

Ampliando os cânones: por uma diversidade metodológica dos cursos de História da Música Ocidental e do Brasil

Broadening the Canons: Towards Methodological Diversity in History Courses on Western and Brazilian Music

Pedro Razzante Vaccari
Universidade de São Paulo

Resumo: Proponho uma revisão da literatura sobre musicologia histórica, suas principais abordagens e desdobramentos – musicologia sistemática, musicologia comparada – a partir do final do século XIX, com Adler, visando a um aprimoramento dos cursos de História da Música Ocidental e História da Música Brasileira. Utilizando a metodologia amparada em Carl Dahlhaus, procurei contemplar a historiografia musical a partir de seus paradigmas, e, mais adiante, a historiografia musical brasileira, tratando, a seguir, da epistemologia da História da Música Ocidental, traçando um quadro mais inclusivo e descentralizado da disciplina. Buscando um panorama menos etnocêntrico, inspirado na metodologia etnomusicológica, pudemos abordar as diferentes passagens da História não como estanques, porém como eventos que se sucedem através de causa e efeito, de acordo com Leandro Gaertner. Ao questionar os cânones da Música Ocidental e a cultura conservatorial, não se objetiva uma eliminação desses paradigmas, mas apenas uma maior diversificação dos temas e compositores abordados, ampliando a lista dos cânones, incluindo autoras mulheres e negros, periféricos e orientais. Na disciplina que ministrei como docente, verificou-se que os resultados foram que o interesse e comprometimento dos discentes com a disciplina cresceu com o incremento de autores abordados e metodologias empregadas, inclusive das Ciências Sociais. Conclui-se que ao serem selecionados compositores e obras representativos de diversos períodos, etnias, funções – não apenas a estética ocidental tradicional – para compor o cânone da História da Música Ocidental e Brasileira, os discentes sentiram-se mais dispostos a se debruçar sobre o estudo e as abordagens da disciplina, tratada não de forma linear e evolucionista, mas de modo abrangente e holístico.

Palavras-chave: História da Música Ocidental. História da Música Brasileira. Cânones. Metodologias. Ciências Sociais.



Abstract: I propose a literature review about Music History, its main paradigms and developments – systematic musicology, comparative musicology – from 1880s with Adler, aiming an upgrade of the Western Music History and Brazilian Music History’s classes. Using such methodology as Carl Dahlhaus, my goals was to look for a musical historiography from its models, and, forward, a Brazilian musical historiography, treating, afterwards, of the Western Music epistemology, intending to draw a picture more inclusive of the discipline. Searching for a less ethnocentric field of study, inspired by ethnomusicology, we could deal with distinct events of History not as fixed ones, although as happenings that succeed through cause and effect, according to Leandro Gaertner. Questioning Western Music paradigms and conservatory culture is not eliminating them, but only an increasing diversification of themes and composers studied, expanding the list of canons, including women and black, peripheral, and oriental authors. In the discipline that I taught as a professor, it was found that the results were that the interest and commitment of the students with the discipline grew with the increase of authors approached and methodologies used, including the Social Sciences. It is concluded that by selecting composers and works representative of different periods, ethnicities, functions – not only the traditional Western aesthetic – in order to compose the canon of the History of Western and Brazilian Music, the students felt more willing to focus on the study and approaches of the discipline, treated not in a linear and evolutionist way, but in a comprehensive and holistic one.

Keywords: History of Western Music. History of Brazilian Music. Canons. Methodologies. Social sciences.

* * *

1. Introdução

Carl Dahlhaus começa sua obra *Foundations of Music History* ponderando que história seria a memória científica, ou a memória refeita cientificamente (Dahlhaus 1983). Considera que as “histórias da música” são tratadas menos como avaliações de alguns aspectos musicais do passado do que comentários históricos de obras específicas – quase como guias de concertos e óperas (Dahlhaus 1983).

Argumenta, ainda, que a historiografia musical tem, essencialmente, elementos distintos do que chama de historiografia política. Esses elementos residem no fato de considerar as obras musicais do passado como objetos estéticos e como se tais representassem elementos do presente; e conclui que se constituiria uma caricatura traçar uma historiografia musical calcada na história política, tratando, por exemplo, a partitura da Nona Sinfonia de Beethoven como uma peça a ser colocada, junto a outras, como evidências para reconstruir os

eventos concernentes à sua primeira execução, ou contextualizar alguma de outras de suas execuções no passado. Para o autor, a distinção principal repousa no fato de que a musicologia histórica trata de entender as obras, e não os eventos históricos – não que estes não tenham relevância, mas que não são seus objetos principais de estudo. Pontua que, num modo aristotélico de dizer, o material da musicologia histórica reside não na *práxis*, ou ação social, mas na *poiesis*, a criação de formas (Dahlhaus 1983).

Temos de voltar no tempo para avaliar como surgiram essas discussões e suas idiosincrasias metodológicas/científicas. O termo *musicologia* (*Musikwissenschaft*) teria sido cunhado no século XIX (1837), para ser exato (Nattiez 2005), na Alemanha, visando a designar a pesquisa que abrange história, taxonomia, estética, acústica, estrutura, entre outras abordagens (Souza *et al.* 2021). Desta forma, incluía-se no estudo da história da música as múltiplas interfaces e interdisciplinaridades que cabem ao estudo das atividades culturais humanas. A partir daí, no entanto, as diversas áreas que a musicologia então abarcava foram se destrinchando em sub áreas específicas, como musicologia histórica, musicologia sistemática, etnomusicologia e a teoria musical (Souza *et al.*, 2021).

Em 1884 foi fundado o primeiro jornal de musicologia, encabeçado pelo musicólogo austro-húngaro Guido Adler. Em 1885 ele dividiria a incipiente musicologia em três abordagens principais: musicologia histórica, musicologia sistemática e musicologia comparada (Cabral 2014). Seccionaria, ainda, a musicologia em sub áreas, a saber: musicologia histórica – compreendendo a paleografia musical (campo das notações), a musicologia sistemática – pesquisa sobre as formas históricas fundamentais, o estudo das regras de composição e o estudo orgânico dos instrumentos musicais (organologia) e a musicologia comparada – que redundaria, com a metodologia da antropologia, na etnomusicologia dos anos 1880 e 1890, na Alemanha e EUA (Nattiez 2005).

Adler pontua que o objetivo da musicologia seria a descoberta da verdade e o aprimoramento do belo, nomeando o musicólogo como promotor e defensor da fé, em uma perspectiva quase religiosa, não usual ao século XIX (Adler; Mugglestone 1981). Adler estabelece a Musicologia como uma disciplina acadêmica, para elevar o estudo da história da música ao *status* de ciência. Tratando do que chamava de música tonal e suas ‘elevadas leis’, Adler propunha

ainda uma divisão da musicologia sistemática: “(a) especulação teórica da música; (b) estética da música; (c) pedagogia musical” (Cabral 2014, p. 127).

Dessa forma, desde seus princípios, a musicologia histórica interessa-se pelo estudo analítico de obras e sua relação com seus autores, em contraponto à etnomusicologia, que se debruça sobre o fazer musical como objeto antropológico – oriundo do ser humano como manifestação social, política e cultural. A princípio o embate metodológico e de objetivos reside no fato de que a musicologia pretendeu, de certo modo, reafirmar uma suposta superioridade branca europeia sobre a cultura humana – ainda que não declaradamente, enquanto a etnomusicologia procurou dispersar o pensamento hegemônico supremacista (Souza *et al.*, 2021).

As correntes têm se diversificado, não obstante, e tem havido desde então tendências a ampliar os conhecimentos e inteseções disciplinares entre a musicologia histórica e suas áreas correlatas, ou com as humanidades. Para isso contribuíram, no Brasil, a criação de simpósios como os Simpósios de Musicologia da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG), junto com o Núcleo Caravelas – de estudos da história da música luso-brasileira, ligado ao Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, a partir de 2011 (Souza *et al.*, 2021).

Para a musicóloga portuguesa Teresa Cascudo, a musicologia permanece, no entanto, “apegada à descrição <<positivista>> das estruturas, quer formais, quer institucionais ligadas à composição e à prática musical, assim como ao tradicional género biográfico” (Ribeiro 2010, p. 554). Sua crítica vai de encontro, justamente, à dificuldade de o historiador da música em integrar a pesquisa analítica das obras com as quais trabalha, com o contexto com o qual ela deveria, naturalmente, dialogar (Ribeiro 2010). A autora arremata com a argumentação de que “a História da Música é apenas possível na medida em que o historiador mostra o lugar da composição na História” (Ribeiro 2010, p. 553).

A abordagem histórica reflexiva, entretantes, passou a nortear o universo musical brasileiro científico já desde pelo menos 30 anos atrás. Segundo Campos *et al.* (2013), a musicologia teria se apoiado, em especial a partir da década de 1990, em métodos mais abrangentes e utilizado mais recursos críticos e de reflexão, e de certa forma tomado um rumo mais descentralizador e participativo, incluindo muitas outras áreas correlatas.

Nattiez contempla, entretanto, o caráter ambíguo da musicologia, onde o musicólogo – músico teórico, por assim dizer – é visto, por vezes, como um explorador da música prática e que, por isso, somente parasitaria a essência musical, o fazer cotidiano dos músicos (instrumentistas, cantores, compositores). Além disso, sublinha a imensa diversificação das sub áreas especializadas da musicologia a partir da década de 1990, onde, aparentemente, haveria uma falta de diálogo entre essas inúmeras vertentes. Por fim, pontua como a musicologia tem tido dificuldade de se desvincular dos estudos de estética – que tratam do belo, ou seja, incluem juízos valorativos às concepções musicais, em oposição à etnomusicologia, que faz uma leitura social e de funcionalidade delas (Nattiez 2005).

Quanto ao primeiro aspecto, de a musicologia se constituir um desdobramento parasitário da música, Nattiez observa que a dicotomia entre teoria e prática é expressa quando o musicista percebe “o discurso do musicólogo [...] como uma concorrência parasitária, até mesmo uma falsificação da essência profunda do musical, de seu caráter fundamentalmente inefável” (Nattiez 2005, p. 6). Citando o filósofo e musicólogo francês Vladimir Jankélévitch *apud* Nattiez 2005, p. 6–7): “A música [...] não é feita para que dela se fale, ela é feita para que se a faça; ela não é feita para ser dita, mas para ser tocada... Não, a música não foi inventada para que se fale de música!”

A musicologia ter, de certo modo, surgido em 1837 – quando da menção do termo *Musikwissenschaft* na obra do pedagogo alemão Logier – guardaria um significado especial. Dez anos após a morte de Beethoven, em 1827, compositor-símbolo do primeiro romantismo alemão, e alguns anos após a lembrança da *Paixão segundo São Matheus*, de Bach, por Mendelssohn, em 1829, “em que se tomou consciência da historicidade agregada à criação musical” (Nattiez 2005, p. 8), a musicologia teria ganhado propulsão devido às dificuldades de o público compreender a música de concerto.

Para o autor a musicologia teria, a partir do século XX, se dispersado. Até os fins do século XIX teria sido praticamente histórica; com o incremento dos estudos de tradição oral, tornar-se-ia musicologia comparativa, “musicologia comparada” que posteriormente redundaria na “etno-musicologia” em Berlim, na década de 1950. Quanto ao fato de que a musicologia tenha optado por operar através de julgamentos valorativos da música – em oposição à etnomusicologia – em especial através do avanço de métodos como da estrutura e prolongamento

de Schenker, no princípio do século XX, que serviram para reafirmar o domínio da música germânica barroca, clássica e romântica, Nattiez cita Bruno Nettl (Nettl *apud* Nattiez 2005). Segundo Nettl, será mesmo que o etnomusicólogo não emite juízos de valor? Basta observar as obras às quais devota maior ênfase e atenção (Nettl *apud* Nattiez 2005).

A partir da aproximação relativa da musicologia da etnomusicologia, em que as culturas do globo seriam equiparadas – sem se estabelecer, grosso modo, julgamentos de valor e gosto a respeito dos materiais musicais oriundos de diversas fontes étnicas, perdeu-se, em parte, a força com que a musicologia histórica tratava seus objetos como dotados de valores universais de beleza e perfeição. Embora, na realidade, permaneça a centralidade dos estudos musicológicos na música europeia ocidental, estudos recentes mostram que a musicologia tem feito esforços notáveis no sentido de se apropriar de métodos de áreas correlatas e das humanidades. Alguns desses estudos recentes no Brasil apontam para o desenvolvimento de pesquisas no âmbito de “músicas indígenas e populares, [...] diálogos com a *performance* musical, [...] estudos de significação, [...] reflexão sobre ópera e músicas de entretenimento, [...] narrativas históricas e biográficas no campo da educação musical” (Souza *et al.* 2023, p. 11–12).

Reconsiderando o argumento de Dahlhaus, de que a musicologia histórica trata de assumir a premissa de que a interpretação histórica reside no valor estético de obras do passado, e não na reconstrução de determinado evento histórico – como a história política costuma proceder – o próprio autor, no entanto, pondera que a musicologia já havia começado a questionar o conceito de ‘obra’ como um baluarte central da música (Dahlhaus 1983).

Argumenta que a lenta extinção do conceito de ‘obra’ no século XX, em que o próprio ouvinte muitas vezes é convidado a ser coautor de determinada obra, avançava ao lado dos questionamentos manifestos através de termos como ‘reificação’, ‘alienação’ e ‘objetificação’. Considera que mais importante do que a ‘verdade absoluta do compositor’ ou suas ‘intenções composicionais’ são o que chama de processo musical verdadeiro, que engloba o ‘evento’ que emerge parcialmente da obra escrita, parcialmente da sua realização na performance e parcialmente dos modos da percepção musical, com estes três fatores interagindo em termos iguais para que o performer e o ouvinte não estejam sujeitos à “tirania” do compositor (Dahlhaus 1983).

2. A musicologia no Brasil

No Brasil a musicologia teria seguido, aproximadamente, uma ordem cronológica de evolução mais ou menos coesa em relação à europeia. Pablo Blanco coloca a primeira dessas fases como pré-musicológica, constituindo-se de três etapas: “a) crônicas descritivas do novo cenário; b) biografias de vultos representativos da cultura; c) trabalhos de cunho historicista” (Blanco 2004, p. 93).

Para Blanco, a musicologia brasileira teria emergido apenas a partir da década de 1940, com as pesquisas do teuto-uruguaio Francisco Curt Lange, para ele o primeiro a trabalhar com fontes primárias para o estabelecimento de pesquisas científicas. Paulo Castagna vai mais além, elencando Curt Lange como o autêntico musicólogo incipiente ao dividir a etnomusicologia da musicologia histórica,

na medida em que deixa de olhar de uma maneira utilitária para a história, como manancial de informações e práticas para a estruturação de uma música nacional, e começa a tentar compreender os fenômenos que regiam a produção musical no Brasil setecentista, especialmente em Minas Gerais, desvendando o sistema de contratação da música pelas câmaras, irmandades e ordens terceiras (Castagna 2008, p. 5).

Porém seria Luiz Heitor Corrêa de Azevedo que dividiria a então nascente musicologia em: história da música brasileira, lexicografia musical, pesquisas sobre história da música popular e seus desdobramentos, crítica musical e edição de revistas/ensaios musicais (Azevedo 1956). De fato, até então, desde o século XIX o estudo da música no Brasil esteve restrito a problematizações ensaísticas e romantizadas, como demonstram as publicações de Manoel Araújo Porto-Alegre, o Visconde de Taunay, Silvio Romero e mesmo a geração de Renato Almeida, Mário de Andrade e Rossini Tavares de Lima não escaparia à rotulação de escrita poética ou entre a literatura e a revista. Até a década de 1960, segundo Blanco, a musicologia desenvolveria mais propriedades metodológicas, ainda que estivesse impregnada de um certo positivismo (Blanco 2004).

O autor sugere que havia uma postura unilateral da musicologia até então, centralizada e de estirpe metropolitana. Apenas no final do século XX, segundo ele, a musicologia brasileira se valeria de uma verve mais inclusiva, considerando a etnomusicologia e a musicologia sistemática, incorporando outros processos metodológicos e os próprios materiais de estudo. Ao traçar um

panorama dos últimos sessenta anos do século XX, Blanco observa que houve um esforço considerável para a descentralização metropolitana, apoio financeiro para novas pesquisas em instituições, proliferação de eventos regionais e nacionais, aumento e especialização de revistas científicas na área (Blanco 2004).

Maria Alice Volpe, por outro lado, mostra como a musicologia brasileira poderia se valer da crescente valorização de trabalhos de história no Brasil, como os de José Murilo de Carvalho e Lilia Schwarcz, para dar acesso e visibilidade também à musicologia histórica. Ampliando o bojo de atuação, comenta, a musicologia brasileira poderia se apropriar de aproximações com a história, a antropologia e a sociologia, arbitrar e promover discussões com a sociedade e ouvir seus *feedbacks*. Para ela, as obras de autores do passado como Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em seu caráter abrangente da história da música, têm perdido campo para a polarização em pesquisas sócio-antropológicas da etnomusicologia, que permite uma maior flexibilidade metodológica, e a musicologia histórica, em parte enrijecida por uma romantização da história e seus paradigmas. E conclui:

Enquanto problematizarmos a historiografia musical brasileira sob o crivo crítico à postura predominantemente positivista e aos paradigmas que têm guiado a disciplina – o evolucionismo, organicismo, o historicismo, a idéia de *Zeitgeist*, a idéia de “estilo musical”, a idéia de “música absoluta”, o formalismo, o nacionalismo e a construção do canon musical–, afinando-nos, portanto, com a etnomusicologia na crítica acirrada ao etnocentrismo e na reivindicação do relativismo cultural, urge buscar uma identidade própria na escola plural do pensamento brasileiro formado nas ciências humanas e sociais (Volpe 2007, p. 5).

A premissa de Mário de Andrade (1991), em *Evolução social da Música no Brasil*, de 1939, de que o desenvolvimento da música no Brasil, de certa forma, obedece ao trâmite geral de qualquer outra civilização ocidental: primeiro a música religiosa, depois a romântica, e por último o nacionalismo, passou à posteridade com determinada reafirmação, ainda que guarde um certo grau de linearidade e evolucionismo estanque. Luiz Tatit (2004, p. 19), por exemplo, citando o período colonial, indica que “o vínculo de produção sonora do primeiro século de colonização e o ritual religioso dificilmente poderia ser refutado”. Observa que havia, então, uma espécie de fusão entre a música indígena com as manifestações doutrinárias jesuítas, onde, do lado nativo envolvia magia e rituais religiosos, com predominância do ritmo sobre a

melodia, e do lado português o hinário da Igreja. Aqui, Tatit (2004, p. 20) denota um certo preconceito ao caracterizar a instrumentação indígena de “instrumental singelo, a base de percussão e sopros rudimentares (apitos, gaitas, flautas de madeira [...])”. Essa mesma concepção era sinalizada por Mário de Andrade (1991 [1939], p. 16): “Não estou dizendo, é claro, que a mentalidade dos aventureiros portugueses e dos padres era essa, primária, dos chamados selvagens. Porém muitas circunstâncias a “primarizavam”, a envelheciam ou infantilizavam [...]: a carência de técnica”.

Esse tipo de classificação que opõe “música das civilizações”, referindo-se à europeia, da “música primitiva” dos nativos, é similar ao processo dicotômico experienciado quando contrapomos “música popular” e “música erudita”. Para Napolitano (2013), essa dicotomia teria surgido a partir do século XIX, onde a burguesia em ascensão reivindicou um espaço seletivo e elitizado de cultura, criando tensões sociais que polarizaram a denominada “música clássica” de um lado, e a “música popular” de outro. O autor sugere que a polarização e a dicotomia sejam superadas, não para validar a música popular em detrimento da que chamamos, atualmente, de música de concerto, mas para melhor contextualizá-las dentro de seus aspectos sócio-históricos.

3. Epistemologia da História da Música Ocidental: uma revisão da cultura do conservatório e seus paradigmas

Situada entre dois campos, a saber, a Arte e a Ciência, a Música não tem sido considerada como campo epistemológico, a não ser como, de certa forma, uma espécie de amparo a outras áreas, como a Filosofia, a História, a Antropologia e a Sociologia. Para Noleto (2021), embora a Música sofra diretamente a influência epistêmica dessas outras áreas, raramente consegue ser uma “produtora de conceitos que são capazes de abalar epistemologicamente os outros campos científicos” (Noleto 2021, p. 2).

Voltando à raiz etimológica da palavra, epistemologia significa, segundo o dicionário: “Conjunto de conhecimentos sobre a origem, a natureza, as etapas e os limites do conhecimento humano; teoria do conhecimento” (Michaelis 2024, online). Ou seja, a epistemologia é um estudo de como se dá a produção científica, ou produção do conhecimento, servindo de base às diversas áreas do saber, partindo, a princípio, da Filosofia para as demais Ciências. Outros

nomes lhe são dados, por isso, como Filosofia da Ciência, Filosofia do Conhecimento, Ciência do Conhecimento (Faria 2022).

De acordo com Faria (2022), a epistemologia acontece na relação de ontologia entre o pesquisador (sujeito social), e o objeto de estudo, inserido em determinado contexto social e histórico. Como ferramenta metodológica, no entanto, a História estaria situada entre a ficção e ciência, à medida em que é ciência como meio de análise, mas também ficção, por ser uma leitura sob uma nova perspectiva, do presente em relação ao passado (Certeaux 1987).

Leandro Gaertner coloca que, tendo em vista essa disposição entre ficção e ciência, em uma aula de História da Música devem ser priorizadas perguntas de investigação de “causa e efeito”, e conclui: “A história assim é contada não como um empilhamento de eventos fechados, mas abertos às explicações causais” (Gaertner 2010, online). Além disso, deve-se ter em conta que o olhar sobre a história é moldado a partir de seu observador – suas origens e posição social e institucional (Prost 2017). Desta forma, o contexto em que determinada obra de história foi produzida deve fazer parte imprescindível de sua consideração como fonte.

Partindo dessa premissa de contextualização, notamos a necessidade de incorporar a essas fontes novos saberes, aprofundamentos no campo epistemológico, sem olvidar, no entanto, que os diálogos entre correntes antigas e recentes, ou entre abordagens de áreas correlatas ou distantes muitas vezes podem propiciar uma reflexão sobre aquilo que foi apropriado de culturas por outras culturas, mesmo de formas violentas (Teixeira 2009).

Essa análise crítica possibilita, em especial na atualidade, direcionar nosso prisma para as obras e as diferentes histórias da música ocidental – contadas por diversos autores, em diversos contextos – com um embasamento contemporâneo descentralizador, menos eurocêntrico e etnocêntrico, decolonial e periférico. Teixeira (2009), por exemplo, atenta para a estruturação da educação musical no Brasil, em que prevalece o início de aprendizagem com a inserção de cirandas e outras manifestações folclóricas para, posteriormente, propor uma “evolução” ao introduzir a música europeia ocidental e coloca a pergunta: “Que esperanças podemos nutrir em relação a esse abismo estabelecido pelo referencial dominante?” (Teixeira 2009, p. 79). No entanto correntes recentes da educação musical no Brasil apontam para mudanças de paradigma, em que o evolucionismo é deixado de lado para se aprofundar em uma compreensão

filosófica do fazer musical desde a Antiguidade Clássica, como no estudo fundamental de Marisa Fonterrada (2008).

Mugovhani (2020), em *Musicologia comum africana: uma epistemologia musical de perspectiva africana*, argumenta ser um trabalho extremamente árduo pensar em discutir, nos meios acadêmicos, epistemologias que se arvorem longe do Ocidente. Some-se a isso a ideologia que busca dotar a História da Música sob uma perspectiva evolucionista, onde as manifestações musicais da Antiguidade e de povos originários, por exemplo, são colocadas como “primitivas”, e o cantocho medieval e as canções renascentistas como “simples”, face ao eldorado musical das produções germânicas dos séculos XVIII e XIX.

Deve-se apropriar, portanto, no ensino da História da Música Ocidental, de novos modos de pensar a historiografia e a metodologia, da mesma forma que tem sido feito nos estudos de música popular (Baia 2010, Napolitano 2013) sem hierarquizações, porém com articulações visando à compreensão do todo, tendo em mente a concepção de que “a música, e os próprios musicólogos o reconhecem, torna-se tanto mais compreensível quanto mais forem os focos sobre ela. Focos que devem ter origem em várias Ciências Humanas, como a sociologia, a antropologia, a crítica literária, a comunicação social” (Napolitano 2013, p. 2). Napolitano (2013) pontua, ainda, que trazer esses novos elementos à discussão epistemológica não exime o musicólogo de amparar sua pesquisa em teóricos consagrados do passado, como Mário de Andrade e Theodor Adorno.

Para Pereira (2018, p. 2), haveria uma “tradição seletiva e inventada que incide sobre a formação de músicos (seja nos bacharelados ou nos cursos técnicos) e de professores de música (nos cursos de licenciatura) que se perpetua, certamente não de maneira estática, mas muitas vezes de forma naturalizada”. Como Napolitano, este autor enxerga a tradição como algo imprescindível para o ensino – principalmente procurando não fazer generalizações a esse respeito – porém acredita que a tradição é algo construído, inventado, e como tal tem que ser reinventada (Pereira 2018).

Pereira argumenta que a chamada música erudita – ou música de concerto – e seus cânones adquiriu um status inquestionável de invenção e propulsor de conhecimentos e teorias dentro da própria musicologia. Na formação do músico, por extensão, emerge a figura do ensino de conservatório, onde se perpetua e cristaliza a visão unidimensional da música europeia ocidental. Para ele, “o

conservatório elege a música erudita europeia (notada) como conhecimento legítimo e como parâmetro – de estruturação das disciplinas, de seleção de métodos, de ordenação de conteúdos, e de valoração de práticas musicais” (Pereira 2018, p. 4).

Pontua, no entanto, que o ensino conservatorial não deve ser excluído, porém deve-se questionar, em especial, as ideias propagadas nesses centros de formação musical, onde há uma espécie de tácita aceitação da música erudita europeia como superior (Pereira 2018). Essa premissa relaciona-se com a ideia de tradição inventada, que remonta a Eric Hobsbawn. Segundo ele, a tradição inventada seria uma série de usanças e práticas, estruturadas por regras pré-estabelecidas e subentendidas, de natureza simbólica, que têm a finalidade de inserir determinadas normas de comportamento que, de certo modo, teriam algum lastro no passado. Seria uma espécie de processo de formalização e ritualização, caracterizado pela referência ao passado, por meio de repetições impostas (Hobsbawn; Ranger 2012).

Não há como discutir tradição e cânones da música ocidental, entretanto, sem mencionar a obra do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Ao abordar a hierarquização existente dentro da própria música de concerto europeia, reflete a esse respeito citando, como exemplo, o *Cravo bem temperado* de Bach e o *Concerto para piano para mão esquerda* de Ravel, como considerados altamente valorosos pela crítica especializada e o público seletivo das salas de concerto europeias, em oposição às valsas de Johann Strauss, depreciadas como ‘música ligeira’ ou devido à sua enorme popularidade (Bourdieu 1984).

Bourdieu mostra como há dentro da música de concerto uma separação nítida de valor entre gêneros, autores, períodos e estilos, classificando-a em três zonas de gosto de acordo com classes sociais e níveis educacionais:

1) *Legítimo gosto*, representado por ele pelo *Cravo bem temperado* e a *Arte da Fuga* de Bach e o *Concerto para piano para mão esquerda* de Ravel, e na pintura Brueghel ou Goya, gosto que é, grosso modo, desfrutado pelos que têm o mais alto nível educacional nas porções da classe dominante que são mais ricas em capital educacional (Bourdieu 1984).

2) *Gosto de “interesse cultural médio ou moderado”*, composto por admiradores das obras menores das chamadas artes maiores, citando a *Rhapsody in Blue*, de Gershwin, a *Rapsódia Húngara* de Liszt, e na pintura Utrillo, Buffet e até Renoir. Bourdieu comenta que a apreciação dessas obras geralmente

restringe-se às classes médias e não chega a atingir as classes populares ou as frações intelectuais da classe dominante (Bourdieu 1984).

3) *Gosto popular*, que seria, para o autor, as obras então chamadas de 'música ligeira' ou de 'entretenimento', extremamente populares, como a valsa *Danúbio Azul*, de Johann Strauss, e a ópera *La Traviata* de Giuseppe Verdi (Bourdieu 1984).

A respeito da concepção de Bourdieu de simbolismo de poder na cultura, Cruvinel (2022, p. 45) argumenta: "Sob a ótica de que as culturas nascem das relações sociais e de que nestas o elemento da desigualdade se faz presente, a cultura da classe dominante é aquela que domina o campo social, ou seja, a cultura de grupos sociais dominante se materializa em modelos oficiais". A hierarquização da cultura, portanto, aconteceria de forma velada e invisível, por meio de simbolismos pré-estabelecidos de poder, modelos e arquétipos consagrados e legitimados como representantes da elite. "Assim, existem a cultura de grupos sociais que dominam e a cultura de grupos sociais que são dominados, e essa segunda perspectiva é tratada como cultura subalterna" (Cruvinel 2022, p. 45).

Essa disposição hierárquica nasceu justamente da cultura conservatorial ocidental – grosso modo, Europa e EUA. Abrange-se, dessa forma, o estudo da História da Música Ocidental a partir de seus principais modelos – compositores, a origem e a criação de estilos e formas musicais, sempre orbitando em torno de seis ou sete nomes da Europa Ocidental dos séculos XVIII e XIX, em particular da Alemanha e da Áustria. Utilizando a concepção de Bourdieu acima, esses seriam os arquétipos consagrados do repertório europeu, executados nas principais salas de concerto do mundo ocidental nos últimos 200 anos. Seriam eles Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven e Wolfgang Amadeus Mozart, num primeiro plano, seguidos de perto por Johannes Brahms, Franz Schubert, Frédéric Chopin, Robert Schumann, Franz Liszt e Richard Wagner e, num segundo patamar, Giuseppe Verdi e qualquer outro compositor consagrado de ópera italiana. Essa premissa é corroborada por Bruno Nettl (2010) e Henry Kingsbury (2010) – este especificamente sobre a cultura conservatorial.

Essa disposição, adotada de forma geral, inclui os rótulos relativos aos períodos – Renascença, Barroco, Classicismo, Romantismo, Música do Século XX e Contemporânea, cada um relacionando os diversos compositores de acordo com as características mais marcantes de suas obras. No entanto o

estabelecimento desses rótulos não deve ser considerado, como muitas vezes se faz, o paradigma definitivo dentro do estudo de história da música ocidental. “Pressupõe-se, por exemplo, que o “romantismo” implica, entre outras coisas, a expressão de emoção pessoal em música e uma tendência para subordinar outros motivos a essa expressão. Mas [...] os madrigalistas elizabetanos já tinham feito o mesmo duzentos anos antes”, argumenta William Lovelock (2001, p. 6). Ele conclui afirmando que “pelo menos nesse aspecto, o maior de todos os românticos foi Bach” (Lovelock 2001, p. 6). Da mesma forma, continua ele, os filhos de Bach eram tidos como “modernos” à sua época, por trazerem novas linguagens em novas formas, como a Forma Sonata.

Essa desmistificação dos rótulos, no entanto, deve seguir a um primeiro questionamento da própria estruturação de disciplinas como História da Música em seu sentido estrito e primordial, a saber, uma disciplina construída a partir de um parâmetro claro e determinado de reafirmar e reproduzir cânones da história da música de concerto europeia masculina branca e cristã, como lembra Pereira (2018).

Todo esse aparato de concepção remete, inexoravelmente, à própria cultura conservatorial discutida acima – a cultura cuja finalidade pedagógica é a técnica do instrumento, ou seja, produzir virtuosos. Para Shifres (2021) esta pedagogia se relaciona com o modelo adotado para assegurar a subjetividade moderna, a escola – e, baseada nela, a tese kantiana de que é a disciplina o que civiliza.

O autor rememora a criação do Conservatório de Paris, em 1795, como um marco da inauguração da educação musical moderna, que por sua vez teria como influência direta os conservatórios italianos do século XVII (Shifres 2021). Para ele, esses conservatórios teriam sido criados a partir de orfanatos que visavam a resguardar a infância, lugares onde a música era tomada como um instrumento de civilização. A esse respeito específico, comenta:

Como instituição, o Conservatório representa o poder da burguesia no controle não apenas nas formas expressivas musicais que serão consideradas de valor (validação do conhecimento) senão também em uma modelagem das subjetividades que estarão a serviço da produção musical convertida em produção de mercadoria¹ (Shifres 2021, p. 38).

¹ Tradução minha.

Vemos, portanto, que a disposição do ensino de música conforme está estruturada no Ocidente remonta ainda à primeira revolução industrial europeia, ou seja, de certo modo contém certos elementos de sua concepção e desenvolvimento datados, anacrônicos – relativos ao pensamento de produção de instrumentistas, regentes, compositores e cantores virtuosos.

Esse estado de conservação – no sentido específico do termo – da cultura de conservatório, como o próprio nome alude, pode ser comprovado pelos anais dos seminários da *Education of the Professional Musician Commission* (CEPROM), pertencente à ISME – organização fundada pela UNESCO em 1953. A CEPROM compreende professores e profissionais da música dos seis continentes, objetivando promover debates e inter-relações entre suas pesquisas, nos diversos campos do conhecimento da área e suas áreas adjacentes.

A CEPROM reúne estudiosos de países dos seis continentes e, a partir da revisão, em textos que apresentavam a experiência de países não ocidentais [...] pude perceber que o conservatório foi instaurado na formação profissional em música em diferentes países do mundo, provavelmente pela força da música erudita como a “melhor música”, aquela que merece ser estudada, divulgada e perpetuada, num imperialismo cultural bastante visível (Pimentel 2019, p. 76).

Além dessa constatação bastante evidente, Pimentel relata que os seminários da CEPROM, realizados entre 1996 e 2016, denotam que os estudiosos, grosso modo, consideram o conservatório engessado e inflexível, e que a cultura da música ocidental europeia de concerto como única e insubstituível tem perdido espaço em sua possível democratização junto ao público, em especial o mais jovem. No Brasil, particularmente, Pimentel aponta para a necessidade de diversidade de ensino onde incluam-se os regionalismos e os diferentes sistemas culturais onde estão inseridos os músicos da atualidade, não apenas os das grandes capitais, como também os inseridos nas culturas periféricas – cidades do interior, Sertão, e os extremos do país continental (Pimentel 2019).

Para concluir, ressalto que o costume de se referir à música de concerto europeia ocidental com adjetivações da estirpe de “excelsa”, “bela” e “perfeita” dentro dos cursos de História da Música teve sua origem ainda durante a concepção e desenvolvimento das práticas e usanças musicais, dentro de seu contexto histórico específico. Lovelock (2001) mostra como, mesmo durante os períodos considerados “modelos” da música ocidental, a saber,

Barroco, Classicismo e Romantismo, havia documentos buscando provar que determinada produção musical possuía um selo inquestionável de perfeição.

Podemos concordar em que a perfeição foi alcançada dentro de um dado estilo, como, por exemplo, na obra de um Palestrina, um Bach, ou um Mozart, mas o gosto pessoal não pode ser posto de lado. Se a beleza, como tem sido dito, está nos olhos de quem a contempla, talvez possamos dizer também que a perfeição em música está no ouvido do ouvinte (Lovelock 2001, p. 11).

Logo, incorre-se novamente na assertiva do gosto colocada por Bourdieu (1984). Na própria seleção do repertório tradicional das casas de concerto do Ocidente, grosso modo, a música estudada nos conservatórios e cursos de História da Música Ocidental, há uma hierarquização baseada em critérios subjetivos de gosto. Esses critérios, no entanto, estão assentados em uma longa tradição – citando Hobsbawn; Ranger (2012) – que de certo modo foi inventada visando a uma construção do que é e do que pode ser instituído como o “belo” em Música. Geralmente, como coloca Bourdieu (1984), esse gosto pelo “belo”, exemplificado por obras de compositores alemães e austríacos dos séculos XVIII e XIX, remete a uma estruturação subjetiva que pode significar mais do que uma mera contemplação, mas uma (re) afirmação política, de poder das classes dominantes. A questão dos parâmetros que norteiam o “belo” musical está condicionada a tradições inventadas, que são utilizadas, muitas vezes, para a consagração eterna do poder de uma elite financeira e cultural, e toda a simbologia que esse poder encerra, citando Foucault (1979).

Redekal (2022), por exemplo, trabalha com a ideia de ser difícil – quase impossível, na verdade – desvincular música e ideologia. Isso se torna absolutamente necessário para uma musicologia descentralizada, pois se vê sempre aliada daqueles que detêm menos poder, os desfavorecidos, partindo da periferia para o centro. Nos departamentos de música, pontua ela, os musicólogos que pensam no coletivo, na música plural e inclusiva estão desprovidos de poder, frente à predominância dos estudos de música das elites – seja de corte aristocrática ou de vanguarda radical (Redekal 2022).

Quanto à música enquanto ideologia e forma de poder, há de se pontuar que ela é parte de um todo, uma sociedade complexa, com simbolismos e contradições. O que os estudos estéticos de música de concerto ignoram ou fingem ignorar é que toda cultura é originada nessa sociedade, portanto plena

de significados, contendas e embates, coerções e silenciamentos, apagamentos e insurreições reprimidas. Como coloca Michel Foucault:

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro (Foucault 1979, p. 10).

Desta forma, os ditames perseguidos e promulgados por uma sociedade são estabelecidos e reafirmados segundo relações hierárquicas de poder e submissão, e da mesma maneira os costumes, hábitos culturais e dispositivos sociais, práticas disseminadas e constantemente reiteradas como “verdadeiras”. A valoração de algumas dessas práticas culturais em detrimento de outras depende, por conseguinte, de acordos, complexas estruturas de poder que validam ou não determinadas manifestações como legítimas – em geral as representantes do Estado, simbolizantes das classes dominantes e disseminadoras de sua ideologia.

Por isso pensamos ser tão restrito o uso da música apenas como linguagem técnica ou estética, a serviço de ideais de uma música de concerto elitizada do passado das elites mandatárias do mundo ocidental. O intelectual da música, grosso modo, sequer tem se debruçado sobre as idiosincrasias de seu fazer musical, mesmo da música europeia, suas tramas ideológicas, sua história dentro das lutas de classes. “O pesquisador da música continua sendo praticamente um músico que passa a vida em busca do deciframento das “bolinhas pretas ou brancas” (notas musicais) num pentagrama. Pouco têm adiantado conquistas metodológicas de áreas como a história, a sociologia” (Ikeda 1995, p. 10). E conclui: “no pensamento comum a música é predominantemente relacionada a noções idealizadas, sejam: beleza, contemplação absorta, dança, diversão, que se impuseram ideologicamente” (Ikeda 1995, p. 12).

4. Conclusões: um breve relato de experiência

Minha experiência como docente de disciplina no CMU – ECA/USP – Estudos Especiais VI – agosto a dezembro de 2023, mostrou que, à medida em

que foram inseridos compositores, obras e contextos sócio-históricos e culturais de diferentes procedências, gêneros, práticas descentralizadas e periféricas, mais cresceu o entrosamento e interesse dos discentes pelos materiais, discussões, textos e abordagens. Num primeiro momento, a inserção de uma metodologia mais abrangente, com referências, por exemplo, à etnomusicologia, antropologia, sociologia e história, dotou a disciplina de um viés plural, em que os cânones foram abordados de forma mais dinâmica, sem hierarquizações e evolucionismo.

Lecionei essa disciplina como Pós-Doutorando do CMU – ECA/USP, a princípio intitulada Estudos Especiais VI – “A canção de câmara brasileira – pesquisa e interpretação”, sob a supervisão do prof. Dr. Paulo de Tarso Salles. O objetivo da disciplina era apresentar um panorama da História da Música Ocidental com um foco na Canção de Câmara, isto é, solista e acompanhada por um instrumento. Foram 9 aulas, sendo uma aula para seminários e um recital final, em que os alunos apresentaram, de livre escolha, um repertório basicamente de música brasileira – Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Chiquinha Gonzaga e Carlos Gomes (vide Tab. 1). Em suas considerações finais, muitos declararam que as abordagens descentralizadoras e menos etnocêntricas, mesmo de autores consagrados como alguns citados acima, propiciaram um estudo mais crítico e menos homogeneizado do fazer musical através dos séculos.

Em particular, aulas que envolviam Música Indígena Brasileira, Música Afro-Diaspórica e Música Popular-tradicional despertaram curiosidade e discussões dentro e fora da sala de aula, e o resultado foi que os trabalhos escritos e seminários, cujos temas eram livres, versaram em sua maioria sobre músicas periféricas e/ou abordagens etnomusicológica e antropológicas. Mesmo os trabalhos que seguiram um padrão mais tradicional – enquanto metodologia, em especial – trataram de compositoras mulheres, por exemplo, como Chiquinha Gonzaga, ou Maria Firmina dos Reis.

Aula 1: Introdução	07/08/2023
Aula 2: Modinha	14/08/2023
Aula 3: Lundu	18/09/23
Aula 4: Etnomusicologia da performance	25/09/2023
Aula 5: Domingos Caldas Barbosa	09/10/2023
Aula 6: Padre José Maurício Nunes Garcia	16/10/2023
Aula 7: Antônio Carlos Gomes	23/10/2023
Aula 8: Chiquinha Gonzaga	30/10/2023
Aula 9: Heitor Villa-Lobos	06/11/2023
Aula 10: Seminários	13/11/2023
Aula 11: Seminários	27/11/2023
Aula 12: Revisão	04/12/2023
Aula 13: Recital	18/12/2023

Tabela 1: Cronograma das aulas

Avaliação foi composta por gravações individuais, seminários, artigos e frequência de 75%.

Aqui realizo um retrospecto sintético das 9 aulas, metodologia e referências:

Aula 1 – Apresentação e metodologia, com síntese da bibliografia fundamental

Foram discutidos aspectos relevantes para a disciplina, como o embasamento teórico calcado nas Ciências Sociais – Antropologia e Sociologia, em especial. Situar a performance dentro da História da Música propiciaria um estudo mais humano, centrado nas realizações musicais como inerentes aos processos históricos e formadores das sociedades correspondentes (referências: Cabral 2014; Faria 2022; Ikeda 1995; Salles 2019; Noleto 2020).

Aulas 2 e 3 – Modinha e Lundu

Foram apresentados e delimitados os possíveis processos formadores da Música Brasileira, em particular a Modinha e Lundu (Tinhorão 2013). Claro que para isso foi mencionado o processo histórico esmagador da cultura local (indígena) que redundou na supressão de culturas nativas pela dominante.

Na aula 3 foi traçado um mapeamento do Lundu, baseado na pesquisa de Sandroni (2001), a presença dos elementos afrobrasileiros na música desde o século XVI com a importação de escravizados e os choques de cultura provenientes dela.

Destacou-se, além disso, o paradigma da visão do europeu sobre a música brasileira (Hertzman 2013), em que muitas vezes gêneros como o Lundu eram tratados como subgêneros, devido à sua origem étnica-racial.

Por fim, tratou-se do fenômeno descrito como diluição racial do Lundu (Ferlim 2006), em que a música de origem afro seria paulatinamente substituída por manifestações de caráter “puro” europeu – apontando aos processos embranquecedores de Nação que permeariam todo o século XX, adiante.

Foram delineados, ainda, os seguintes paradigmas de Modinha (Tab. 2):

Modinha e Lundu – “Ioiô Iaiá”	Modinha lírica – paradigma Candiani	Modinha popular – Catulo, Villa-Lobos
Domingos Caldas Barbosa e a Viola de Lereno	Augusta Candiani – Modinhas “bellinianas”	Catulo da Paixão Cearense – “Ontem ao luar”
Procedência brasileira da modinha – poesia em primeiro plano	Linha de canto operística e harmonia herdada da modinha “clássica” portuguesa	Modinha popular culmina no samba-canção. Inspira Villa-Lobos – “Evocação”

Tabela 2: Paradigmas de Modinha

Aula 4 – Etnomusicologia da performance

Aliando o estudo da performance ao processo histórico, foi apresentado o que seria uma espécie de *etnomusicologia da performance* (Oliveira Pinto, 2001)

Na esteira dessa metodologia, definiu-se o que seria, para Mário de Andrade, o estilo do canto sem casaca (Mário de Andrade, 1991 [1939]), retomado posteriormente por professores de canto que se utilizam da fundamentação do canto na língua vernácula (Santos, 2011)

Aula 5 – Domingos Caldas Barbosa

Foi apresentado o Manuscrito 1596 da Biblioteca da Ajuda, de Portugal, sob o título *Modinhas do Brazil*, onde encontraram-se 30 modinhas de provável procedência brasileira, do final do século XVIII. Através do estudo de Béhague (1968), em especial, que identifica dois poemas de Caldas Barbosa nas *Modinhas do Brazil*, os de no. 6 e 26, e conclui que as duas modinhas correspondentes seriam dele. Isso propiciou um acontecimento imprescindível na História da Música Brasileira, em que as notações musicais referentes a Caldas Barbosa finamente puderam vir à tona, fundamentando os prováveis princípios de nossa música híbrida de concerto e “popular” (profana).

Aula 6 – Padre José Maurício Nunes Garcia

Procurei revelar uma biografia contextualizada e crítica, mesmo às fontes mais consagradas sobre o tema (Mattos 1997). Ressaltou-se uma aproximação histórica e antropológica, baseada em meu recente livro, resultado de minha tese de doutoramento (Vaccari 2023).

Aula 7 – Antônio Carlos Gomes

Houve uma exposição visando a confirmar as afrodescendências do compositor, já apresentadas em Vaccari (2023). Ao mesmo tempo fiz um retrospecto da obra do compositor, analisando o indígena europeu romantizado da ópera *Il Guarany*, e a consagração do melodrama no Brasil (Nogueira 2006).

Aula 8 – Chiquinha Gonzaga

Apresentei um quadro propositivo de mulheres compositoras, visando ao empoderamento de mulheres compositoras no século XIX. Para isso procurou-se um estudo amparado pela Antropologia da Música e o livro homônimo

Antropologia da Música (Merriam 1964). Mostrou-se como a questão dos cânones na História da Música Ocidental alijaram negros, mulheres, homossexuais, bissexuais e transgêneros devido a fatores políticos, condicionados por uma superfície – os fatores estéticos da música de concerto europeia ocidental. Para essa conjuntura ser estruturada desse modo, elencou-se os seguintes aspectos norteadores da música de concerto europeia e as pesquisas com foco exclusivo nela:

- A ênfase é colocada sobre *onde* e não *como* ou *porquê*;
- Poucos estudos focados da música na cultura ou como cultura (Merriam 1964);
- Deve-se levar em conta que o som musical é resultado de processos comportamentais humanos que são moldados pelos valores, atitudes, e crenças de pessoas que formam uma cultura particular (Merriam 1964);
- Apenas a música no Ocidente entendida como Arte (Ikeda 1995);
- O foco sobretudo na “origem” e não nos *porquês* e *comos* (Foucault 1979).

Aula 9 – Heitor Villa-Lobos

Deu-se prioridade à apresentação da coleta de melodias populares-tradicionais por Villa-Lobos e seu alinhamento com Mário de Andrade, ainda que houvesse discordâncias do ponto de vista de método e emprego das melodias. Ressaltou-se a estruturação de Villa-Lobos de uma suíte com danças e gêneros brasileiros (Salles 2019), já apresentada em germe por Mário de Andrade em 1928 (Andrade 2020).

A importância de Villa-Lobos na união em prol de um Brasil plural e ao mesmo tempo unificado, por meio do Canto Orfeônico na Era Vargas: o indigenismo, o afrodescendente e o Brasil “caipira” (Salles, Dudeque 2017)

Aula 10 – Seminários

- 1) Música indígena brasileira (Ana Cláudia Marciano e Paulo Jr.): Os discentes apresentaram um panorama da música indígena brasileira, com diversos focos e percepções, desde Lévi Strauss (1996).
- 2) Chiquinha Gonzaga (Mariah Britto): A discente se amparou em duas biografias de Chiquinha Gonzaga para realizar um apanhado sintético

sobre sua vida, obra e importância no movimento abolicionista do século XIX.

Aula 11 – Seminários

- 3) Negro drama: racionais, rap como substituto da canção (Stefani Silva): A discente realizou um seminário sobre seu tema de Iniciação Científica junto ao Instituto de Estudos Brasileiros – IEB – da USP, evidenciando como o *rap* seria o substituto da canção, apoiada em Tatit (2004).
- 4) Itamar Assumpção (Daniel Baraúna): O discente apresentou uma retrospectiva de vida e obra do compositor, mostrando como são tênues as linhas entre música de concerto e popular, comercial e de câmara, quando nos amparamos nas Ciências Sociais.

Aula 12 e 13 – Revisão e Recital

Programa:

Chiquinha Gonzaga

Corta-jaca ou Gaúcho
Lua branca

Antônio Carlos Gomes

Quem sabe?! – modinha

Heitor Villa-Lobos

Lundu da Marquesa de Santos
Melodia sentimental

Mário de Andrade

Escuta, formosa Márcia (coletada, das *Modinhas imperiais*, 1930)

Oscar Lorenzo Fernández

Dentro da noite

Antônio Carlos Jobim/Vinícius de Moraes
Modinha

Por esta experiência pude comprovar, em parte, como estavam certos os pressentimentos de que uma descentralização da disciplina poderia levar a uma inclusão, e não engessamento do pensamento e desenvolvimento das atividades discentes do CMU-ECA/USP. Notem como os seminários foram calcados, em particular, por tendências de valorização de culturas periféricas – seminário sobre Música Indígena Brasileira e cultura afrobrasileira (negro drama) – e empoderamento de compositoras mulheres afrodescendentes – Chiquinha Gonzaga – e músicos populares negros – Itamar Assumpção. Para isso foi de fundamental apoio a presença inestimável de meu supervisor, o Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles, do CMU-ECA/USP, que orientou e encorajou estudos mais descentralizados, bem como minha colega Ana Judite Oliveira, pós-doutoranda, que nos acompanhou ao piano, dividindo-o comigo.

Referências

1. Adler, Guido; Mugglestone, Erica. 1981. 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.
2. Andrade, Mário de. 1991. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica.
3. Andrade, Mário de. 2020. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Edusp.
4. Béhague, Gerard. Mss. 1595/1596: two eighteenth-century anonymous collections of modinhas. Lisboa, *Anuário do Instituto Interamericano de pesquisa musical*, vol. IV, 1968.
5. Bordieu, Pierre. 1984. *Distinction: a social critique of the Judgment of Taste*. Tradução de Richard Nice. Cambridge: Harvard University.
6. Blanco, Paulo Sotuyo. 2004. Diagnósticos, estratégias e caminhos para a musicologia histórica brasileira. *Música Hodie*, v. 4, n. 2, p. 93–102.
7. Cabral, Tiago. 2014. Musicologia sistemática, humanismo e contemporaneidade. *Opus*, v. 20, n. 2, p. 125–150.
8. Campos *et al.* 2013. *Cultura artística e conservação de acervos coloniais*. Salvador: Clio Gestão Cultural.

9. Castagna, Paulo. 2008. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. *Revista do Conservatório de Música*, v. 1, n. 1, p. 32–57.
10. Certeaux, Michel de. 1987. *Histoire et psychanalyse, entre science et fiction*. Paris: Gallimard.
11. Corbani, Weriquison Simer. 2023. *A estética das Ideias na República, de Platão*. Vitória: Edifes.
12. Cruvinel, Flavia Maria. 2022. *Música e poder: o habitus cortesão bragantino nos trópicos*. Curitiba: Appris.
- Dahlhaus, Carl. 1983. *Foundations of Music History*. Traduzido por J. B. Robinson. Cambridge: Universidade de Cambridge.
13. Faria, José Henrique de. 2022. *Introdução à Epistemologia: dimensões do ato epistemológico*. Jundiaí: Paco.
14. Ferlim, Uliana. 2006. *A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX*. Campinas: Universidade estadual de Campinas. Dissertação [Mestrado].
15. Fonterrada, Marisa Trech de Oliveira. 2008. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2ª edição. São Paulo: Unesp.
16. Foucault, Michel. 1979. *Microfísica do poder*. 3ª edição. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal.
17. Hertzman, Marc. 2013. *Making samba: a new history of race and music in Brazil*. Durham e Londres: Duke University.
18. Hobsbawn, Eric; Ranger, Terence. 2012. *The invention of tradition*. 20ª edição. Cambridge: Cambridge University.
19. Ikeda, Alberto T. 1995. *Música política: imanência do social*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese [Doutorado].
20. Kingsbury, Henry. 2010. *Music, talent and performance: conservatory cultural system*. Filadélfia: Universidade Temple.
21. Lovelock, William. 2001. *História concisa da Música*. 2ª edição. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes.
22. Mattos, Cleofe Person de. 1997. *Padre José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.
23. Merriam, Alan. 1964. *Anthropology of Music*. Evanston: Northwest University.
24. Mugovhani, Ndwamato. 2020. Musicologia comum africana: uma epistemologia musical de perspectiva africana. *Revista Claves*, v. 9, n. 14, p. 79–98.

25. Napolitano, Marcos. 2013. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica.
26. Nattiez, Jean-Jacques. 2005. O desconforto da Musicologia. *Per Musi*, n. 11, p. 5–18.
27. Nettl, Bruno. 2010. *The study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2ª edição. Champaign: Universidade de Illinois.
28. Nogueira, Marcos Pupo. 2006. *Muito além do melodrama: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Unesp.
29. Noleto, Rafael da Silva. 2020. Música como ciência, ciência como música: provocações epistemológicas. *Revista Opus*, Vol. 26, n. 3, p. 1–22.
30. Oliveira Pinto, Tiago de. 2001. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, v. 44, n. 1, p. 221–86.
31. Pereira, Marcus Vinícius Medeiros. 2018. Possibilidades e desafios em música e na formação musical: a proposta de um giro decolonial. *Revista Interlúdio*, n. 6. v. 1, p. 1–13.
32. Prost, Antoine. 2017. *Doze lições sobre a História*. 2ª edição. Tradução de Guilherme de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica.
33. Redekal, Jacob. 2022. *Etnomusicología: traducciones para el Siglo XXI*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
34. Ribeiro, Maria Manuela Tavares (org.). 2010. *Outros combates pela História*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
35. Salles, Paulo de Tarso. 2019. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp.
36. Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro, 1917–1933*. Rio de Janeiro: Zahar.
37. Salles, Paulo de Tarso; Dudeque, Norton (org.). 2017. *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: UFPR.
38. Salles, Paulo de Tarso. 2019. *Os quartetos de cordas de Heitor Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp.
39. Santos, Lenine Alves dos. 2011. O “canto sem casaca”: propriedades **pedagógicas** da **canção brasileira** e seleção de repertório para o ensino de **canto** no Brasil. São Paulo: Unesp. Tese [Doutorado].
40. Shifres, Favio. 2021. “Em mi casa puedo”: el impacto de la virtualidad en la relación Maestro-discípulo. In Lima, Sonia Albano de. *Performance musical sobre una perspectiva pluralista*. São Paulo: Musa. P. 27–50.

41. Souza *et al.* 2021. *Musicologia e diversidade*. Curitiba: Appris.
42. Strauss, Claude Lévi. 1996. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
43. Teixeira, Jáderson Aguiar. 2009. Estudos preliminares sobre as negociações sociológicas determinantes do perceber musical brasileiro: buscando uma epistemologia alternativa para a disciplina de Percepção Musical. *Revista Opus*, vol. 15, n. 2, p. 71–88.
44. Tinhorão, José Ramos. 2013. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7ª edição. São Paulo: 34.
45. Vaccari, Pedro Razzante. 2023. *Beijo a mão que me condena: resistência e embranquecimento histórico do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Londrina: Eduel.
46. Volpe, Maria Alice. 2007. Por uma nova musicologia. *Música em Contexto*, Brasília, n. 1, p. 107–122.