

PARA ALÉM DO FACTUAL: ALGUMAS REFLEXÕES ACERCA DA MUSICOLOGIA NO BRASIL

Roger Lisardo

roger_lisardo@terra.com.br

Resumo: O presente artigo versa sobre as especificidades da investigação musicológica no Brasil, relacionando-a com aspectos do positivismo e do nacionalismo. Para tanto, lançamos mão de estudos sobre os referidos termos, recorrendo a autores como Dahlhaus, Kerman e Moraes. Começamos nossa exposição refletindo sobre o entendimento do positivismo dentro do pensamento de Comte, passando, em seguida, a tratar da assimilação do positivismo no Brasil. A segunda parte trata de maneira bastante sucinta do termo “nacionalismo” e a busca da brasilidade. Assim, devidamente embasados, rumamos, enfim, para a discussão da musicologia no Brasil e sua identificação com esses dois termos. Na conclusão traçamos não mais do que algumas considerações sobre rumos possíveis, deixando, assim, a questão em aberto.

Palavras-chave: Musicologia Brasileira; Positivismo; Nacionalismo.

Abstract: This article is about the particularities of the musicological research in Brazil, relating it with aspects of the positivism and the nationalism. For this, we make use of studies on the related terms, appealing to authors like Dahlhaus, Kerman and Moraes. Our exposition begins with a reflection about how positivism is understood by Comte's thinking, and continues, after that, to deal with the assimilation of positivism in Brazil. The second part deals, very shortly, with the term “nationalism” and the search of the *brasilidade*. This way, duly based, we head, at last, for the discussion of the Brazilian Musicology and its identification with these two terms. In the conclusion we indicate only a couple of considerations on possible ways, thus leaving the question open.

Keywords: Brazilian Musicology; Positivism; Nationalism.

Sublinhe-se que a criação é necessariamente crítica, sempre inconformada com os condicionamentos que, abandonados a si próprios, tornam-se fontes de estagnação.”¹
(Gerd Bornheim)

1. A filosofia positiva de comte e o positivismo no Brasil

“Não há dúvida de que todo o nosso conhecimento começa com a experiência.” (Kant, 1974, p. 23) Assim o filósofo alemão Immanuel Kant

inicia a Introdução de sua *Crítica da Razão Pura*, obra fundamental do pensamento ocidental. Publicada pela primeira vez em 1781, a primeira crítica kantiana estabelece limites à razão cartesiana do mundo decifrável pelo intelecto. À natureza mensurável contrapõe-se a percepção dos fenômenos dados no mundo através da percepção espaço-temporal, ou seja, agora a razão soberana ilustrada está subordinada a experiência e só através dela é que o homem pode conhecer o mundo. Mas nossa apreensão dos fenômenos não nos garante um conhecimento verdadeiro, uma vez que a *coisa-em-si*, ou seja, não o fenômeno captado pelos sentidos mas o objeto em sua essência e verdade, não pode jamais ser alcançada pelo conhecimento humano.

Essa consciência da contingência do conhecimento deixa portanto algo de desolador para o pensamento científico, que buscava o estabelecimento de leis universais que seriam, assim, válidas para tudo e a todos, uma vez que eram constatações da verdade última das coisas. Entretanto, a ciência encontra uma solução para o impasse: já que somos privados de verdades universais e não poderemos nunca, na impossibilidade imanente ao homem, ascender à *coisa-em-si*, então nos resta fundamentar uma ciência baseada na apreensão dos fenômenos como nos são dados, uma ciência da observação que já não almeja o conhecimento da essência última das coisas.

É engajado nessa tarefa que o filósofo francês Auguste Comte (1798-1876) vai formular o pensamento positivo. Através de suas reflexões acerca do que ele chamou “marcha progressiva do espírito humano,” Comte vai identificar “três estados históricos diferentes”: o primeiro, *teleológico* ou *fictício*, corresponde a uma etapa do “espírito humano”, na qual o homem buscava por “conhecimentos absolutos”, estando os fenômenos lançados à vontade de “agentes sobrenaturais” (Comte, 1983, pp. 3-4). Aqui poderíamos concluir que Comte trata da subordinação do pensamento humano ao divino que norteou a história da filosofia até Descartes. O segundo estado, *metafísico* ou *abstrato*, dá-se pela substituição desses “agentes sobrenaturais” por “forças abstratas” que engendrariam, elas mesmas, os fenômenos observados pelo homem. Muda-se, portanto, o nome da “entidade” e desloca-se do plano do divino para o Metafísico, porém, a busca por algo além da percepção fenomenológica permanece. Por último, o *estado positivo*, no qual o espírito humano,

[...] reconhecendo a impossibilidade de obter noções absolutas, renuncia a procurar a origem e o destino do universo, a conhecer as causas íntimas dos fenômenos, para preocupar-se unicamente em descobrir, graças ao uso bem combinado do raciocínio e da observação, suas leis efetivas, a saber, suas relações invariáveis de sucessão e de similitude. (Comte, 1983, p. 4).

Assim, o pensamento positivo, através desse ato de renúncia, vai encontrar na observação seu mais importante método científico, promovendo uma “revolução geral do espírito humano” pela qual a Ciência e o homem, enquanto artesão dessa ciência, estarão salvos. Não é tarefa da filosofia positiva ocupar-se das *causas* dos fenômenos, o que se busca é o conhecimento da maneira como esses fenômenos se dão através do exercício da observação. Mas não é a favor de uma ciência empírica pura, na qual pese apenas os fatos eles mesmos, que Comte se dirige aqui e o que ele chama de *causas* é antes as *causas* últimas às quais aspiravam conhecer os pensamentos *teleológico* e *metafísico*, cujo excesso de argumentação desprovida de constatação na experiência engendrou a crise e a desordem no pensamento científico. Não estamos, portanto, lançados aqui a uma simples e vazia constatação de fatos. A tarefa de Comte é bem mais ambiciosa, é propagar o pensamento positivo para que, através de uma ciência da experiência, possa ser capaz de reorganizar a confusão promovida pela “imaginação” dos dois estados anteriores. Vejamos:

Desde que a subordinação constante da imaginação à observação foi unanimemente reconhecida como a primeira condição fundamental de toda a especulação científica sadia, uma viciosa interpretação muitas vezes levou a abusar muito deste grande princípio lógico, fazendo degenerar a ciência real numa espécie de estéril acumulação de fatos incoerentes, que não poderia oferecer outro mérito essencial além da exatidão parcial.

E mais adiante:

Ora, considerando a destinação constante dessas leis[as leis dos fenômenos], pode-se dizer, sem exagero algum, que a verdadeira ciência, longe de ser formada por simples observações, tende a dispensar, quanto possível, a exploração direta, substituindo-a por essa previsão racional que constitui, sob todos os aspectos, o principal caráter do espírito positivo,[...] (Comte, 1983, p. 50).

Essas duas citações constituem o ponto mais fundamental da nossa exposição, nelas Comte reconhece o equívoco de seus leitores em atribuir a ele o “culto” a uma ciência baseada em fatos, que seriam apenas uma das faces do saber científico e não o saber em si. A observação tem sim a primazia sobre a imaginação, mas esse ato de observar é apenas a primeira condição da “especulação científica” e se tomado isoladamente não é capaz de possibilitar a “verdadeira ciência”. Essa por sua vez é conhecida através de um processo dinâmico de substituição da simples apreensão dos fatos por uma “previsão racional”, ou seja, transformar a percepção dos fenômenos em conhecimento refletivo e abstrato a fim de estabelecer leis que regulem os fenômenos observados, “*ver para prever*”, “estudar o que é a fim de concluir disso o que será” (Comte, 1983, p. 50).

Neste ponto, somos levados a discorrer sobre a assimilação do positivismo entre nós, ou melhor, da filosofia positiva como Comte chamava. As idéias comteanas chegaram logo no Brasil, tanto que já em 1876 fundou-se no Rio de Janeiro a Sociedade positivista que logo passaria a se chamar Igreja Positivista do Brasil, baseada, sobretudo, na última fase de Comte, na qual ele pregava a Religião da Humanidade, uma doutrina capaz de abarcar todas as atividades humanas, sejam elas práticas ou espirituais. Mas, como sabemos, a maior influência direta do pensamento positivista se dá no campo da política que se encontra no Brasil, em uma fase bastante delicada quando a doutrina (se podemos assim chamar) positivista começa “a pairar” na atmosfera intelectual brasileira. Estamos aqui no declínio de uma monarquia e às vésperas da República. Sobre a fragilidade em todos os meios na qual se encontrava o Brasil, observa José Veríssimo:

A monarquia esfacelada e decomposta, não tendo por si sequer a crença do imperante no regime imbecil, no rigor do vernáculo da palavra; a Igreja, impotente, desmoralizada pelo realismo, sem recursos materiais e morais, que nem clero suficiente possuía para as necessidades rituais; o academicismo vegetando no egoísmo da vida prática, na inércia do privilégio, livre de estímulos pela segurança da vitaliciedade e pela falta de concorrência, nenhuma hierarquia, nenhuma casta, nenhuma coesão entre estas diferentes moléculas do corpo social, este era como a matéria mole, excessivamente plástica e dúctil, em que podia trabalhar à vontade quem tivesse uma convicção e um objetivo. Quem fosse uma organização, conseqüente e forte, acabaria fatalmente por atuar nesse meio sem consistência, nem resistência. Foi o que sucedeu ao positivismo aqui. (Veríssimo, 1901, p. 53-54 apud Paim, 1967, p. 196).

O retrato descrito aqui, embora um tanto aumentado, é muito esclarecedor, se entendermos que a República encontra no então novo pensamento positivista um porto seguro sobre o qual o pensamento político brasileiro erigirá suas bases e ainda podemos inferir que levantar o positivismo como bandeira era também uma forma da República se diferenciar do regime anterior. Assim, cabia à República ascender a terceira fase da história do pensamento humano, que tanto tinha perdido e tanto se perdeu nas duas fases anteriores. Porém, não estamos afirmando aqui que foi o positivismo que engendrou a República, mas antes que ele contribuiu como umas das armas fortes em meio ao arsenal republicano; e ainda se pensarmos no positivismo enquanto doutrina política, encontraremos sua influência mais notadamente depois do estabelecimento da República. Mas o que nos interessa mais é discutir o positivismo enquanto idéia do que como orientação de um processo político, embora ambos conceitos estejam, entre nós, intimamente entrelaçados.

Lembremos que a disciplina capaz de realizar o ideal positivista é a ciência, que agora não mais aspirava às causas finais dos fenômenos e se assentava principalmente na observação, como pressuposto básico para qualquer conhecimento verdadeiro, positivo. Ora, as tradições *teleológicas* e *metafísicas* eram alheias ao brasileiro do séc. XIX e quando muito constituíam apenas o estudo distanciado dos doutos endinheirados da monarquia. Também era alheio o conceito de ciência, numa sociedade insipiente em pesquisa e sem tradição acadêmica. Como observa Gerd Bornheim (1998, p. 190): “O que salta aos olhos é o contraste entre os ideais cientificistas de Comte e a tradição cultural brasileira da época, em tudo estranha a qualquer tipo de padrão científico,[...]”. E ainda: “É claro, por isso mesmo, que a presença do positivismo no Brasil só poderia ter sido prematura, já que faltava ao país a tradição universitária e a indispensável infra-estrutura que justificassem o elogio burguês da Ciência.”

Nessas perspectivas somos levados a concluir que a assimilação do positivismo no Brasil se deu através daquela “viciosa interpretação” de que fala Comte no trecho já citado, assim (Bornheim, 1998, p. 190): “A característica marcante do positivismo ou pelo menos a que deitou raízes mais profundas no espírito nacional parece ser a tese que não admite outra *realidade* além dos *fatos*.” Abandona-se assim, o significado real do positivismo afastando-se do pensamento de Comte e rumando para um

fazer científico ancorado na superfície dos fatos e, por conseqüência, parcial e deficiente, como diria Comte, Portanto, a ciência volta-se às particularidades factuais e o saber científico “se filia muito mais às tradições da sociedade brasileira que ao sentido geral da evolução do pensamento científico.” (Paim, 1967, p. 192).

2. O nacionalismo e a busca da “identidade nacional”

Na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* encontram-se as seguintes acepções para o verbete “nacionalismo”:

O nacionalismo é, a um tempo, uma doutrina e um sentimento. Por isso mesmo, muito difícil de definir. Pode dizer-se, genericamente, que o nacionalismo consiste na ‘exaltação da própria Nação’. Por sua vez, a definição de nação está longe de se encontrar clarificada. Cinco elementos, singular ou coletivamente, têm sido apontados como seus constitutivos essenciais: o território, a raça, a língua, a cultura, a vontade de ter um destino comum. (p. 397)

Essa definição nos coloca algumas questões que, obviamente, não serão respondidas: Como estabelecer um sentimento nacionalista sem, no entanto, ter, nem ao menos esboçada essa idéia de Nação? Seria esse conceito de Nação entre nós, análogo ao de outros países, donos de um percurso histórico muito mais longo que o nosso? Como transformar a simples “exaltação” em algo “concreto” que interfira na cultura, política e pensamento de um povo? Seja o que for, o nacionalismo já estava presente na intelligentsia brasileira desde o século XIX e abrangia várias esferas da atividade e produção humanas, em especial, a arte.

Mas é, sobretudo, com o Modernismo que o nacionalismo acentuará o caráter de movimento. O Modernismo no Brasil concentra-se na figuras de intelectuais dispostos a repensar a produção artística e cultural do Brasil. Eduardo Jardim de Moraes (1978) identifica duas fases principais no Movimento Modernista: a primeira inicia-se em 1917, em meio a acontecimentos como a exposição de Anita Malfatti, e se caracteriza principalmente por um processo de desconstrução dos velhos cânones da arte num processo de redescoberta do Brasil. Não podemos deixar de notar a filiação dessa primeira fase modernista às vanguardas européias. Um marco

desse espírito de desconstrução é a Semana de 22, liderada por Mário de Andrade e Oswald de Andrade. A segunda fase que começa no ano de 24, supera essa atitude de desconstrução e ruma para uma pesquisa de uma *brasilidade* passando “a adotar como primordial a questão da elaboração de uma cultura nacional” (Moraes, 1978 p. 49). Na busca por uma “identidade nacional” o modernismo vai remontar ao que seriam as origens do povo brasileiro, numa atitude de defesa contra a mediocridade da vida cotidiana da época que assimilava com muita facilidade o estrangeiro, identificando no importado a única possibilidade de uma criação artística e cultural efetiva. Assim a cultura dominante das elites estava subordinada ao material cultural dos países europeus, como bem o observa Tinhorão (1998, p. 10):

Acontece que nas nações em que a capacidade de decisão econômica não pertence inteiramente aos detentores políticos do Poder, como é o caso de países de economia capitalista dependente e entre eles o Brasil em estudo, a própria cultura dominante revela-se uma cultura dominada.

Cabia, pois, ao Movimento Modernista expurgar o culto ao estrangeiro e promover a volta ao genuinamente nacional. As origens portanto não estariam no homem branco da elite que chegou aqui pela navegação, mas a tarefa era mais complexa: para buscar essa “identidade nacional” o homem verdadeiramente imbuído do espírito modernista teria que se embrenhar no interior do país, lá, certamente, ele encontraria o que procurava. Essa questão é tratada por Jardim de Moraes (1978, p. 97):

Aqui está claramente indicada a mudança de rumos operada dentro do modernismo. Mas, concretamente, como operar esta mudança? Como abrasileirar nossa cultura? Sente-se, primeiramente, o movimento de repúdio à cultura de importação, historicamente identificada ao “lado doutor”. Devemos negar o nosso culto ao estrangeiro, devemos repudiar as “macaqueações artísticas dos imitadores servis”. No lugar dessa perspectiva importada devemos nos voltar para o interior do país e buscar “as fontes emocionais” da arte e da cultura brasileira. A busca dessas “fontes emocionais” nos levará, na construção da cultura, à integração da produção cultural no solo nacional. Mais ainda, ela nos fará destacar duas vertentes da história e da cultura nacionais. A primeira, a ser repudiada, entendida como cópia do estrangeiro; a segunda, a ser valorizada, constitui a obra dos nossos antepassados populares, não contaminados pelo eruditismo de importação.

Repudia-se portanto, tudo que é identificado como estrangeiro na defesa de uma “identidade nacional” que parece afirmar o importado através da própria negação deste, busca-se, assim, uma *brasilidade* apesar do estrangeiro, numa atitude de confirmação de dependência.

No que concerne à música, o termo “nacionalismo” nos parece menos vago. Ele trata principalmente da atitude de alguns compositores de trazer para o ambiente da música erudita, estruturas melódicas e rítmicas das manifestações sonoras das camadas populares no intuito de fazer com que essa música reflita o “solo brasileiro”. Ora, ao mesmo tempo que parece ser o nacionalismo em música uma postura técnica de escolha composicional; ele traz em seu bojo uma missão um tanto abstrata, qual seja, a de exprimir em música as idiossincrasias de um povo. Assim, mesmo que a questão do que é propriamente brasileiro estivesse definida e esgotada, bastando ao compositor apenas transcrevê-la para a música de concerto, como fazer da música o veículo de expressão dessa *brasilidade*? Certamente, diriam alguns, pelo reconhecimento de estruturas identificadas como “brasileiras”. Mas como esperar que o público freqüentador das salas de concertos das metrópoles brasileiras, identifique-se com um canto de trabalho de um longínquo interior do nordeste, onde nunca estiveram? Ou ainda, como observa Elisabeth Travassos (2000), não seria o folclore do interior do Brasil tão estranho a um morador de São Paulo ou Rio de Janeiro como a um alemão?

O movimento modernista com o seu engajamento nacionalista instaura um critério de valoração para a obra de arte: dentro do espírito nacionalista uma obra de arte é válida na medida em que expressa a *brasilidade* da nação. Peguemos um exemplo (Acquarone, 1948, p. 76): “Ora, toda a gente sabe (ou tem obrigação de saber): Arte que não se ampara nas fontes espontâneas do povo, que não flui da atmosfera nativa e fecunda das criações populares, não é Arte, com inicial maiúscula.”

Assim, a criação musical adota certas fórmulas do que seria “brasileiro”, acreditando, através da visão de mundo nacionalista, estar “cantando” seu povo da melhor maneira possível. Com isso não estamos, de forma alguma, considerando aquela visão de que o nacionalismo atrasou o processo de evolução da música brasileira, sobretudo pela complexidade de definir o que seria evolução em arte. Também não está sendo julgada aqui a validade estética das criações musicais nacionalistas. Estamos,

todavia, questionando o conceito de “identidade nacional” tão caro aos nacionalistas que parecem propor a negação de nossa realidade em toda a sua complexidade, impondo uma adaptação à uma realidade outra, idealizada. E novamente Bornheim (1998, p. 182):

Porque esse caráter nacional apresenta-se muito mais como o que deve ser construído, como tarefa criativa a ser realizada, do que como desfilamento de uma realidade anterior e à qual bastaria adaptar-se. Pois sucede que não existe essência prefigurada, e a adaptação pode ser, como normalmente é, o oposto simétrico da criatividade: esta se desadapta para inventar um mundo outro.

Mário de Andrade já tinha atentado para essa perda da criatividade na busca da origem brasileira, dizendo (1991, p. 25-26):

O compositor brasileiro da atualidade é um sacrificado, e isso ainda aumenta o valor dramático empolgante do período que atravessamos. O compositor, diante da obra a construir, ainda não é um ser livre, ainda não é um ser ‘estético’, esquecido em consciência de seus deveres e obrigações.

Nessas palavras um dos mentores e teorizadores do nacionalismo musical reconhece a perda da “liberdade” de criação face à “obrigação” do projeto nacionalista. Mas o dever com a “coisa nacional”, em sua coletividade, vem antes do desejo individual de criação do artista. No entanto, Mário aponta para um dia em que essa “coisa nacional” estará interiorizada no artista e sua criação particular será ao mesmo tempo individual, enquanto manifestação livre e única, e coletiva, pois a “coisa nacional” fluirá de dentro do artista manifestando-se na coletividade.

Parece-nos, portanto, depois dessas reflexões que o nacionalismo é bem mais que um simples “exaltar da nação”, sendo, antes, um imperativo categórico segundo o qual deve orientar-se a conduta do homem brasileiro nas mais variadas esferas: política, cultural, acadêmica, artística e etc. Assim, no exercício de sua função o nacionalismo exclui tudo que parece não estar de acordo com o projeto de redescoberta da “identidade nacional”, formando para si a imagem de um Brasil idealizado de matas virgens e índios nus, garantindo dessa forma sua diferenciação perante as nações dominantes estrangeiras.

3. O positivismo como método e o nacionalismo como ideologia na musicologia brasileira

Parece-nos que as definições que figuram nos dicionários para o verbete “musicologia” são bastante semelhantes e remetem à raiz mesma da palavra, identificando-a como a ciência da música, ou seja, uma disciplina que engloba todo o ato de “pensar” a música. Obviamente, essa definição inclui não só a música ocidental em sua face chamada de “erudita” mas também as diversas manifestações musicais populares bem como a música produzida do lado oriental. Entretanto, observa Kerman (1987, p. 2): “na prática acadêmica e no uso geral, musicologia passou a ter um significado muito mais restrito. Refere-se hoje ao estudo da história da música ocidental na tradição de uma arte superior.”

Vicente Duckles (1980) confere à musicologia duas, ou melhor, três acepções distintas. Uma delas corresponde ao estudo da música mais como o estudo das músicas dos diversos povos, centrando foco, antes no homem que cria a música em suas condições sociais e culturais, do que na música enquanto conceito. Esta ciência “das músicas”, enquanto produções humanas, encontra nas ciências sociais sua base, buscando na antropologia, etnologia, lingüística, economia e sociologia o método de abordagem da manifestação musical. Estariam portanto apartadas do centro dessa vertente as tradições hegemônicas européias que produziram a música chamada “erudita” como meio de manifestação de uma classe burguesa dominante. Convencionou-se chamar essa disciplina de Etnomusicologia, termo que entre nós parece ter apontado para uma análise isolada e descontextualizada das diversas culturas musicais, o qual o etnomusicólogo Alberto Ikeda (1998) reivindica a substituição por Antropologia da Música. Ultimamente essa exclusão da música dita “erudita” da área de pesquisa da etnomusicologia está sendo repensada, apontando-se para a legitimidade científica de uma análise antropológico-musical de figuras como Brahms ou Beethoven.

As duas conceitualizações seguintes já estão limitadas dentro da definição de Kerman citada acima e são de mais difícil separação. A primeira trata do que Duckles chamou de *musicologia como método escolar*, seria, grosso modo, a explicação do fenômeno musical enquanto objeto artístico. A segunda, *musicologia como uma área do conhecimento*, busca entender a

música enquanto fenômeno não só artístico, mas também físico, psicológico, estético e cultural. Essa definição, sem excluir aquela, orienta grande parte do estudo musicológico hoje, pensando de maneira geral.

Dentro do campo da musicologia como definimos no parágrafo anterior, Duckles indica ainda duas formas de abordagens metodológicas distintas: de um lado temos a Musicologia Histórica que trata da música no seu percurso temporal, identificando-a como um fenômeno histórico; do outro lado temos a Musicologia Sistemática, que constitui o diálogo da musicologia com outras áreas do conhecimento que são tomadas como “não-históricas”, como a acústica, a psicologia e sobretudo a estética.

Já no *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, uma versão revista e ampliada do tradicional *Riemann-Musiklexikon* de 1882, consta a seguinte separação das disciplinas que compõem a musicologia (1995, III, p. 190): I - História da Música; II - Musicologia Sistemática que engloba áreas como Acústica Musical, Psicologia da Escuta Musical e Estética e Filosofia da Música; III - Etnomusicologia; IV - Sociologia da Música e V - Musicologia Aplicada, que inclui a Pedagogia da Música, a Crítica Musical e a Tecnologia Musical. Essa separação tem sido fruto de constantes polêmicas. No entanto, embora esteja claro que tais subdivisões não podem ser seguidas rigorosamente, uma vez que as diversas áreas se compenetraram, seria talvez ainda mais difícil propor a conjugação de todas essas disciplinas, ou de parte a fins, para construir uma musicologia possível. Assim, a investigação musicológica se nutre de um caráter híbrido próprio, no qual elementos de origem heterogênia se misturam para tornar possível a análise de uma arte dos sons que somente através de sons dá-se a conhecer. No momento em que se propõe um estudo da música, ou seja, uma musicologia, o diálogo com outras áreas do conhecimento se faz necessário. Mesmo que se adote uma disciplina como fio condutor, essa disciplina irá, inevitavelmente, dialogar com as outras. Pois, como estabelecer com propriedade um discurso histórico além da descrição do fato sem adentrar por questões sociais, psicológicas e estéticas? E ainda, como falar de música como fenômeno estético sem estabelecer condições históricas? Assim, conclui o musicólogo alemão Carl Dahlhaus (1991, p. 9): “A exposição histórica e sistemática compenetraram-se, pois o sistema da estética é a sua história.”

Mas Kerman, falando da musicologia em geral e sobretudo a americana, atenta para o estreitamento do conceito de musicologia (1987, p. 2):

A musicologia é percebida como tratando essencialmente do factual, do documental, do verificável e do positivista. Os musicólogos são respeitados pelos fatos que conhecem a respeito da música. Não são admirados por sua compreensão da música como experiência estética.

No Brasil esta definição foi bastante difundida mesmo que inconscientemente nos círculos dos estudiosos de música, e poderíamos dizer que ainda o é. Como vimos, o positivismo entre nós foi assimilado e adaptado à revelia dos reais preceitos da filosofia positiva de Comte. Aliás, o termo positivismo é repetido à exaustão no Brasil, mesmo que na maioria dos casos os escritos de Comte sejam completamente ignorados. Assim, positivismo entre nós significa mais um método que consiste na descrição da observação oca e vazia dos fatos que uma ciência propriamente dita. A palavra musicologia propõe uma junção de duas áreas da produção humana aparentemente opostas, a saber, a arte e a ciência. Àquela o senso comum costuma agregar os conceitos de sensibilidade, subjetividade, fruição, e etc. A esta, a objetividade, rigor, investigação e etc. Como então esboçar um pensamento científico da arte? Estas são algumas das questões que o pensamento musical brasileiro teve que refletir antes mesmo que se formasse na mentalidade nacional um conceito do que seria fazer ciência no Brasil. A saída que a primeira metade do séc. XX parece ter adotado era a de tentar aliar o pensamento científico com um “sentimento artístico” acarretando em uma descrição diletante do fato musical, como podemos notar nos tomos de História da Música Brasileira dessa época. Com Curt Lange, a partir da segunda metade da década de quarenta, a ênfase na pesquisa factual torna-se palavra de ordem. Ora, uma pesquisa musical de orientação positivista que visa a descrição dos fatos simplesmente não poderia encontrar em outro lugar que não no espírito nacionalista a sua morada, pois estaria nos fatos próximos, aqueles da nossa terra, a musicologia possível. Por sua vez, um pensamento musical nacionalista do embrenhar-se pelo Brasil atrás da verdadeira *brasilidade* não poderia fundamentar-se senão no positivismo, como método capaz de levar a êxito a busca da “identidade nacional”. A tarefa era portanto reunir o maior número de documentos musicais possíveis no intuito de levar ao conhecimento do povo (no sentido populista do termo) as maravilhas da sua arte. A essa idéia juntam-se os mitos do brasileiro como dotado de uma musicalidade natural, a dignificação do homem através do conhecimento da arte de seu povo, o conceito segundo o qual “os mortos

governam os vivos”, tão difundido pelo positivismo brasileiro, e dele, um culto ao passado como patrimônio cultural coletivo. Também vemos aqui aquela definição da musicologia como redescoberta da grande música do passado, que implica necessariamente na atitude do “descobridor” (musicólogo) de imprimir um juízo de valor sobre a obra “descoberta” para que depois, e só depois, o povo tenha conhecimento. Sobre isso escreve Castagna (1998, p. 98): “Seja como for, o termo *descoberta* ainda é utilizado para valorizar mais a *descoberta da obra* que a *obra descoberta*, já que a primeira produz maior impacto, proporcionando, aparentemente, maior publicidade ao responsável pela façanha.”

Ora, estamos aqui perante o fantasma que rondava e ainda ronda a *intelligentsia* brasileira, aquele segundo o qual cabe ao homem douto, letrado, cultivado por livros, levar ao povo, enquanto massa uniforme e inanimada, o conhecimento. E dentro do pensamento nacionalista este conhecimento é um conhecimento de si, ou seja, cabe ao intelectual burguês dizer ao povo o que ele é, e essa tarefa se dá pela indução gradual e ao mesmo tempo firme e impactante da exaltação de um passado idealizado no qual esse povo, muitas vezes, não se reconhece. Bornheim vai mais longe (1998, p. 163):

[...] trata-se do processo que pretende superar uma situação de inferioridade cultural através da afirmação de uma “linguagem” nacional. E nacional quer dizer, entre outras coisas, e principalmente, o estabelecimento do estatuto de uma cultura não dependente, calcada na reivindicação de uma autonomia nacional, mesmo que não excludente.

O musicólogo, portanto, é quase um demiurgo, que imbuído da “consciência de si”, do espírito nacionalista, e amparado pela metodologia positivista, aquela da descrição dos fatos como o porto seguro para o estabelecimento de uma ciência em arte, vai desbravar a ignorância do povo através de suas “descobertas”. Assim conclui Castagna (1998, p. 98): “O musicólogo é, assim, romanticamente visto como o herói que salva a obra do esquecimento, retirando-a de labirintos ou sótãos empoeirados e rerepresentando-a à luz da sabedoria.”

Desta forma, a pesquisa musicológica no Brasil, adquire as feições do que poderíamos chamar *arqueologia musical*, forçando uma compreensão do termo arqueologia como a simples descoberta do desconhecido. Os defensores dessa musicologia positivo-factual-nacionalista alegam que é

preciso primeiro reunir o maior número de informações para depois criar-se uma reflexão sobre essas informações. Parece-nos, entretanto, que esta segunda etapa já se faz necessária, se é que em algum momento não o foi.

Conclusão: para uma musicologia “adjetivamente” nacional

Neste ponto, é necessário que algumas coisas sejam esclarecidas. Nossa exposição não se dirige, de maneira nenhuma, contra a pesquisa da música brasileira, se em algum momento não nos fizemos entender. Há, certamente muito o que estudar acerca da produção musical nacional, fonte de pesquisa que está longe de ser esgotada. O que nos parece descabido é uma orientação positivo-nacionalista da pesquisa em música nos dias de hoje, pois tal postura foi talvez, genuína, dentro de um quadro histórico da construção de uma *brasilidade* que se mostrou múltipla e relativa, quando não inexistente. Sobre a possibilidade de pesquisar o nacional, escreve Bornheim, se referindo propriamente a filosofia, mas que certamente servirá para a nossa reflexão (1998, p. 184):

Evidentemente, pode-se elaborar uma teoria da realidade nacional uma teoria, isto é: produzir uma visão interpretativa dessa realidade, seja em seus aspectos parciais ou pela elucidação de sua globalidade. Mas onde encontra essa teoria os seus parâmetros? Em diversas ciências, a começar pela Antropologia, pela Economia, pela Sociologia.

E acrescentemos aqui, no caso da musicologia, a Filosofia, a História e outras. Portanto, uma musicologia da música brasileira deve dialogar, necessariamente, com outras musicologias e também com outras ciências, pois a atitude de isolamento mostra-se, hoje, caduca. A musicologia da música brasileira deve ser, assim, uma musicologia nacional, nacional aqui entendido como adjetivo e não como substantivo, pois são igualmente nacionais, entre nós, um estudo sobre a música mineira e uma análise da estética de Luciano Berio, por exemplo.

Não há motivos, hoje, para excluir uma incipiente ciência da música não nacional do quadro da musicologia nacional. Alguns argumentam que muito já se conhece da música não nacional, como se bastasse o diletantismo das salas de concerto para constituir um conhecimento efetivo. Essa idéia

desconhece a diferença entre apreciação da música e pensamento científico da mesma.

Assim propomos um entendimento da musicologia como disciplina refletida e aberta, tenha ela como objeto a música brasileira ou não, para que possamos estabelecer não uma musicologia *apesar* das outras mas uma musicologia *entre* as outras.

Notas

- 1 Essas palavras que introduzem e encaminham nossa reflexão são do filósofo brasileiro Gerd Bornheim, morto em setembro de 2002. Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Bornheim foi um dos principais difusores do existencialismo de Sartre entre nós além de dedicado estudioso de Teatro, sobretudo da obra de Bertold Brecht. Mas o que trazemos aqui é um ensaio de 1979, intitulado “*Filosofia e Realidade Nacional*”, no qual ele discorre sobre a questão da possibilidade e discute a necessidade do estabelecimento de um pensamento crítico que se identifique como genuinamente brasileiro. Tomamos esse texto como ponto de partida porque acreditamos que nos debruçando sobre ele poderemos refletir acerca da situação da musicologia no Brasil nos dias de hoje. Dessa maneira, a nossa exposição será permeada pela reflexão de Bornheim, citando-o sempre que necessário.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

ACQUARONE, Francisco. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Paulo de Azevedo, 1948.

BORNHEIM, Gerd. *O Idiota e o Espírito Objetivo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Uapê, 1998.

BROCKHAUS Riemann Musiklexikon. Edição Carl Dahlhaus e Hans Heinrich Eggebrecht. München: Schott-Piper, 1995. 5v.

CASTAGNA, Paulo. Descoberta e Restauração: problemas atuais na relação entre pesquisadores e acervos musicais no Brasil. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998.

COMTE, Auguste. *Curso de Filosofia Positiva; Discurso sobre o Espírito Positivo e outros textos*. Trad. José Arthur Gianotti. Col. Os Pensadores. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Lisboa: Edições 70, 1991.

DUCKLES, Vicent, et alii. Musicology. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 12, 836-863.

IKEDA, Alberto. Musicologia ou Musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 63-68.

KANT, Immanuel. Crítica da Razão Pura. In: *Kant, Crítica da Razão Pura e Outros Textos Filosóficos*. Trad. Valério Rohden. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

PAIM, A. *História das Idéias Filosóficas no Brasil*. São Paulo: Grijalbo, 1967.

MORAES, Eduardo Jardim. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TRAVASSOS, Elisabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

Roger Lisardo - Mestrando em musicologia do Instituto de Artes da UNESP, sob a orientação da Profa. Dra. Lia Tomás. Desenvolve pesquisa sobre a Estética da música no século XIX através da análise do “Beethoven” de Richard Wagner, texto de 1870, no qual o autor discorre sobre o compositor da Nona Sinfonia baseado na filosofia de Arthur Schopenhauer. É integrante do NuME (núcleo de musicologia e estética) do programa de pós-graduação da UNESP.
