamento entre as três principais áreas da musicologia e, consequentemente, de suas linhas de pesquisa; (2) o intercâmbio entre musicólogos e pesquisadores de outras áreas, desenvolvendo estudos sobre a música; e (3) a importação de instrumentos metodológicos e epistemológicos provenientes de áreas afins.

Todavia, ao tempo em que se mantém uma produção musicológica alinhada a uma tendência inter/transdisciplinar no campo da musicologia histórica e, sobretudo, na etnomusicologia, a musicologia sistemática ainda conserva algumas particularidades desde sua origem como, por exemplos, a avaliação de estruturas internas da composição musical².

Partindo do interesse de discutirmos os meandros históricos e científicos que compõem a situação atual da musicologia sistemática, propomos uma revisão bibliográfica das principais correntes do pensamento musicológico ocidental ao longo do século XX e XXI, especialmente na literatura de origem anglo-americana³. Na sequência, refletiremos sobre a necessidade de se conceber novas alternativas à compreensão dos fenômenos musicais orientados às recentes demandas da investigação científica.

As origens da musicologia sistemática: conceito, contexto e crítica

Adler (1981 [1885]: 15, tradução nossa) afirmou que a musicologia sistemática deveria estabelecer “as mais elevadas leis no ramo da música tonal”⁴. Para tanto, o autor

¹ *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (In: ADLER; MUGGLESTONE, 1981 [1885]). Versão original do artigo de Adler traduzido para o inglês, utilizada na elaboração deste texto

² Segundo PARNCUTT (2012: 07), pesquisas científicas que envolvem áreas como teoria e análise musical integram-se à área de musicologia sistemática, ainda que, por vezes, apareçam como disciplinas separadas ou como fundamentos musicais (propedêutica na música). Quando às “estruturas internas” da música, trata-se daquilo “[...] que faz as composições ‘funcionarem’, que [...] asseguram a continuidade, coerência, organização ou teleologia da música” (KERMAN, 1987 [1980]: 77). O termo “estrutura musical” vem à tona no campo da música quando HANSLICK (1992 [1854]) assumiu a defesa da *Tonkunst* (arte musical) absoluta contra a *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de Wagner. Obviamente, neste sentido, seu significado não mantém relação com o estruturalismo de Lévi-Strauss (cf. LÉVI-STRAUSS, 2008 [1958]).

³ Isto se justifica pela adoção massiva destas obras e autores na produção acadêmica brasileira.

⁴ “establishing of the highest laws in the individual branches of tonal art” (ADLER, 1981 [1885]: 15).

segmentou em três as sessões que particionam os estudos de musicologia sistemática, sendo elas: (a) especulação teórica da música; (b) estética da música; (c) pedagogia musical. Assim, o estudo de obras e compositores culminaria na validação de práticas com “elevado nível” de criação artística.

Naquele contexto, a análise das obras seguia o estudo da harmonia, do ritmo e da coerência melódica. O passo seguinte foi compará-las e avaliá-las de acordo com a percepção dos sujeitos, no que diz respeito aos critérios do musicalmente Belo e suas relações diretas e indiretas. A pedagogia contemplou o desenvolvimento de métodos para o ensino, baseando-se no aprofundamento técnico e na aplicação didática destas leis. Por fim, os resultados dos exames e comparações executadas na prática pedagógica serviram para fins etnográficos (ADLER, 1981 [1885]: 13).

O musicólogo estabeleceu um conjunto de áreas afins que acompanhariam os estudos da musicologia sistemática: acústica; matemática; fisiologia (“sensação” tonal); psicologia (“percepção”, “julgamento” e “sentimento” tonal); lógica (pensamento musical); gramática (métrica e poesia); pedagogia; estética etc. (ADLER, 1981 [1885]: 15).

No final do texto, Adler esclareceu o interesse em outorgar um *status* acadêmico à musicologia. Para ele, trata-se de “um campo teórico unificado”, cujo método, se aplicado de acordo com as suas instruções, permitiria um “significativo progresso da compreensão humana”, no que se refere à “descoberta do verdadeiro avanço do Belo” (ADLER, 1981 [1885]: 19).

O contexto das ciências durante o séc. XIX é caracterizado por constantes transformações e redefinições, gerando impacto direto em todos os campos do conhecimento. Destacamos a perspectiva de Auguste Comte (1798-1857), presente na obra *Curso de Filosofia Positiva* (1830-1842)⁵, que nortearia o método científico daquele ponto em diante:

O positivismo considera a ciência como o estado de desenvolvimento do conhecimento humano que superou, quer o estado das primitivas concepções mítico-religiosas, as quais apelavam à intervenção de seres sobrenaturais, quer o da substituição desses seres por forças abstratas. Comte pensa mesmo ter descoberto uma lei fundamental acerca do desenvolvimento do conhecimento, seja em que domínio for. Essa lei é a de que as nossas principais concepções passam sempre por

⁵ Em 1848, o título do livro foi renomeado para *Sistema de Filosofia Positiva*.

três estados sucessivos: “o estado teológico ou fictício, o estado metafísico ou abstrato e o estado científico ou positivo”. A cada estado, corresponde um método de filosofar próprio. Trata-se, respectivamente, do método teológico, do método metafísico e do método positivo. Assim, a ciência corresponde ao estado positivo do conhecimento, que é, para Comte, o seu estado definitivo (BIEHL, 2003: 89-90).

Sobre os três estados sucessivos do positivismo, Comte considera “a primeira [o estado teológico ou fictício] o ponto de partida necessário à inteligência humana; a terceira [o estado científico ou positivo] o seu estado fixo e definitivo; a segunda [o estado metafísico ou abstrato] destina-se unicamente a servir de transição” (COMTE, 1978 [1830]: 76).

Exposto pontualmente o contexto científico dos fins do século XIX, situamos que o alicerce epistemológico no qual o projeto da musicologia encampado no texto de Adler segue orientação comteana⁶. Sucedendo Adler na construção e na manutenção ideológica do paradigma positivista musical até o final da primeira metade do séc. XX, destacaremos, na sequência, as principais contribuições teóricas de Eduard Hanslick (1825-1904) e Heinrich Schenker (1868-1935)⁷.

No livro *Do belo musical* (1854), Hanslick defende a ênfase na abordagem estrutural da música. Para ele “toda verdadeira obra de arte estabelecerá uma relação qualquer com nosso sentimento, mas nenhuma uma relação exclusiva” (HANSLICK, 1992 [1854]: 21). Isto ocorre porque:

Ele não considera mais a obra como a expressão do homem, mas como uma construção, um arabesco sonoro, [...] um universo à parte, autônomo e específico, cujo valor está no fato de ser harmoniosamente ordenado de acordo com princípios

⁶ Cf. Adler e Mugglestone (1981[1985]: 3) e Dudeque (2005: 33).

⁷ Fazendo um paralelo com o campo teórico da composição musical, citamos Arnold Schoenberg (1874-1951) como expoente de uma tendência positivista na área (cf. SCHOENBERG, 1950). Com “o desenvolvimento da teoria da música contemporânea” em 1950 (MCCRELESS, 1997: 295), houve uma dissociação entre as disciplinas Análise e Teoria musical, sendo Allen Forte (1926-2014) o primeiro “teórico musical profissional” da academia norte-americana (BABBITT, 1987: 121). Considerando que a atual produção bibliográfica de teoria musical mantém sintonia direta com o campo da composição musical contemporânea, optamos por não abarcá-la neste texto sobretudo porque o interesse original desta investigação incide na dimensão reflexiva da crítica musical no contexto da musicologia sistemática analítica.

formais, aliás, variáveis e em evolução, mas estritamente intrínsecos à música (MASSIN, 1997: 666).

Enquanto Hanslick defendia uma “nova” abordagem estética, contrapondo o paradigma grego de “arte mimética”⁸, Schenker trata de materializar as ideias de Hanslick, ao propor o princípio de unidade à música tonal. Para tanto, Schenker analisa a música instrumental alemã dos séculos XVIII e XIX, sobretudo de Händel, Johann Sebastian e Carl Philipp Emanuel Bach Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann e Brahms (as únicas exceções são os compositores estrangeiros Chopin e Scarlatti)⁹. O repertório ocidental (“erudito”) que não pertencesse ao recorte estaria fora da perspectiva schenkeriana de “boa música”, ou seja:

Schenker define o processo criativo como um “fluir contínuo da origem do desenvolvimento e do presente”. Contraditoriamente, ele parte de uma definição hegeliana do conceito de destino, equivalente a seu conceito de *Vordergrund*, e autodeterminação interior, equivalente a *Hintergrund*. Se o pensamento de Hegel aplica-se a qualquer indivíduo, já Schenker conclui que este processo na música se revela apenas em individualidades destacadas, isto é, no Gênio, portador de uma Alma predeterminada e subjacente à vida (LACERDA, 1997: 2, grifos do autor).

A valorização da figura do compositor “gênio” e de uma música “superior” gerou certo desconforto a respeito da teoria de Schenker¹⁰. Todavia, é perceptível que a proposta influenciou e influencia diversas pesquisas musicais nos dias atuais¹¹. Assim, o método

⁸ Sobre o paradigma da arte musical mimética, cf. Chasin (2004, 2008).

⁹ Cf. SCHENKER, 2005 [1921].

¹⁰ “Schenker parte da superfície, chega ao fundo e fica por lá. Descobre o que é comum a toda obra tonal; ignora o que faz de cada obra uma outra obra, de cada compositor um outro compositor. De um ponto de vista schenkeriano, as diferenças entre, digamos, Haydn e Mozart, são menos importantes do que sua semelhança primal no ‘Ursatz’. Mas as diferenças entre Haydn e Mozart são justamente o que fazem de Haydn Haydn e de Mozart Mozart. O método analítico de Schenker nos permite avaliar o que Schenker mesmo desprezou. É preciso partir da superfície, descer até o fundo - e retornar. Do explícito ao implícito e de volta ao explícito: uma teoria materialista da tonalidade deve percorrer cada caminho e cada ideia em pelo menos duas direções simultaneamente” (NESTROVSKI, 1988: [s.n.]).

¹¹ “De fato, é significativo que a abordagem schenkeriana - que se pode considerar, ao mesmo tempo, estrutural e hierárquica - não tenha começado a se propagar na musicologia senão nos anos sessenta,

schenkeriano constitui uma ferramenta sistematizada a serviço da compreensão estético/estrutural de um determinado repertório e/ou objeto de estudo¹².

Graças à experimentação de seguidores, como Adele T. Katz (1887-1979), Felix Salzer (1904-1986), Oswald Jonas (1897-1978), Ernst Oster (1908-1977), Allen Forte (1926) e John Rothgeb, responsáveis pelo desenvolvimento de um movimento conhecido como “neoschenkerianismo”¹³ na academia norte americana, o pensamento de Schenker continua em constante aprimoramento, sendo inclusive experienciado em composições não tonais¹⁴.

Com efeito, constatamos que todo o alicerce teórico fundamentado a partir do séc. XIX, proveniente especialmente da literatura de origem germânica, justificaria a emancipação da musicologia sistemática e, conseqüentemente, das disciplinas Teoria e Análise Musical no meio acadêmico. Ao defenderem que a constituição musical baseia-se no controle das leis que regem sua estrutura, os escritos de Adler, Hanslick e Schenker prenunciam uma concepção na qual a esfera *mimética* daria lugar à “linguagem” no discurso das especulações musicais ao longo do século XX¹⁵.

Esta permuta de concepções filosóficas na arte musical foi impulsionada pela influência, em diversas áreas do conhecimento científico, de postulados provenientes da *linguística* de Ferdinand de Saussure (1857-1913) e da Teoria Matemática da Comunicação, de Claude Shannon (1948) ainda na primeira metade do século XX. Assim, tanto os teóricos da música quanto pesquisadores “não-músicos” encontrariam conexões entre áreas antes aparentemente distintas como teoria/análise musical e linguística/teoria da informação.

Portanto, o cenário em questão denota a adoção estratégica do estruturalismo no escopo de instrumentos de teoria e análise musical:

no momento em que, precisamente, a ideia de modelo penetra as ciências humanas, e especialmente, a linguística, com o modelo gerativo de Chomsky, ao qual sua teoria foi, com frequência, comparada” (NATTIEZ, 2003: 9).

¹² Para um maior aprofundamento na teoria schenkeriana, sobretudo no que se refere à formação do cânone da literatura musical e da concepção de *meisterwerke* (obra prima), recomendamos a leitura do capítulo *Foundations of the Schenker Project* (COOK, 2007: 29-63).

¹³ A expressão “neo-Schenkerism” foi cunhada por COOK (1994: 27).

¹⁴ Cf. p.ex. SALZER, 1962.

¹⁵ Para compreender detalhes sobre a emancipação da musicologia no âmbito acadêmico a partir das contribuições dos três autores referenciados (KARNES, 2008).

O tipo de inteligibilidade que se exprime no estruturalismo triunfa em todos os casos onde ele torna possível: a) Trabalhar sobre um *corpus* já constituído, parado, fechado e, neste sentido, morto; b) Estabelecer inventários de elementos e de unidades; c) Colocar estes elementos ou unidades em relações de oposição, de preferência em oposição binária; d) Estabelecer uma álgebra ou uma combinatória destes elementos e pares de oposição (RICOEUR, 1988 [1969]: 80, grifo do autor).

Outro dado importante é que, dos 530 trabalhos situados entre 1563 a 1977 que Ian Bent utilizou para escrever o verbete “análise” do *The New Grove Dictionary of Music* (1987 [1980]), a expressão “análise” aparece com maior frequência no ano de 1960 (35% no total arrolado por Bent). O aumento no volume de publicações sobre o assunto emerge após o período de esterilidade na produção científica anglo-americana durante o período da primeira e da segunda guerra (DUPRAT, 1996: 49).

É válido notar que, até 1970, outras estratégias de análise foram propagadas em âmbito acadêmico, todas estas resguardando o princípio estruturalista, dentre as quais, citamos: (1) análise morfológica, de Schoenberg; (2) análise motívica e temática, de Reti; (3) teoria dos conjuntos, de Forte; (4) análise rítmica e melódica, de Meyer; (5) a semiologia musical, de Ruwet e Nattiez; (6) a teoria generativa, de Lerdahl e Jackendorff.

Todavia, após a década de 1970 há um sensível decréscimo da produção analítica, precisamente entre 1971 e 1977, fechando em 33% o volume de publicações sobre o tema (DUPRAT, 1996: 49). Mas, que fatores contribuíram para a tendência decrescente da temática analítica na academia?

Naquele período, uma corrente crítica à musicologia evoca uma mudança paradigmática na busca por novas estratégias, as quais se direcionam para além de um viés neopositivista:

Como a dos musicólogos é a superficialidade, a deficiência dos analistas é a miopia. A concentração obstinada [deles] nas relações internas numa única obra de arte é, em última instância, subversiva, quanto a qualquer visão razoavelmente completa da música. A estrutura autônoma da música é apenas um dos muitos elementos que contribuem para seu significado e importância. A preocupação com a estrutura é acompanhada da negligência em outros aspectos vitais - não só todo o complexo histórico referido mas também tudo que torna a música afetiva, tocante, emotiva e expressiva. Ao retirar-se a partitura de seu contexto a fim de examiná-la como

organismo autônomo, o analista retira esse organismo da ecologia que o sustenta (KERMAN, 1987 [1980]: 93).

Elencados os principais acontecimentos que configuraram a autonomia da musicologia sistemática em sua fase inicial, pretendemos delinear o atual estado da área, a fim de diagnosticarmos uma real aproximação metodológica entre musicologia sistemática e ciências humanas.

Musicologia sistemática hoje

Ao realizar um recente panorama da área, Parncutt (2012: 151) sugere uma nova taxonomia específica para a musicologia sistemática, com base numa tendência de reposicionamento metodológico, a saber: musicologia sistemática científica e musicologia sistemática humanista.

A musicologia sistemática científica é caracterizada pela utilização de instrumentos metodológicos provenientes das ciências “duras”; é empírica e baseada em dados. Abarcam áreas como psicologia empírica e sociologia, acústica, fisiologia, neurociências, ciências cognitivas, computação e tecnologia. A musicologia sistemática humanista (ou musicologia cultural) é caracterizada pelo uso de recursos metodológicos oriundos das ciências humanas; é subjetiva, filosófica e envolve estética, sociologia teórica, semiótica, hermenêutica, crítica musical e (aspectos não históricos e não etnológicos dos) estudos culturais e de gênero (incluindo a nova musicologia das décadas de 1980 e 1990).

Com o novo panorama, a análise musical deixa de ser a finalidade da pesquisa para tornar-se o meio pelo qual o musicólogo poderá extrair, a partir do estudo das “estruturas” musicais, informações *quantitativas*, ficando uma reflexão subjetiva da obra a cargo de instrumentos humanísticos, ou seja, que lhes permita uma visualização *qualitativa* musical.

Uma mostra do reposicionamento nas pesquisas musicológicas pode ser conferida na coletânea de doze comunicações apresentadas no Fórum Britânico de Etnomusicologia (BFE) em novembro de 2001, disponíveis no livro *The New (Ethno)musicologies* (2008), organizado por Henry Stobart. Participam figuras centrais da etnomusicologia e da musicologia anglo-americana contemporânea, como Jim Samson e Nicholas Cook (musicologia), Michelle Bigenho (antropologia), Fabian Holt (música popular), John Baily e Martin Clayton (etnomusicologia), entre outros.

O livro aborda a caracterização da etnomusicologia como disciplina, seu caráter multidisciplinar, seu campo, seus métodos e, ao final, propõe futuras direções para a área.

A aparente ênfase no campo da etnomusicologia é reforçada na obra como um campo originalmente mais apto ao intercâmbio com outras áreas, tal como já se observa no texto do próprio Guido Adler ao apresentar a etnomusicologia (musicologia comparada) como parte integrante da musicologia e como aliada da antropologia.

Todavia, especialmente quanto à musicologia sistemática, o distanciamento das ciências humanas e a aproximação constante às ciências “duras” se estendeu por todo o século XX até os dias atuais.

Segundo Savelli Gomes (2012), o texto de Cook é enfático ao relatar a necessidade de aproximação entre os estudos atuais de etnomusicologia com a musicologia:

Em sua visão otimista, declara que não há mais motivo para a distinção entre musicologia e etnomusicologia, pois, embora elas tenham se desenvolvido por caminhos separados, nos últimos anos houve uma importante convergência de interesses entre ambas as disciplinas. Para ele, a “nova” musicologia, através do seu interesse explícito pelo significado musical, interpretação, recepção, e seus valores inerentes, teria dado um passo fundamental em direção a uma aproximação com a etnomusicologia. Do mesmo modo, o crescente interesse por parte dos etnomusicólogos pelo objeto musical (o som, a música), como um agente de significado – mais do que apenas um reflexo da cultura, mas como cultura –, tem contribuído para uma maior identificação com a prática musicológica (SAVELLI GOMES, 2012: 123).

Antes de entendermos o porquê do diálogo ainda não ter se efetivado a contento, faz-se necessário situarmos três conceitos fundantes à problemática da significação musical na academia. Assim, vislumbramos contextualizar historicamente a questão num campo demarcado por disparidades conceituais:

No pulso de uma ultimização: música é mimesis – paixões que se atualizam em aristotélico *poderia ser*, em sentir animicamente universalizado, expandido, humanado –, não linguagem; é *expressividade*, não discurso; vida anímica, não beleza (ou feiura) dos sons; espírito *in sonu*. Ao menos parece que assim a história inscreveu (CHASIN, 2008: 32, grifos do autor).

Para Hanslick, a música não deve expressar sentimentos, mas sim Ideias musicais. É uma ideia musical trazida integralmente à manifestação “é já uma coisa autônoma, é um *fin em si* e, de modo nenhum, apenas *meio* e material para a representação de sentimentos e pensamentos”, de modo que, segundo ele, “formas sonoras em movimento são o único e exclusivo conteúdo e objeto da música” (VIDEIRA, 2005: 50, grifos do autor).

Theodor Adorno e seus seguidores [...] defendem uma musicologia de inclinações sociológicas, e que, nas questões sobre significado musical, postulam que o entendimento da música é um processo *necessariamente* guiado por mecanismos socioculturais (OLIVEIRA; MANZOLLI, 2007: 9, grifo nosso).

Basicamente, as citações reportam, respectivamente: (a) aos afetos na música; (b) a autonomia da música por meio da ideia de que a composição estruturalmente coerente seria sinonímia ao Belo; (c) a música como representação sociocultural. Em suma, o “trítone” constituído por pensadores como Platão, Aristóteles, Hanslick e Adorno controla o pleito sobre a significação musical das origens aos dias atuais.

Situaríamos como o primeiro movimento de abertura conceitual aquele ocorrido na Europa do século XIX, cuja acepção teórica constituiu-se com o aporte a dois importantes paradigmas estéticos da criação musical, a saber: a *música absoluta* e a *música programática*, esta concebida exclusivamente por fatores extramusicais:

Que o conceito de música absoluta originado no romantismo alemão (apesar da importância do seu significado dentro de um contexto histórico-musical no século XIX, um significado que assumiu importância socio-histórica externa no século XX), que se deve ao seu pathos - a associação de uma música “independente” do texto, programa ou função com a expressão ou noção de absoluto para a poesia e para a filosofia alemã por volta de 1800, foi claramente reconhecido na França, por incrível que pareça como mostra um ensaio de Jules Combarieu em 1895. Ele escreve que foi através das “fugas e sinfonias alemãs” que “pensando na música, pensando com sons, a forma como um escritor pensa com palavras” entrou pela primeira vez na consciência francesa, que esteve sempre ligada à conexão entre música e linguagem para derivar um “significado” a música (DAHLAUS, 1991: 3, tradução nossa)¹⁶.

¹⁶ “That the concept of absolute music originated in German romanticism (despite the importance of its meaning within a music-historical context in the nineteenth century, a meaning that has taken on

Entrementes, o paradigma semântico-musical ganha maior presença nos textos de alguns teóricos e (etno)musicólogos, que, de maneira direta ou indireta, interagem com outras áreas das ciências humanas, como é o caso do antropólogo/etnomusicólogo John Blacking, afirmando que “a expressão das relações tonais nas estruturas sonoras é secundária em comparação com as relações extra-musicais que essas estruturas representam” (BLACKING, 2006 [1973]: 55, tradução nossa)¹⁷.

Seguindo o posicionamento de Blacking, Béhague (1992: 5-17) estabelece as bases de uma abordagem (etno)musicológica enunciando “as premissas sobre o fundamento sócio-cultural da criação musical”:

É impossível crer na autonomia da arte como tem sido conceituada e ensinada. Herdamos da visão etnocêntrica européia do mundo o conceito de que o sentido lógico inerente de um sistema musical se encontra na sua estrutura sonora, totalmente desvinculado de qualquer referência não-musical. A idéia da arte pela arte criou a ilusão de que o compositor é um ser social à parte, transcendental. O próprio fenômeno da criação musical é, sem dúvida, inseparável do compositor. Portanto, o foco central da compreensão e do estudo da criação deve ser o compositor nas suas múltiplas dimensões sócio-culturais e estético ideológicas (BÉHAGUE, 1992: 6).

Sobre as múltiplas dimensões que estão inseridas no fazer musical, Béhague argumenta:

O contexto social se define não somente como identidade sócio-cultural que corresponde a valores específicos do grupo social do compositor, mas também da posição político-ideológica do mesmo [...]. Negar a posição ideológica do compositor

external, sociohistorical importance in the twentieth century), that it owed its pathos – the association of music ‘detached’ from text, program, or function with the expression or notion of the absolute to German poetry and philosophy around 1800, was clearly recognized in France, oddly enough, as an 1895 essay by Jules Combarieu shows. He writes that it was through ‘the German fugues and symphonies’ that ‘thinking in music, thinking with sounds, the way a writer thinks with words’ first entered the French consciousness, which had always clung to the connection between music and language to derive a ‘meaning’ from music” (DAHLAUS, 1991: 3).

¹⁷ “la expresión de relaciones tonales en patrones de sonido puede resultar secundaria respecto a las relaciones extramusicales que representan las notas” (BLACKING, 2006 [1973]: 55).

(como insistiram os partidários do conceito de arte pela arte) equivale a negar as suas atribuições como ser social. [...] Essa posição é a que determina as decisões do compositor frente a suas opções artísticas e estilísticas. As determinantes estilísticas são essencialmente sócio-políticas, já que os parâmetros estilísticos respondem a uma visão hierárquica simbólica da ordem social. Portanto, a posição sócio-política do compositor se torna de suma importância para entender o processo da criação musical (BÉHAGUE, 1992: 7).

Por fim, o musicólogo assim concebe a relação entre compositor e contexto: “O conhecimento do compositor como indivíduo e como ser social e cultural é evidentemente primordial para penetrar o processo da criação musical” (BÉHAGUE, 1992: 8), ou seja, “o compositor tem como referência a tradição musical com que se identifica e é provavelmente a sua percepção dos limites ou das fronteiras desta tradição que o guia na busca de suas expressões” (BÉHAGUE, 1992: 12).

Na literatura específica da área de análise musical, apontamos o trabalho do musicólogo indonésio americano Jan LaRue (1918-2004) como talvez uma primeira tentativa explícita em propor um diálogo interdisciplinar entre musicologia científica e musicologia cultural evocando observância não somente ao material musical, mas, aos seus “antecedentes”, que, segundo o autor, encontram-se no “entorno histórico” da obra musical investigada (LARUE, 1989 [1970]: 02).

Bourdieu (1996 [1992]) sugere em “as três dimensões para a análise do campo artístico” uma correlação similar a de LaRue quanto a ênfase no estudo do contexto, aqui aplicada à análise sócio-estruturalista do campo artístico:

1) A análise da posição do campo artístico no seio do campo de poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; 2) Análise da estrutura interna do campo artístico, universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam os indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade; 3) A análise da gênese do habitus dos ocupantes dessas posições, ou seja, os sistemas de disposições que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo artístico, encontram nessa posição uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se (a construção do campo é a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo) (BOURDIEU, 1996 [1992]: 243).

Entre as décadas de 1970 e 1980, destacamos o surgimento do modelo semiológico de Molino (1975) e Nattiez (1987) que, assim como LaRue, inicia uma preocupação em ampliar o nível estrito (neutro) das “estruturas” musicais para alcançar os processos de percepção (*estésica*) e criação (*poiética*):

O nível *Neutro* se situa diretamente no suporte. Se for uma partitura seria observar as notas onde estão colocadas, suas durações, os compassos, os sinais empregados. Um olhar objetivo sobre o que traz até nós a obra musical, no caso a partitura.

O nível *Estésico* é aquele onde há uma análise mais profunda que a anterior, de ordem mais complexa, tentando corresponder o que se percebe ao que está escrito, confirmando uma descoberta feita através da percepção na instância do ouvinte. É o nível onde ocorrem relações estruturadas e onde se aplicam as técnicas de composição, ou seja, aquela onde o Material é processado.

O nível *Poiético* corresponde ao estado de conhecimento do compositor e onde ele busca suas representações em acordo com seu Projeto. É a instância das representações e onde se projeta a ideologia do compositor. Assim, o nível Poiético é aquele onde se pode estudar as decisões do compositor e seus direcionamentos Técnicos (MANNIS, 2008: 6, grifos do autor).

Entre 1980 e 1990, a música começa a ser estudada considerando o seu contexto social. A mudança de paradigma ganha o termo “nova” musicologia (LEPPERT; MCCLARY, 1989) cuja concepção de “mundos da arte” (BECKER, 2008 [1982]), da música como um “texto social” (SHEPHERD, 1991) ou do “contexto cultural” (TOMLINSON, 1984) impulsionam o interesse por um “olhar sociológico” (MARTIN, 2000) ao campo da música¹⁸.

Ainda na década de 1990 - e em resposta à nova musicologia -, o importante periódico *The Journal of Musicology* (v. 15, n. 3) de 1997, dedicou-se exclusivamente à temática, apontando alternativas diante do estado de crise interna da área.

Temas como o limite das linhas de pesquisa em cada disciplina (MCCRELESS, 1997), o diálogo interno (BURNHAM, 1997) e externo (BROWN, 1997) da teoria musical com outras áreas (psicoacústica, psicologia cognitivista e neurobiologia), a hermenêutica como opção à separação entre som e significado (DUBIEL, 1997), a subjetividade musical

¹⁸ Para obter um panorama geral da sociologia na música atualmente, cf. Roy e Dowd (2010).

(GUICK, 1997) e o reconhecimento das limitações da área (AGAWU, 1997)¹⁹ anunciam o momento de transição:

Esse processo abre espaço acadêmico para uma abordagem analítica enriquecida, uma musicologia interpretativa, que aplica modos verbais de expressão para lidar com composições específicas como mais do que uma série de procedimentos técnicos, explorando questões de significado e associações estéticas e históricas diretas ou indiretas (OLIVEIRA, 2008: 112).

No início do séc. XXI, autores como DeNora (2003, 2004), Hennion (2003), Davidson (2004), Finnegan (2003), Volpe (2002, 2004), Béhague (1992, 2013), dentre outros, sugerem novas possibilidades de análises musicais concatenadas à Sociologia (e vice-versa)²⁰ e aos Estudos Culturais²¹, admitindo interações *transdisciplinares* com diversas áreas das ciências humanas²².

A análise do fazer artístico à luz de uma metodologia de pesquisa científica ancorada num escopo investigativo oriundo das ciências humanas (sociais) encontra, nalguns exemplos, sérias resistências a estas investidas conceituais. A relutância reside, basicamente, no postulado da incompreensibilidade, ou, pelo menos, de inexplicabilidade, da expressão artística defendida por filósofos como Gadamer ao considerar que tal tentativa “escapa indefinidamente a toda explicação e opõe uma resistência sempre insuperável” (GADAMER apud BOURDIEU, 1996 [1992]: 12):

A experiência da obra de arte como inefável escapa, por definição, ao conhecimento racional, designa uma condição de exceção àqueles que pretendem submeter – humanamente – por uma ciência ordinária, a transcendentalidade (espiritual) do fazer,

¹⁹ Apenas para exemplificar, Agawu (1997) finaliza seu artigo desafiando a nova musicologia a desenvolver abordagens analíticas que superem as dificuldades que suas próprias críticas identificam.

²⁰ Cerulo (1984), por exemplo, utilizou quantitativamente a análise musical na intenção de obter dados sobre variações entre processos composicionais de compositores que residiam em espaços aonde acontecia a Segunda Guerra Mundial e aqueles que não participavam daquele contexto. Em seguida, e qualitativamente, Cerulo procurou identificar até que ponto a ausência de comunicação entre estes compositores interferia na criação musical (CERULO, 1984 apud DENORA, 2004: 39-41).

²¹ Cf. p. ex. Canclini (1998), Chartier (2002 [1988]) e Hall (2006 [1997]).

²² “Nos dias atuais, a evidência da transdisciplinaridade é subentendida por todos e não podemos delimitar rigorosamente áreas e subáreas como se fazia anteriormente” (DUPRAT, 2007: 14).

criando, assim, uma resistência à análise (GADAMER apud BOURDIEU, 1996 [1992]: 12-13).

Complementarmente:

A “realidade” [no sentido da explicação do fazer artístico] que ele [o sociólogo ou analista] busca não se deixa reduzir aos dados imediatos da experiência sensível nos quais ela se entrega; ele não visa dar a ver, ou a sentir, mas construir sistemas de relações inteligíveis capazes de explicar os dados sensíveis (GADAMER apud BOURDIEU, 1996 [1992]: 14).

Por fim, o sociólogo enfatiza a significância da análise sociológica da arte:

É por isso que a análise científica, quando é capaz de trazer à luz o que torna a obra de arte necessária, ou seja, a fórmula formadora, o princípio gerador, a razão de ser, fornece à experiência artística, e ao prazer que a acompanha, sua melhor justificação, seu mais rico alimento (GADAMER apud BOURDIEU, 1996 [1992]: 14).

Mas o novo percurso musicológico, impulsionado pelas áreas afins, dar-se-á num momento de “transição paradigmática” vivenciada pela ciência pós-moderna (SANTOS, 2003 [1989]), no qual a relativização, até mesmo dos processos investigativos das ciências exatas, nos traz um panorama do atual momento:

De maior consequência para as mudanças paradigmáticas da musicologia é a desconstrução de oposições, como o musical e o extramusical, música e contexto, música e linguagem, o hermenêutico e o historiográfico, fato e valor, intrínseco e extrínseco. [...] Autores engajados com a nova musicologia afirmam que os pensamentos pós-estruturalista e pós-moderno podem transformar a musicologia num estudo contestador, numa teoria e prática de subjetividades musicais, no qual o trabalho positivista ou analítico adquire sentido somente se relacionado a um tipo de ação humana historicamente situada (VOLPE, 2007: 112-113).

Apresentado o panorama científico atual da área, podemos afirmar que um dos grandes desafios musicológicos da atualidade seja alcançarmos efetivamente o que Duprat (2007: 15) chamou de “alargamento da postura analítica”. Para alcançá-lo, o autor sugere o uso do paradigma hermenêutico, o “único a poder superar de fato os chamados resíduos neopositivistas na Musicologia” (DUPRAT, 2007: 15). Portanto, faz-se necessário encampar uma musicologia sistemática científica capaz de avaliar, na mesma medida, aspectos quali/quantitativos, buscando estratégias mais originais e mais próximas à realidade.

Considerações finais: por uma musicologia sistemática humanista

A literatura musicológica historicamente referenciada neste diagnóstico inicial nos dá um parecer acerca do campo de atuação, listando as principais alterações epistemológicas e metodológicas que demarcaram os interesses da área.

Discutimos algumas limitações encontradas, como a ênfase no desenvolvimento de análises restritas ao nível imanente (partitura), que, conseqüentemente, contribuiu para o estreitamento dos objetos de pesquisa - a música de tradição escrita europeia do séc. XIX - e sua aproximação a instrumentos metodológicos oriundos das ciências “duras”.

Outro momento de destaque situa-se nas primeiras investidas de dilatação do campo de estudo ocorridas a partir dos anos 1970, com o advento da semiologia da música e do estruturalismo.

Aspectos sociais que envolvem a performance e a composição musical assim como outros agentes sociais envolvidos no fazer artístico começam a participar dos interesses da área a partir dos anos 1980. O movimento denominado nova musicologia escreve uma página inédita na história dos estudos musicais, admitindo o diálogo com instrumentos teóricos e metodológicos provenientes das ciências humanas.

Especificamente no campo da musicologia sistemática, situamos o pleno desenvolvimento de áreas como a teoria e a análise musical nos anos 1990. Diversos foram os motivos que contribuíram para a emancipação o campo de estudos. Em linhas gerais, destacamos o crescente engajamento de pesquisadores entre os grandes centros acadêmicos da América do Norte e Europa e a disseminação de publicações (livros, dissertações, teses e periódicos *on-line*) e de eventos específicos da área.

Ao consultarmos o verbete “musicologia” no *New Grove Dictionary of Music* (2001) constatamos uma listagem de onze disciplinas que compõem os estudos musicológicos na atualidade. Destas, destacamos a presença de áreas como a “Sociomusicologia” e os

“Estudos de Gênero”, o que configura efetivamente o alargamento da área nos dias atuais²³.

Apesar dos avanços, uma das principais lacunas da área situa-se na busca por um modelo segundo o qual pudéssemos contemplar não somente aspectos intrínsecos da criação musical de um determinado compositor, mas, especialmente, a sua *poiésis*: uma percepção capaz de considerar também elementos pertinentes ao seu entorno.

Partindo de uma visão heideggeriana, a *poiésis* refere-se a uma ação estético-ideológica que ocorre por meio de uma rede complexa de referências técnicas e sócio-contextuais durante o processo de criação artística. A *poiésis* só poderá ser identificada quando o artista concebe seus próprios esquemas processuais, envolvendo, concomitantemente, a cognição e a sensibilidade à luz de um idiomatismo peculiar no ato composicional²⁴.

O novo olhar sobre os estudos de análise impõe a revisão daquilo que consideramos de fato significativo no ato analítico, pois ele nos direciona para além de uma verdade analítica. Assim, as informações obtidas pelo método devem distanciar-se de definições rigorosas ou ortodoxas, sobretudo por não fornecerem verdades absolutas ou validações irrevogáveis. Para alcançarmos a perspectiva é necessário interpretar os dados como indícios, passíveis de desdobramentos nas diversas etapas da investigação.

Alguns *insights* da materialização desta proposta surgiam a partir da leitura de autores como Tomlinson (1984), Arom (2004), Agawu (2003) e Rosen (2010), por exemplo. A opção seria, a nosso ver, constituir um instrumento capaz de tratar, de maneira equilibrada, informações qualitativas e quantitativas, retroalimentando-as ao longo do processo de construção da *poiésis*.

Por sua vez, a *poiésis* estaria situada numa dimensão estética do fazer musical, sendo o último estágio de um ciclo avaliativo no qual investigações de ordem cognitiva, sócio-contextuais e ideológicas comporiam a sistemática de análise por parte do musicólogo.

²³ “A encomenda do Grove representou também um passo significativo rumo à aceitação tácita de ‘mudanças na musicologia e na crítica ocasionadas pelo impacto tardio de modos de pensar interdisciplinares pós-estruturais’” (BRETT; WOOD, 2002b apud PALOMBINI, 2003: 157).

²⁴ Para maiores detalhes sobre a *poiésis* em Heidegger, cf. Branco (2009). O termo é também utilizado no campo da semiologia da música para denotar uma espécie de análise que transcende abordagens tanto semânticas quanto imanentes (cf. NATTIEZ, 1982, 2003, 2004).

Como estratégia de alcance ao equilíbrio reflexivo de informações quali/quantitativas, valemo-nos da noção bourdieriana de *campo* para construção de uma teórica própria à crítica do processo de criação artística:

Os campos se apresentam à apreensão sincrônica como espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinadas por elas). Há *leis gerais dos campos*: campos tão diferentes como o campo da política, o campo da filosofia, o campo da religião possuem leis de funcionamento invariantes (é isto que faz com que o projeto de uma teoria geral não seja absurdo e que, desde já, seja possível usar o que se aprende sobre o funcionamento de cada campo particular para interrogar e interpretar outros campos, superando assim a antinomia mortal entre a monografia idiográfica e a teoria formal e vazia) (BOURDIEU, 1983: 89, grifo nosso).

Dentro das “leis gerais dos campos” que Bourdieu enuncia, destacamos a noção de campo artístico à compreensão da obra de arte em seu sentido mais amplo, admitindo a observação ao contexto social no qual a obra está inserida:

É por isso que a análise científica, quando é capaz de trazer à luz o que torna a obra de arte *necessária*, ou seja, a fórmula formadora, o princípio gerador, a razão de ser, fornece à experiência artística, e ao prazer que a acompanha, sua melhor justificação, seu mais rico alimento. Através dela, o amor sensível pela obra pode realizar-se em uma espécie de amor *intellectualis rei*, assimilação do objeto ao sujeito e imersão do sujeito no objeto, submissão ativa à necessidade singular do objeto literário (que, em mais de um caso, é ele próprio o produto de semelhante submissão) (BOURDIEU, 1996 [1992]: 15, grifos do autor).

Se o interesse analítico aqui defendido está para além das “estruturas” musicais, a conscientização de uma visão contextual do fazer musical atenderia diretamente ao conceito bourdieriano de *habitus*:

Um *habitus* de filólogo é ao mesmo tempo um “ofício”, um capital de técnicas, de referências, um conjunto de “crenças”, como a propensão a dar tanta importância às

notas quanto ao texto, propriedades que se atêm à história (nacional e internacional) da disciplina, à sua posição (intermediária) na hierarquia das disciplinas, e que são ao mesmo tempo a condição de funcionamento do campo e o produto deste funcionamento (mas não integralmente: um campo pode se contentar em acolher e em consagrar um certo tipo de *habitus* já mais ou menos integralmente construído) (BOURDIEU, 1983: 90, grifo do autor).

A perspectiva segue a linha de raciocínio descrita por Kerman (1987 [1980]) como uma espécie de “crítica significativa” na musicologia que invariavelmente está condicionada à academia. Apesar de considerar que toda análise musical é um ato crítico, a “crítica cotidiana” - elaborada geralmente por jornalistas - tem provocado o declínio da crítica significativa por duas razões:

Segundo ele, o que aconteceu é que os músicos que lidam com análise não consideram essa atividade como crítica musical por duas razões. A primeira deve-se a uma espécie de preconceito nutrido contra a crítica jornalística, pois estas, na visão dos músicos, carecem de rigor e de profundidade intelectual, consistindo somente de um apanhado de impressões subjetivas. Assim, ao permanecerem no plano do juízo de gosto, pouco acrescentam ao leitor. O segundo motivo é que os analistas deliberadamente evitaram a formulação de juízos de valor (quando da realização de análises) por buscarem uma atitude de isenção, nos moldes das investigações científicas (CORRÊA, 2006: 12).

A respeito da crítica utilizada como instrumento de validação nas artes de uma maneira mais ampla, é possível notar que o fenômeno mantém conexão com o movimento de transição paradigmática ocorrido na teoria crítica literária no século XX.

A tradição crítica humanista, vigente até fins do século XIX, perpassou por um processo de descrença, ainda na primeira metade do século XX, frente a instauração de uma corrente científica no campo literário. Para executar o projeto, foram adotados métodos provenientes do estruturalismo, do formalismo russo e da nova crítica literária norte-americana a fim de dirimir o caráter generalista e diletante do humanismo crítico.

Mas, ao tempo em que se alcança um perceptível avanço no que se refere ao surgimento de modelos que atendessem àquela demanda, houve também uma tentativa de

monopolizar a maneira de se produzir crítica literária, cerceando inclusive o direito de liberdade crítica que, por sua vez, acarretaria em prejuízos ao estudo do campo literário:

De forma especial no século XX, um tipo de discussão conceitual preocupada em definir claramente o âmbito próprio da crítica e da teoria literárias (seus métodos, sua linguagem própria, seus objetivos, etc.) tomou proporções mais gerais devido à estreita relação que se estabeleceu entre a nova e inovadora teoria literária e algumas correntes linguísticas, filosóficas, sociológicas e psicanalíticas que dominavam o ambiente acadêmico, principalmente em países como Rússia, França, Inglaterra e Estados Unidos. Dessa relação - e de forma diferente em cada caso - nasceu a pretensão de se criar uma *ciência da literatura*, dotada de metodologia rigorosa e de terminologia conceitual nova, comparável a das chamadas *ciências naturais ou exatas*, o que acabou por estigmatizar as formas de crítica tradicionais - entre elas a tradição crítica humanista - que eram realizadas antes da ascensão do que pode ser caracterizado, no âmbito dos estudos literários, como *Era da Teoria*, conforme propuseram, por exemplo, Terry Eagleton, em *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o Pós-modernismo* (*Op. cit.*, 2005), e Raman Selden, em *Historia de la crítica literaria del siglo XX* (*Op. cit.*, 2010) (MAIA, 2013: 48, grifos do autor).

A publicação de análises por vezes incompreensíveis até mesmo para o público especializado ainda representa uma parcela considerável na produção de musicologia sistemática²⁵:

Persistem ainda ideias que separam metodologicamente musicologia (sempre entendida como histórica) e etnomusicologia; incontáveis textos de análise musical ainda se apresentam isolando o objeto do sujeito criador, reificando o discurso e desconsiderando todas as formas, objetivas e subjetivas, da manifestação do *habitus* que, em qualquer hipótese, é justamente o elo que cria significados (o que Heidegger chama de essência devorante do cálculo); assim como, mais recentemente, tornou-se

²⁵ “Kerman aponta que as análises de músicas compostas, principalmente, a partir da década de 50 apresentam-se como ‘proposições estritamente corrigíveis, equações matemáticas, formulações da teoria dos conjuntos, etc.’ (1980: 312), indicando um esforço para alcançar um estatuto científico. Exemplificando essa constatação, remete ao livro de Allen Forte *The Compositional Matrix*, no qual o autor dizia ter meticulosamente excluído os termos indicativos de quaisquer tipos de valoração, como bom, ruim, legal, etc. Apesar disto, Kerman mantém que a análise traz consigo algum tipo de apreciação e valoração estética” (CORRÊA, 2006: 39).

mote as abordagens críticas que vasculham a formatividade do documento, por estudos codicológicos, heurísticos, arquivísticos, estatísticos, enfim, por elementos reduzíveis a uma mecânica da medida (NETO, 2007: XXI, grifo do autor).

Como alternativa, defendemos a busca por um ponto de equilíbrio entre o estudo dos “materiais” musicais e do *habitus* no campo artístico, no qual fatores extramusicais podem ser orientados metodologicamente por instrumentos oriundos do campo das ciências sociais, por exemplo.

Imbuídos desta preocupação, detivemo-nos em estabelecer um breve panorama da área destacando algumas estratégias que nos permitam alcançar resultados cada vez mais humanísticos, justamente por acreditarmos que “o potencial da análise é formidável, desde que se possa retirá-la da estufa da teoria e levá-la ao mundo real” (KERMAN, 1987 [1980]: 11):

O conhecimento do compositor como indivíduo e como ser social e cultural é evidentemente primordial para penetrar o processo da criação musical, [ou seja], o compositor tem como referência a tradição musical com que se identifica e é provavelmente a sua percepção dos limites ou das fronteiras desta tradição que o guia na busca de suas expressões (BÉHAGUE, 1992: 8-12).

Referências

ADLER, G.; MUGGLESTONE, E. Guido Adler’s “The Scope, Method, and Aim of Musicology” (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. *Yearbook for Traditional Music*, v. 13, p. 1-21, 1981. Disponível em: <<http://goo.gl/ZPyLUT>>. Acesso em: 24 jul. 2013.

AGAWU, K. Analyzing Music Under the New Musicological Regime. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 297-307, 1997. Disponível em: <<http://goo.gl/y0oBp1>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

_____. *Representing African Music*. New York: Routledge, 2003.

AROM, S. *African Polyphony & Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BABBITT, M. *Words About Music*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1987.

BECKER, H. S. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Tradução: Joaquín Ibarburu. 1. ed., 1982. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

BÉHAGUE, G. Fundamento sócio-cultural da criação musical. *Revista da Escola de Música da UFBA*, n. 19, p. 5-17, 1992.

_____. Música erudita, folclórica e popular do Brasil: interações e influências para a musicologia e etnomusicologia modernas. *Latin American Music Review*, v. 27, n. 1, p. 69–78, 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/f2keAX>>. Acesso em: 28 ago. 2013.

BENT, Ian D.; POPE, A. Musicology. In: *The New Grove Online*. Londres, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>>. Acesso em: 5 jun. 2009.

_____. Analysis. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1. ed., 1980. London: Macmillan, 1987.

BIEHL, L. V. *A ciência ontem, hoje e sempre*. Canoas: Ed. ULBRA, 2003.

BLACKING, J. *¿Hay música en el hombre?*. Tradução Francisco Cruces. 1. ed., 1973. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lucia Machado. 1. ed., 1992. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

_____. O campo científico. In: ORTIZ, R. (Org.). *Bourdieu - Sociologia*. São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, v. 39, 1983. p. 122-155.

BRANCO, P. C. Martin Heidegger: a Técnica como possibilidade de Poíesis. *A Parte Rei*, v. 63, p. 1-86, 2009. Disponível em: <<http://goo.gl/lxch7O>>. Acesso em: 15 abr. 2010.

BROWN, M. “Adrift on Neurath’s Boat”: The case for a naturalized music theory. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 330-342, 1997. Disponível em: <<http://goo.gl/stw5V9>>. Acesso em: 17 set. 2008.

BURNHAM, S. G. Theorists and “The Music Itself”. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 316-329, 1997. Disponível em: <<http://goo.gl/Hi2WT2>>. Acesso em: 20 set. 2008.

CANCLINE, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heloísa P. Cintrão; Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução: Maria Manuela Galhardo. 2. ed (1. ed., 1988). Lisboa: DIFEL, 2002.

CHASIN, I. Música e mimesis: uma aproximação categorial e histórica ao pensamento musical. *Verinotio*, n. 9, p. 11-34, 2008.

_____. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- COMTE, A. *Os Pensadores*. Tradução: José Arthur Giannotti; Miguel Lemos. 1. ed., 1830. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- COOK, N. *A Guide to Musical Analysis*. New York: Oxford University Press, 1994.
- _____. *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-Siècle Vienna*. England: Oxford University Press, 2007.
- CORRÊA, A. F. O sentido da análise musical. *Revista Opus*, v. 12, p. 33-53, 2006.
- DAHLAUS, C. *The Idea of Absolute Music*. Tradução: Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- DAVIDSON, J. W. Music as Social Behavior. In: CLARKE, E.; COOK, N. (Org.). *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. New York: Oxford University Press, 2004. p. 57-75.
- DENORA, T. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- _____. Musical Practice and Social Structure: a Toolkit. In: CLARKE, E.; COOK, N. (Org.). *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. New York: Oxford University Press, 2004. p. 35-56.
- DUBIEL, J. On getting deconstructed. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 308-315, 1997. Disponível em: <<http://goo.gl/Hi2WT2>>. Acesso em: 20 set. 2008.
- DUDEQUE, N. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. England: Ashgate, 2005.
- DUPRAT, R. A musicologia à luz da hermenêutica. *Claves*, n. 3, p. 7-19, 2007.
- _____. Análise, Musicologia, Positivismo. *Revista Música*, v. 7, n. 1/2, p. 47-58, 1996.
- FINNEGAN, R. Music, Experience, and the Anthropology of Emotion. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Org.). *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*. New York and London: Routledge, 2003. p. 185-196.
- GUCK, M. Music Loving, or the Relationship with the Piece. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 343-352, 1997. Disponível em: <<http://goo.gl/HxzMzE>>. Acesso em: 12 nov. 2013.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva; Guaraciara Lopes Louro. 11 ed. (1. ed., 1997). Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HANSLICK, E. *Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Tradução: Artur Mourão. 1. ed., 1854. São Paulo: Edições 70, 1992.

- HENNION, A. Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Org.). *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*. [S.l.]: Routledge, 2003. p. 85-95.
- KARNES, K. C. *Music, Criticism, and the Challenge of History: Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*. England: Oxford University Press, 2008.
- KERMAN, J. *Musicologia*. Tradução: Álvaro Cabral. 1. ed., 1980. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LACERDA, M. B. Breve resenha das contribuições de Schenker e Schoenberg. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 2, n. 1, p. 1-12, 1997.
- LARUE, J. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Tradução: Pedro Purroy Chicot. 1. ed., 1970. Barcelona: Editorial Labor, 1989.
- LEPPERT, R.; MCCLARY, S. *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. 1. ed., 1958. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MAIA, E. C. *Crítica e contingência: uma reavaliação da crítica humanista através do perspectivismo filosófico de José Ortega y Gasset e do personalismo crítico de Álvaro Lins*. Tese (Doutorado). Recife, Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013.
- MANNIS, J. A. *Claude Ledoux: análise musical de obras de concerto do séc. XX e XXI com influências de tradições populares*. Relatório de atividades de pesquisador visitante. Instituto de Artes-UNICAMP, Campinas, 2008.
- MARTIN, P. J. Music and the Sociological Gaze. *STM*, p. 41-56, 2000.
- MASSIN, J.; MASSIN, B. *História da Música Ocidental*. Tradução: Teresa Resende Costa; Carlos Sussekind; Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MCCRELESS, P. Contemporary Music Theory and the New Musicology: An Introduction. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 291-296, 1997. Disponível em: <<http://goo.gl/SxDxxa>>. Acesso em: 14 jun. 2012.
- MOLINO, J. Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en Jeu*, n. 17, p. 37-62, 1975.
- NATTIEZ, J.-J. A comparação das análises sob o ponto de vista semiológico (a propósito do tema da Sinfonia em Sol menor, K. 550, de Mozart). *Per Musi - Revista*

Acadêmica de Música, v. 8, p. 5-40, 2003.

_____. Modelos lingüísticos e análise das estruturas musicais. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, v. 9, p. 5-46, 2004.

_____. *Musicologie Générale et Sémiologie*. Paris: Christian Bourgois, 1987.

_____. Varèse's "Density 21.5": a Study in Semiological Analysis. *Music Analysis*, v. 1, n. 3, p. 243-340, 1982. Tradução: Anna Barry. Disponível em: <<http://goo.gl/oiGgXO>>. Acesso em: 22 nov. 2013.

NESTROVSKI, Arthur. Folhetim: Adorno, Beethoven e a Teoria Musical. *Folha de S. Paulo*, 11 de março de 1988. Disponível em: <<http://goo.gl/hXBHQg>>. Acesso em 30 abr. 2009.

NETO, D. M. Unita Multiplex: por uma musicologia integrada. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 7., 2007, Goiânia. *Anais...* Goiânia: UFG, 2007. p. XXI-XXXV.

OLIVEIRA, H. M. Teoria, análise e nova musicologia: debates e perspectivas. *Opus: Revista eletrônica da ANPPOM*, v. 14, n. 2, p. 100-114, 2008. Disponível em: <<http://goo.gl/0vEBuv>>. Acesso em: 29 de nov. 2011.

OLIVEIRA, L. F.; MANZOLLI, J. Uma visão paradigmática da história do significado musical e seus recentes desdobramentos. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17., 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: UNESP, 2007. Disponível em: <<http://goo.gl/WWhA7bK>>. Acesso em: 2 mai. 2010.

PALOMBINI, C. Resenhas: "Música Lésbica e Guei", de Philip Brett e Elizabeth Wood. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, v. 8, p. 157-164, 2003.

PARNCUTT, R. Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. *Em Pauta*, n. 34/35, p. 145-185, 2012.

RICOEUR, P. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. 1. ed., 1969. Porto: Rés, 1988.

ROSEN, C. *Music and Sentiment*. New Haven: Yale University Press, 2010.

ROY, W. G.; DOWD, T. J. What is Sociological About Music? *Annu. Rev. Sociol.*, n. 36, p. 183-203, 2010.

SALZER, F. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. United Kingdom: Dover Publications, 1962.

SANTOS, B. S. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. 4 ed. (1. ed., 1989). Rio de Janeiro: Graal, 2003.

- SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. Tradução: Antônio Chelini; José Paulo Paes; Izidoro Blikstein. 26. ed. (1. ed., 1916). São Paulo: Editora Cultrix, 2006.
- SAVELLI GOMES, R. C. A (etno) musicologia anglo-americana sob doze perspectivas : uma resenha do livro *The New (Ethno)musicologies*. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, n. 25, p. 122-126, 2012.
- SCHENKER, H. *Der Tonwille, Volume II*. 1. ed., 1921. New York: Oxford University Press, 2005.
- SCHOENBERG, A. *Style Idea*. New York: Philosophical Library, 1950.
- SHANNON, C. A Mathematical Theory of Communication. *The Bell System Technical Journal*, v. 27, p. 379-423, 623-656, 1948. Disponível em: <<http://goo.gl/b7FKFb>>. Acesso em: 19 dez. 2014.
- SHEPHERD, J. *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- STOBART, H. *The New (Ethno)musicologies*. Lanham: Scarecrow Press, 2008.
- TOMLINSON, G. The Web of Culture: a Context for Musicology. *19th-Century Music*, v. 7, n. 3, p. 350-362, 1984. Disponível em: <<http://goo.gl/sBvyKL>>. Acesso em: 24 jul. 2013.
- VIDEIRA, M. Eduard Hanslick e a polêmica contra sentimentos na música. *Revista Musica Hodie*, v. 5, p. 43-51, 2005.
- VOLPE, M. A. Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural. *Debates, Revista da Pós-Graduação em Música da Uni-Rio*, n. 7, p. 113-136, 2004.
- _____. Por uma Nova Musicologia. *Música em Contexto, Revista do PPG-MUS/ Universidade de Brasília*, v. 1, p. 107-122, 2007.
- _____. Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: Il Guarany. *Latin American Music Review*, v. 23, n. 2, p. 179-256, 2002.

.....

Thiago Cabral é Especialista, Mestre e Doutorando em Musicologia, na linha de pesquisa em Musicologia Sistemática dos séculos XX e XXI pela UFPB, sob orientação de Didier Guigue. Como docente, ministrou disciplinas teóricas e de instrumento (piano) em cursos de Graduação (Licenciatura e Bacharelado) na UFPI, UFPB, IFRN e atualmente no IFPI. Sua tese busca o desenvolvimento de um modelo capaz de abarcar, de maneira equilibrada, aspectos técnicos, estéticos, criativos e sócio-contextuais por meio da peça *Sinfonia em Quadrinhos* (1986), do compositor alagoano Hermeto Pascoal (1936). thiagocabral@ifpi.edu.br