



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS

THIAGO VIVAS FONTES DE SOUZA

A NOVA MUSICOLOGIA E POSSÍVEIS DESDOBRAMENTOS NA EDUCAÇÃO
MUSICAL

RIO DE JANEIRO
2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS

THIAGO VIVAS FONTES DE SOUZA

**A NOVA MUSICOLOGIA E POSSÍVEIS DESDOBRAMENTOS NA
EDUCAÇÃO MUSICAL**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação,
apresentado ao Instituto Villa-Lobos, da
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro, como requisito parcial para a obtenção
do grau de Licenciado em Música.

Orientador: Professor Dr. Avelino Romero

Rio de Janeiro
2026

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

V855 Vivas Fontes de Souza, Thiago
A nova musicologia e possíveis desdobramentos na educação musical / Thiago Vivas Fontes de Souza. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2026.
129

Orientador: Avelino Romero.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Graduação em Música - Licenciatura, 2026.

1. Nova Musicologia. 2. Educação Musical. 3. Pós-modernidade. I. Romero, Avelino, orient. II. Título.




UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA Instituto Villa-Lobos - IVL
Curso de Licenciatura em Música

**“A NOVA MUSICOLOGIA
E POSSÍVEIS DESDOBRAMENTOS NA EDUCAÇÃO MUSICAL”**


por

THIAGO VIVAS FONTES DE SOUZA


BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **AVELINO ROMERO SIMÕES PEREIRA**
Data: 12/01/2026 16:08:26-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

AVELINO ROMERO SIMÕES PEREIRA (orientador)

Documento assinado digitalmente
 **EDUARDO LAKSCHEVITZ XAVIER ASSUNÇÃO**
Data: 12/01/2026 16:32:10-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

EDUARDO LAKSCHEVITZ XAVIER ASSUNÇÃO

Documento assinado digitalmente
 **DANIEL EDUARDO QUARANTA**
Data: 15/01/2026 20:28:04-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

DANIEL EDUARDO QUARANTA

Nota : 10,0 (Dez)

JANEIRO DE 2026

VIVAS FONTES, Thiago. **A nova musicologia e possíveis desdobramentos na educação musical**. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música). Instituto Villa-Lobos, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2025.

RESUMO

Este trabalho teve como principal objetivo, articular como a literatura no campo da pedagogia da música, a partir dos anos 2000, levantada em caráter exploratório, vem tratando das questões e desafios epistemológicos apresentados pela discussão da nova musicologia.

Realizou-se uma revisão de literatura exploratória que permitiu reconstruir um percurso formativo da nova musicologia, compreendido como não teleológico, evidenciando que aproximações a seus pontos de articulação podem decorrer de trajetórias distintas. O percurso partiu do contraste entre a musicologia moderna, marcada pelo rigor metodológico de inspiração científica, e uma musicologia tradicional, reconhecendo-se que críticas ao positivismo e ao formalismo já haviam sido formuladas, desde o início do século XX.

Destacou-se o papel de Kerman na proposição de uma musicologia orientada pela crítica e o deslocamento promovido pela nova musicologia de uma ontologia da música como essência autônoma para uma postura epistemológica focada na produção de significado e na mediação discursiva. A partir de Kramer e McClary, evidenciaram-se contribuições para a musicologia ocidental, como a crítica politicamente orientada, a problematização de gênero, raça e sexualidade e a compreensão da música como prática social situada.

Apresentaram-se, por fim, críticas à nova musicologia que problematizam a fragmentação do campo, bem como propostas de reconstrução da musicologia.

No âmbito da educação musical, analisaram-se textos que abordam a pluralidade como efeito do deslocamento epistemológico, destacando práticas musicais situadas, posturas antiessencialistas, currículos contextualizados e recusa da hierarquização entre repertórios.

Muitos dos debates, hoje recorrentes, na musicologia e na educação musical — como a relativização do eurocentrismo, a ampliação de repertórios e a valorização de práticas situadas — já haviam sido amplamente formulados pela nova musicologia, mas permanecem pouco explorados, especialmente no contexto da educação musical brasileira.

Palavras-chave: Nova musicologia. Educação musical. Pós-modernidade.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1. INTRODUÇÃO..... | 8 |
| 1.1 Apresentação..... | 8 |
| 1.1.1 Apresentação da questão inicial..... | 8 |
| 1.1.2 Inserção da questão inicial no contexto de literatura..... | 8 |
| 1.1.3 Discussão das lacunas encontradas na literatura da pesquisa exploratória inicial..... | 10 |
| 1.2. Problema de pesquisa e Objetivos..... | 11 |
| 1.3 Justificativa..... | 12 |
| 1.4 Metodologia..... | 14 |
| 2. UMA INTRODUÇÃO À NOVA MUSICOLOGIA..... | 19 |
| 3. A MUSICOLOGIA MODERNA E A VIRADA CRÍTICA DE KERMAN..... | 27 |
| 3.1 Musicologia tradicional e virada científica..... | 27 |
| 3.2 Kerman e nova musicologia: antecedentes nas ciências sociais do séc. XX..... | 31 |
| 3.3 A virada crítica de Kerman..... | 34 |
| 4. A NOVA MUSICOLOGIA..... | 44 |
| 4.1 A construção da nova musicologia: pós-modernidade, o problema da “autonomia musical” e interdisciplinaridade..... | 44 |
| 4.2 Contribuições, realizações e desdobramentos da nova musicologia..... | 50 |
| 4.3 Da crítica epistemológica à crítica política: Kramer (1990) e McClary (1991) em perspectiva comparada..... | 61 |
| 4.4 Nova musicologia, crítica política e identidade: <i>Feminine endings</i> (1991) e a ampliação do quadro interdisciplinar..... | 66 |
| 5. REDIMENSIONAMENTO CRÍTICO DA NOVA MUSICOLOGIA..... | 75 |
| 5.1 Repensando o binômio modernismo <i>versus</i> pós-modernismo..... | 75 |
| 5.2 Condição autorreflexiva disciplinar..... | 78 |
| 5.3 Fragmentação e relativismo..... | 82 |

| | |
|--|------------|
| 5.4 Reconstruindo a musicologia..... | 86 |
| 6. DESDOBRAMENTOS DA NOVA MUSICOLOGIA NA EDUCAÇÃO MUSICAL..... | 92 |
| 6.1 A desconexão entre processos lineares na educação musical: Fritjof Capra por Maria Trench de O. Fonterrada (2008) | 92 |
| 6.2 Modernidade, pós-modernidade e filosofia da educação musical, pelo exemplo de <i>Modernity/Postmodernity and music education philosophy</i> (2001), de David J. Elliott..... | 95 |
| 6.2.1 Modernidade e pós-modernidade: uma revisão sócio-histórica e conceitual, segundo David J. Elliott (2001) | 95 |
| 6.2.2 Modernidade e filosofia da música, segundo David J. Elliott (2001) | 97 |
| 6.2.3 Modernidade e filosofia da educação musical, segundo David J. Elliott (2001) | 99 |
| 6.2.4 Pós-modernidade e filosofia praxial da educação musical..... | 102 |
| 6.2.5 Críticas, mal-entendidos sobre a filosofia praxial e conclusão do autor..... | 105 |
| 6.3 Fragmentação, relativismo e educação: sugestões curriculares em <i>O desconforto da musicologia</i> (2005), de Jean-Jacques Nattiez..... | 106 |
| 7. CONCLUSÃO..... | 112 |
| REFERÊNCIAS..... | 119 |
| APÊNDICE A: Relatório do levantamento sobre a situação da nova musicologia nos Anais do Congresso da ANPPOM, dos anos de 2023 e 2024..... | 124 |
| ANEXO A: Endereço eletrônico para acesso aos artigos na subárea musicológica da educação musical nos Anais do Congresso da ANPPOM, dos anos de 2023 e 2024..... | 129 |

1. INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

1.1.1 Apresentação da questão inicial

Este trabalho partiu da proposta de localizar iniciativas no âmbito da musicologia e, em seguida, especificamente no âmbito da educação musical, voltadas a lidar com o que se entende como diversidade, pluralidade e estratificações pós-modernas, em contraponto à ideia, ainda amplamente difundida, de que a música constitui uma entidade abstrata e universal. Na educação musical — tanto no nível básico quanto no superior — apresenta-se uma complexidade adicional, pois, além de ensinar os saberes produzidos pela musicologia, essa mesma proposta estende-se ao âmbito de suas estratégias de ensino.

1.1.2 Inserção da questão inicial no contexto de literatura

A partir dessa questão inicial, realizou-se uma primeira exploração e, mediante essa revisão preliminar de literatura, chegou-se à identificação de um tensionamento do campo musicológico, ocorrido principalmente em meios acadêmicos estadunidenses, por meio de um conjunto de textos que ganhou impulso sobretudo nos anos 1990. Esses textos vieram a constituir um campo discursivo comumente denominado nova musicologia, mostrando-se como uma possibilidade de tangenciar essa primeira proposta.

Esse conjunto de textos parte do reconhecimento de que o ambiente de consumo e de apreciação da música havia se transformado radicalmente e levanta a questão de saber se as ferramentas proporcionadas pela musicologia ocidental até então ainda seriam adequadas para lidar com a variedade de músicas encontradas nesse cenário (Kerman, 1980).

Essas ferramentas haviam se estabelecido ao longo do século XX, período em que a musicologia se consolidou como um campo disciplinar marcado por um conjunto relativamente estável de pressupostos teóricos e metodológicos, especialmente no que diz respeito à análise musical, à teoria musical e à historiografia (Williams, 2001). Em grande medida, tais pressupostos estiveram associados à ideia de que a música poderia ser compreendida como um objeto autônomo, concebido como forma ou sintaxe pura. Essa

orientação favoreceu abordagens voltadas à organização sonora, bem como à estrutura formal entendida como lógica interna dos sistemas musicais, cuja formalização seria dotada de uma universalidade essencial, lógica ou racional, independente de contextos sociais, históricos e culturais mais amplos (Kramer, 1992).

É esse modelo de racionalidade musicológica que, embora tenha produzido contribuições importantes para o conhecimento musical, passou a ser progressivamente tensionado, principalmente a partir dos anos 1980, até o surgimento da nova musicologia, nos anos 1990, quando ocorre um ponto de cruzamento entre a musicologia e as inovações conceituais que já abalavam há muito tempo a teoria literária, as ciências sociais e a filosofia (Kramer, 1992). A partir dessa interseção, tal pretensão de universalidade do conjunto de técnicas será criticado como uma ideologia (Kerman, 1980). Durante essas décadas, toma lugar uma adoção mais ampla de teorias pós-modernas que, apesar de diversas entre si, convergem na recusa de experiências essencialmente puras e epistemologicamente autônomas — privando a música de sua autonomia.

Esse deslocamento teórico implicou uma ampliação do próprio escopo da musicologia, que passou a incorporar problemáticas anteriormente consideradas externas ao seu domínio específico. Questões relacionadas à identidade, à historicidade, à corporeidade, à performance, à recepção e à circulação dos discursos musicais ganharam destaque, deslocando o foco exclusivo da obra enquanto estrutura formal e produzindo, como efeito, uma abertura para novos recortes discursivos (Williams, 2001). Nesse cenário, a música passou a ser compreendida não apenas como uma entidade sonora abstrata, mas como uma prática cultural situada, atravessada por processos de significação, mediações institucionais e relações de poder que condicionam tanto sua produção quanto sua recepção (McClary, 1991; Kramer, 1992; Williams, 2001).

No campo da educação musical, esses deslocamentos teóricos produziram repercussões igualmente significativas. Modelos pedagógicos baseados na centralidade da obra, na normatização da escuta e na hierarquização de repertórios passaram a ser questionados à luz de concepções que reconhecem a pluralidade das práticas musicais e a diversidade dos modos de atribuição de sentido à música. A escuta, nesse contexto, deixa de ser entendida apenas como a apreensão correta de estruturas formais e passa a ser concebida como uma prática mediada por experiências culturais, sociais e históricas específicas (Elliott, 2001).

A partir dessa perspectiva, torna-se possível problematizar a forma como determinados discursos musicológicos e pedagógicos se constituíram como hegemônicos,

bem como os critérios pelos quais certas práticas musicais foram legitimadas em detrimento de outras. Esse movimento crítico não implica a negação da análise musical ou da teoria musical ocidental, mas sua reinscrição em um horizonte mais amplo, no qual a música é compreendida como parte de redes discursivas, institucionais, sociais, culturais, políticas e históricas que produzem sentidos, valores e exclusões (Kramer, 1990; McClary, 1991; Williams, 2001).

Ainda que a defesa de Kramer (1992), segundo a qual as formas tradicionais de falar sobre música e as suposições acerca de seu caráter imanente se mostravam insustentáveis e dissociadas de um mundo cada vez mais pluralista e descentralizado, no qual o público do cânone clássico estaria em declínio e em processo de envelhecimento, seja em parte debatida na literatura, ela se mostra útil por contextualizar de modo preciso os desafios colocados pela questão inicial que motivou esta pesquisa.

É nesse contexto de transformação epistemológica que este trabalho se insere. Delineando seu relevo por meio debates que reconfiguraram a musicologia nas últimas décadas, a pesquisa busca situar-se em um campo de tensões entre modelos tradicionais de compreensão da música e diversas abordagens críticas que enfatizam sua dimensão cultural, histórica e discursiva. Entretanto, a ausência de unidade metodológica, decorrente da adoção heterogênea de modelos interdisciplinares, faz emergir uma tensão entre as respostas a esse deslocamento epistemológico, o que conduz à delimitação do problema de pesquisa.

1.1.3 Discussão das lacunas encontradas na literatura da pesquisa exploratória inicial

De acordo com Alda J. Alves-Mazzotti (1999), três situações podem originar um problema de pesquisa: (a) lacunas no conhecimento existente; (b) inconsistências entre o que uma teoria prevê e os resultados de pesquisas ou observações práticas; e, (c) inconsistências entre resultados de diferentes pesquisas ou entre esses resultados e observações práticas.

A revisão de literatura indicou que diversas linhas de pesquisa buscaram responder a questionamentos decorrentes das críticas epistemológicas associadas à nova musicologia. Nessas circunstâncias, os estudos examinados apresentaram posicionamentos distintos, isto é, diferentes respostas a aspectos específicos desses questionamentos. Esse ponto se reforça ao se observar que a própria nova musicologia

esteve associada a críticas à fragmentação, frequentemente atribuídas à condição pós-moderna (Williams, 2001; Hooper, 2006). Considerando-se os critérios apontados por Alves-Mazzotti (1999), delinea-se aqui uma possibilidade de problematização de pesquisa, ao explorar inconsistências entre os resultados coletados, conforme o item (c) mencionado anteriormente.

Contudo, a delimitação da pesquisa não se restringiu a esse aspecto, tendo sido exploradas possibilidades de desdobramentos dos resultados e de diferentes posicionamentos epistemológicos e ideológicos no campo da educação musical, os quais afetam tanto o que será ensinado quanto a forma como será ensinado.

Sendo assim, a exploração das formas pelas quais a educação musical tem procurado atender aos desafios da nova musicologia apresenta-se como (a) lacunas no conhecimento existente, correspondendo à primeira situação que pode originar um problema de pesquisa segundo Alves-Mazzotti (1999).

1.2 Problema de pesquisa e Objetivos

Identificada a lacuna entre a educação musical e a diferença de resultados e respostas quanto aos dilemas epistemológicos e ideológicos apresentados pela nova musicologia, pôde-se propor a seguinte problematização: *Como a literatura no campo da pedagogia da música, a partir dos anos 2000, levantada em caráter exploratório, vem tratando das questões e desafios epistemológicos apresentados pela discussão da nova musicologia?*

Sendo assim, a pesquisa teve como objetivo geral: *Expor como a literatura no campo da pedagogia da música, a partir dos anos 2000, levantada em caráter exploratório, vem tratando das questões e desafios epistemológicos apresentados pela discussão da nova musicologia.*

Para realizar tal objetivo, a pesquisa desenvolveu as seguintes ações de pesquisa, caracterizadas como objetivos específicos:

- Fazer o levantamento bibliográfico, realizado em caráter exploratório, sobre as discussões em torno da nova musicologia.
 - Identificar e descrever os pontos de articulação.
 - Identificar seus quadros teóricos.

- Descrever, agrupar e comparar os resultados das pesquisas exploradas no levantamento bibliográfico, formando um quadro teórico amplo sobre o tema.
- Contextualizar a discussão da nova musicologia no seguinte termo:
 - Apresentar os antecedentes históricos desta discussão no século XX.
- Fazer levantamento bibliográfico, em caráter exploratório, sobre aspectos educacionais levantados pelas discussões acerca da nova musicologia.
 - Identificar e descrever seus pontos de articulação.
 - Descrever os resultados das pesquisas exploradas no levantamento bibliográfico.
 - Identificar e descrever em que pontos eles tocam as discussões em torno da nova musicologia.

1.3 Justificativa

A pesquisa pode interessar principalmente a professores de música que atuam em diferentes níveis, assim como a musicólogos, etnomusicólogos ou teóricos musicais. Em segunda instância, a músicos em geral que busquem práticas informadas ou mesmo pesquisadores em ciências humanas interessados em interdisciplinaridade, ou pesquisas em artes em geral.

Explorar a lacuna entre o campo da educação musical em conexão com diferentes resultados apresentados na discussão sobre a nova musicologia corresponde a lidar com um ambiente caracteristicamente pós-moderno, onde coexistem múltiplos paradigmas¹, onde não há uma base firme para determinar uma visão de mundo dominante.

Assim, diferentes abordagens teóricas e metodológicas produzem resultados variados, implicando conteúdos, formas e filosofias distintas nas práticas musicais, nos conhecimentos sobre a música e em seus processos de ensino.

A pluralidade que emerge dessa situação mostra-se potencialmente relativizante. Torna-se, portanto, necessário o estabelecimento de critérios que orientem a produção do conhecimento e a condução de ações práticas, tanto em âmbito individual quanto coletivo. Para esse fim, são de suma importância: (a) a explicitação dos pressupostos

¹ Ver seção: “3.2 Kerman e nova musicologia: antecedentes nas ciências sociais do séc. XX”.

epistemológicos, de modo a substituir dicotomias antigas e a fundamentar, com maior rigor, questionamentos e adesões a paradigmas; (b) a discussão entre posições compatibilistas e incompatibilistas de paradigmas; (c) a contextualização do problema de pesquisa em uma discussão mais ampla; e (d) a exposição à crítica por pares, em um processo contínuo de contextualização de vieses (Alves-Mazzotti, 1999).

Cabe destacar que esses desafios encontram paralelos na sociedade em geral, na qual também se observa a necessidade de referências orientadoras. Na ausência da consideração dos critérios anteriormente mencionados — potencializada, ainda, pelo avanço da comunicação em massa por meio da internet sem regulamentação —, a relativização pluralista tende a assumir formas distorcidas, manifestando-se na proliferação de teorias da conspiração, de posicionamentos anticientíficos (como o terraplanismo e os movimentos antivacina), bem como na disseminação de *fake news*, desinformação e na confusão entre opiniões pessoais, informação e conhecimento. Diante desse cenário, observam-se esforços de diferentes atores sociais, públicos e privados, no sentido de propor soluções para tais desafios, ao mesmo tempo em que se intensificam disputas políticas em torno dessas questões.

Por outro lado, o pluralismo em sua decorrente descentralização estimulou a solidariedade e pleito por direitos de segmentos e culturas discriminadas, marginalizadas e mesmo criminalizadas (Tarnas, 2000). Podem ser vistas conquistas em representatividades diversas, maior interesse por epistemes para além da cultura ocidental, e aumento no volume de estudos com recortes decoloniais, de gênero, de sexualidade, raciais, multiculturais etc. São notórias na atualidade, discussões nas áreas musicais e do saber em geral acerca da descentralização curricular, como também formas de avaliação e de acesso a instituições superiores de ensino. Ilustram uma situação de disputa política e de conquista de direitos em que os esforços pelo estabelecimento de critérios supramencionados podem ser úteis.²

Diante da amplitude desses esforços e da constatação de que as dificuldades e os custos sociais que procuram enfrentar permanecem em curso, este estudo busca contribuir para a produção de conhecimento por meio da exploração das críticas musicológicas e

² Ainda há quem sustente o preconceito de que a música ocidental é uma forma artística superior de arte. E por sua vez, tal preconceito é reproduzido no âmbito intracultural da música popular, com alguns segmentos procurando estabelecer uma “hierarquia de gêneros” que apesar de subjetiva, se pretende como objetiva e verdadeira (entre música popular artística e “de massa”, etc.). Ao mesmo tempo, há outro extremo representado por aqueles que entendem que qualquer prática, pesquisa ou ensino em geral ligados à tradição ocidental clássica, representaria uma forma velada de dominação, com implicação direta nas áreas musicais (Williams, 2001; Hooper, 2006).

dos debates proporcionados pela nova musicologia, bem como pelo apontamento de possíveis desdobramentos no campo da educação musical. Parte-se do entendimento de que a construção de um quadro teórico mais amplo na área constitui condição prévia para esse objetivo. Nesse sentido, pretende-se contribuir, ainda que de modo incremental, para o estabelecimento de critérios que orientem práticas, a produção de conhecimentos musicais e seu ensino, bem como a formulação de políticas públicas, em um contexto marcado pela fragmentação.

1.4 Metodologia

Tendo em vista que o objetivo geral da pesquisa, considerou-se apropriada a adoção de uma abordagem *qualitativa*, classificando-se o estudo como uma pesquisa *exploratória*.

A adoção da abordagem *qualitativa* foi adotada pois considera-se que a proposta de pesquisa lida “[...] com aspectos da realidade que não podem ser quantificados” (Silveira; Córdova, 2009, p. 32). Com base na revisão preliminar, se admite que os aspectos ideológicos e epistemológicos levantados pela nova musicologia lidam com um “universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.” (Minayo, 2001 *apud* Silveira; Córdova, 2009, p. 32).

Em seguida, a pesquisa classifica-se como *exploratória*, com referência a Gil (2002), para quem “é usual a classificação com base em seus objetivos gerais” (Gil, 2002, p. 41). O autor afirma que as pesquisas exploratórias são as que “têm como objetivo principal o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições” (Gil, 2002, p. 41). Sua aplicabilidade é constatada, uma vez que o objetivo geral se demonstra tanto como uma proposta de aprimoramento de ideias como a descoberta de intuições sobre como diversas perspectivas em educação respondem aos desafios da nova musicologia.

Para responder à questão de pesquisa, a escolha do procedimento técnico adequado que atendesse ao seu objetivo correspondente foi feita recorrendo à Gil (2002). Para ele, isso é bem expresso como “delineamento” da pesquisa implicando o procedimento de coleta, análise e interpretação de dados, sendo que o elemento mais importante para esta classificação é o da coleta de dados (Gil, 2002). Sendo assim,

avaliou-se que o meio mais apropriado para a coleta de dados seria a pesquisa bibliográfica. Para isso, leva em consideração que:

Boa parte dos estudos exploratórios pode ser definida como pesquisas bibliográficas. As pesquisas sobre ideologias, bem como aquelas que se propõem à análise das diversas posições acerca de um problema, também costumam ser desenvolvidas quase exclusivamente mediante fontes bibliográficas (Gil, 2002, p. 44).

Como foi demonstrado, a pesquisa atendeu a esses dois requisitos — correspondendo à uma temática que envolve ideologias, assim como à análise de diversas posições acerca de um problema.

A realização da pesquisa bibliográfica foi feita através de revisão narrativa, entendida de acordo com a descrição a seguir, fornecida por Livia Cavalcante e Adélia de Oliveira (2020), citando Botelho *et al* (2011) e Rother (2007):

Botelho *et al.* (2011) e Rother (2007) denominam os artigos de revisão de literatura tradicional como artigos de “revisão narrativa”, os quais são caracterizados como publicações que visam a descrever, de maneira ampla, o desenvolvimento de um assunto específico e os tipos de metodologias que estão sendo empregadas por acadêmicos e pesquisadores no estudo do tema. Botelho *et al.* (2011, p. 125) afirmam que ‘a revisão narrativa é utilizada para descrever o estado da arte de um assunto específico, sob o ponto de vista teórico ou contextual’. (Cavalcante; Oliveira, 2020, p. 86)

Esse tipo de revisão também se mostra adequado ao caso desta pesquisa pela forma de tratamento dos dados, não havendo esgotamento das fontes nem emprego de métodos quantitativos:

[A revisão narrativa] não permite a reprodução dos dados nem produz dados quantitativos acerca da produção analisada, visto que a fonte de busca dos trabalhos e sua seleção frequentemente não são especificadas (Rother, 2007 *apud* Cavalcante; Oliveira, 2020, p. 8)

Por fim, a aplicação da revisão narrativa se justifica pelo escopo da pesquisa. De acordo com Hannah Snyder (2019):

A abordagem semi-sistemática ou revisão narrativa é projetada para tópicos que foram conceitualizados de forma diferente e estudado por diversos grupos de pesquisadores em diferentes disciplinas, o que dificulta um processo completo de revisão sistemática [...] (Wong *et al*, 2013 *apud* Snyder, 2019, p. 335, tradução própria).³

A revisão de literatura foi feita com diferentes tipos de fontes bibliográficas, sendo os principais deles artigos em publicações periódicas e livros de leitura corrente, assim como fontes de caráter enciclopédico em referência eletrônica revisadas por pares, tais como o *Grove Music Online*, o *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, e o *Cambridge Dictionary*.

Os artigos revisados para o objetivo específico de levantamento bibliográfico sobre a nova musicologia, entendida como um campo discursivo, assim como uma tendência acadêmica, tiveram seu foco a partir de 1980, e principalmente a partir de 1990. Já para o objetivo específico que inclui o levantamento bibliográfico, em caráter exploratório, sobre aspectos educacionais levantados pelas discussões acerca da nova musicologia, tiveram seu recorte a partir dos anos 2000, como já foi delimitado no próprio problema de pesquisa.

Com base em Botelho *et al.* (2011), ainda que com adaptações decorrentes do quadro teórico-epistemológico construído ao longo da própria pesquisa, a revisão de literatura foi orientada pelos seguintes procedimentos:

(i) *Definição dos descritores (palavras-chave) e da estratégia de busca.* Foram utilizados trabalhos obtidos a partir de buscas com descritores tanto em português, como em inglês, a saber: “análise musical”, “desconstrução”, “educação musical”, “pós-modernidade”, “pós-modernismo”, “musicologia”, “nova musicologia”, “pós-estruturalismo”, “teoria crítica” e “teoria musical”. Os operadores booleanos “AND” e “OR” foram empregados em todas as combinações possíveis entre os descritores. Além disso, a leitura dos artigos contribuiu para a identificação de textos de destaque pertinentes ao recorte temático.

(ii) *Identificação dos estudos pré-selecionados e selecionados.* Nos casos em que o título, o resumo, as palavras-chave e o exame das referências não foram suficientes para definir a pertinência do texto, procedeu-se à consulta da publicação na íntegra;

³ No original: “What is it and how should it be used? The semi-systematic or narrative review approach is designed for topics that have been conceptualized differently and studied by various groups of researchers within diverse disciplines and that hinder a full systematic review process” (Wong *et al*, 2013 *apud* Snyder, 2019, p. 335).

(iii) *Mapeamento dos estudos selecionados*, organizado em dois eixos analíticos: (a) fontes voltadas à exposição da discussão teórica da nova musicologia; e (b) fontes dedicadas aos desdobramentos da nova musicologia no campo da educação musical.

(iv) *Análise e interpretação dos resultados*. A metodologia de interpretação textual vinculada à análise dos dados constitui um ponto particularmente complexo da pesquisa, uma vez que o papel do interpretativismo crítico figura como um dos pontos de destaque discutidos na revisão de literatura. Trata-se, como já indicado, da proposição de uma análise musical crítico-interpretativa em oposição à apreensão de um suposto caráter imanente ou essencial da música. Como será desenvolvido ao longo do trabalho, essa postura antiessencialista não se restringe ao objeto musical, mas implica a abertura a diferentes posições teórico-discursivas, com consequências diretas para os modos de interpretação textual. Como coloca Alves Mazzotti (1999):

No caso das ciências sociais, a comparação entre resultados de pesquisas é dificultada pelo caráter fragmentário dessa produção e pela grande variedade de abordagens teóricas e metodológicas adotadas. Muitas vezes, resultados conflitantes entre pesquisas que focalizam um mesmo tópico são devidos a utilização de diferentes procedimentos, unidades de análise ou populações (Alves-Mazzotti, 1999. p. 181).

Neste contorno, alguns dos métodos tidos como mais comuns como bases interpretativas se mostram inadequados para a proposta de pesquisa. Como colocado por Minayo (2004), a análise temática, como entendida por Bardin (1979), “transpira as raízes positivistas da análise de conteúdo tradicional” (Minayo, 2004, p. 211). Desta forma o tratamento dos dados bibliográficos foi realizado por meio de uma leitura crítica e intertextual dos artigos, buscando apontar convergências e divergências entre os(as) diferentes autores(as), perante os pontos de articulação identificados. Por leitura crítica, compreende-se a recusa da ideia de acesso imediato ou transparente aos textos, reconhecendo-se que tanto o(a) analista quanto os próprios textos são mediados, contextualizados ou situados pela história, contexto e relações de poder. Por sua vez, os resultados deste trabalho estão sujeitos ao mesmo entendimento, e, portanto, permanecem abertos à revisão e à crítica por pares.

Com o objetivo de delinear um panorama do contexto brasileiro nesse recorte temático, realizou-se uma complementação dos resultados referentes à educação musical, apresentada no Apêndice A. Trata-se de um levantamento sobre a situação da nova musicologia nessa subárea, a partir dos Anais do Congresso da ANPPOM dos anos de

2023 e 2024, por serem os volumes mais recentes disponíveis no período de coleta de dados. Os procedimentos adotados partiram dos critérios anteriormente definidos, embora tenham requerido adaptações. Tais circunstâncias serão descritas posteriormente no relatório, uma vez que decorreram das próprias situações emergentes dos resultados obtidos, assim como os critérios de seleção dos Anais da ANPPOM como fonte de dados.

2. UMA INTRODUÇÃO À NOVA MUSICOLOGIA

Uma mudança significativa. Ou, até mesmo, uma transformação paradigmática. Era como começava a se delinear a disciplina da musicologia a partir dos anos 1990, em um fluxo crescente que, mesmo tomando outros rumos, ainda se encontra em curso.

Em seu livro *Constructing musicology* (2001, p. vii), Alaister Williams coloca a situação no primeiro termo e atribui tal mudança a dois fatores principais: a ampliação dos repertórios musicais estudados; e a influência crescente de teorias de pesquisas nas ciências humanas e sociais — advindas especialmente das teorias literárias, apontando uma tendência à interdisciplinaridade. Contudo, o escritor adverte que nenhum pesquisador — incluindo a si mesmo — domina todas as áreas. Mesmo assim, considera que na situação atual, a musicologia teórica, ao lidar com múltiplos discursos e instituições que moldam a experiência musical, tende naturalmente a transitar por outras áreas.

Por sua vez, Giles Hooper, em *The discourse of musicology* (2006), publicado apenas cinco anos depois, adota uma posição mais reticente. No primeiro capítulo, intitulado *Uma nova musicologia?*, ele introduz a questão afirmando que “Agora, é quase um clichê observar que, ao longo da última década [anos 1990], a musicologia passou por algum tipo de transformação paradigmática”⁴ (Hooper, 2006, p. 5, tradução própria).⁵ Em nota, o autor sustenta essa observação citando, além de Williams (2000, 2001), diversas referências, como Cook e Everist (1999), Kerman (1991), Lochhead (2000), Lorraine (1993), McCreless (1997), Miles (1995), Powers (1993), Samson (1999), Scott (2000), Treitler (1995; 1999) e Williams (2000; 2001).⁶

Para ele, em sua versão mais crua e reducionista, essa transformação costuma ser apresentada como uma narrativa quase redentora, na qual se opõe um passado musicológico marcado por pressupostos considerados antiquados, ideologicamente contaminados, patriarcais, hegemônicos, imperialistas, ocidentais, positivistas,

⁴ O uso do termo “paradigma”, feito por Hooper (2006), apresenta conotações consideráveis, uma vez que as questões levantadas pela nova musicologia foram precedidas e influenciadas por transformações nas ciências sociais desde a década de 1960, em decorrência do impacto dos questionamentos epistemológicos da chamada “nova filosofia da ciência” e dos questionamentos ideológico-filosóficos da Escola de Frankfurt (Alves-Mazzotti, 1999). Tal conceito foi cunhado por Thomas Kuhn, no âmbito da nova filosofia da ciência, e será abordado mais adiante, em caráter não exaustivo e introdutório.

⁵ “No original: “*It is now something of a cliché to observe that over the last decade or so musicology has undergone some kind of paradigmatic transformation*” (Hooper, 2006, p. 5).

⁶ Os autores mencionados foram extraídos da nota de rodapé presente em *The discourse of musicology* (Hooper, 2006, p. 5).

formalistas — em suma, “modernistas” — a um suposto ponto de virada por volta de 1990. Nesse momento, “[...] um punhado de ‘novos’ musicólogos (em sua maioria, norteamericanos), armados com uma série de dispositivos teóricos pós-modernos e outras ferramentas advindas da teoria literária ou dos estudos culturais, surgiu para ‘salvar’ a musicologia de si mesma” (Hooper, 2006, p. 5, tradução própria).⁷

Hooper argumenta que, assim como Kant havia conclamado nossa autonomia frente à tradição e ao mito, agora o que se alegaria é que a “dialética do esclarecimento”⁸ teria completado seu ciclo, permitindo à nova musicologia libertar-se dos grilhões da ortodoxia modernista. Com isso, conceitos como “verdade”, “estrutura”, “fatos musicais” ou mesmo “a própria música” passam a ser problematizados, quando não tratados como ficções, em favor de termos que ele descreve como “exóticos”: “contingência”, “pluralidade”, “localidade”, “diferença”, “heterogeneidade”, “disseminação”, “iteratividade”, “semiose”. Segundo o autor, tal narrativa acabou configurando um clichê de segunda ordem. O próprio relato — seja ele de refutação ou de reconciliação entre o “antigo” e o “novo”, entre o “moderno” e o “pós-moderno” — teria se consolidado como uma nova ortodoxia, inscrita em um nível subterrâneo da autoconsciência disciplinar (Hooper, 2006, p. 5).

Com relação a esses pontos, Williams (2001, p. viii-ix) apresenta críticas semelhantes apontando que a simples ideia de mudança de paradigma pode ser autocomplacente, ao não reconhecer contribuições do passado, refletido no emprego do termo “nova” musicologia, que enfatizaria uma suposta descontinuidade entre um “antes” e um “depois”. Neste sentido, preferiria o termo “musicologia atual”, pois o que se julga “novo” na verdade pode ser antigo, e também, porque mesmo o novo envelhece com o

⁷ No original: “[...] a handful of ‘new’ (mostly US) musicologists, armed with a battery of ‘postmodern’ and other literary or cultural theoretical devices, came forth to save musicology from itself.” (Hooper, 2006, p. 5).

⁸ Hooper (2006, p. 5) usa o termo “[...] dialectic of enlightenment [...]”. Pela anexação da palavra dialética, o autor parece estar se referindo ao conceito desenvolvido por Theodor Adorno e Max Horkheimer. Portanto, optou-se, em concordância à nota preliminar do tradutor Guido Antônio de Almeida da edição brasileira do livro *Dialética do esclarecimento* (1985, p.7-8), traduzi-lo como esclarecimento e não iluminismo. O tradutor justifica traduzir *Aufklärung* como esclarecimento pois articularia ao mesmo tempo: (i) o sentido coloquial, por designar o processo de vencer as trevas da ignorância e do preconceito em questões de ordem prática; (ii) o sentido contido no texto célebre de Kant, onde designa um processo de emancipação intelectual do sujeito moderno, e; (iii) o sentido em Adorno e Horkheimer que designa um processo de “desencantamento do mundo”, que se despoja da recorrência a “poderes ocultos” para sua explicação. Porém, os autores não veem tal processo como mera desmitologização: apesar de que este processo teria origem no próprio mito, este retornaria, pelo movimento dialético, na mitologização do esclarecimento sob a forma de ciência positiva. Por outro lado, para os autores, tal processo remontaria a tão longe como à experiência do herói na Odisseia, motivo pelo qual, para ilustrar tal conceito, não se mostra conveniente restringir-se às “Luzes” do séc. XVIII.

tempo. O autor considera caricaturais as tensões entre a antiga e a nova musicologia, que estariam relacionadas, em um quadro mais amplo, à dicotomia entre modernismo vs. pós-modernismo. Além destas, Williams (2001, p. ix) adiciona ainda outras dicotomias em posição semelhante tais como metanarrativas vs. micronarrativas, e sujeitos centrados vs. sujeitos descentralizados — ambas ligadas ao vocabulário teórico “pós-moderno”.

Hooper (2006, p. 5) identifica uma tendência em localizar, como primeiras formulações adequadas da maioria dos relatos históricos sobre a nova musicologia; tanto no artigo de Joseph Kerman, *How we got into analysis and how to get out* (1980), quanto em seu livro publicado em seguida nos EUA, como *Contemplating music* (1985)⁹. Apesar da ressalva de que a tentativa de identificar uma “causa primeira” para qualquer desenvolvimento histórico corra sempre o risco de escorregar para um determinismo ou simplificação excessivos, o autor reconhece que é difícil negar como esses textos influenciaram na consolidação da imagem de uma “nova musicologia” como uma resposta necessária para uma disciplina “antiga” (conservadora, reacionária), e da consequente necessidade de uma “nova” direção (crítica, progressista).

Ao acessar o trabalho de diversos pesquisadores, como Kramer (1992), McCreless (1996), Cook e Everist (2001), Williams (2001) e, no Brasil, Oliveira (2006), dentre outros(as), pode-se confirmar a tendência apontada por Hooper (2006). Como exemplo, é significativo que o livro de Kerman (1985) seja apontado como um marco divisório¹⁰ por Williams (2001, p. 2), ou como divisor de águas¹¹ por Kramer (1992, p. 3), seja da musicologia pós-guerra, seja pelo impacto de seus questionamentos.

No artigo de Kerman (1980), é reivindicada uma atitude crítica — lida como interpretação crítica — perante a análise da obra musical. Seu entendimento associa a disciplina da análise musical, em seu modo em voga até então, como mais próxima da ideologia do que da ciência. E que aspectos puramente lógicos, intelectuais e técnicos seriam insuficientes para compreender a análise musical e sua importância. Para isso, seria preciso entender sua ideologia subjacente e contextualização histórica. Em

⁹ A edição brasileira do livro *Contemplating music* de Joseph Kerman, de 1985, ganhou o título *Musicologia* e foi publicada em 1987 pela editora Martins Fontes.

¹⁰ Alaister Williams, no original, se refere à *Constructing music* (1985) de J. Kerman, afirmando: “[...] *Joseph Kerman (1924-)* wrote his **landmark study** of post-war musicology in America and Britain (published as *Musicology in Britain and Contemplating Music in the USA*) [...]” (Williams, 2001, p. 2, destaque próprio).

¹¹ No original: “[...] *watershed text* [...]” (Kramer, 1992, p. 3).

É curioso perceber que ambas as descrições podem ser traduzidas como marco, e remetem, pela tradução de suas imagens, ao termo “fronteira”. Diferem apenas em sua característica física: contrastando a “jurisdição terrestre” em Williams (2001), com a “marítima, fluvial ou lacustre” em Kramer (1992).

Contemplating music (1985), suas críticas serão recolocadas, identificando os procedimentos da teoria musical e da análise musical mais explicitamente como *positivistas e formalistas*¹². Sendo assim, o que se sugere é que, ao operar neste modelo, essas disciplinas se pretenderiam como isentas de juízos de valor, reivindicando neutralidade para com o objeto de estudo (Williams, 2001 *apud* Oliveira, 2006).

Porém, o reconhecimento da importância não significa aderência, notando-se que os(as) muitos(as) autores(as) que endereçaram a questão têm se posicionado de maneiras muito distintas perante esses textos, assim como frente aos seus desdobramentos. Como exemplo, pode-se recorrer à mobilização entre Cook e Everist (1999), e Jim Samson (1999), proposta por Hooper (2006); onde se nota um contraponto entre a perspectiva de um estabelecimento de um mito disciplinar, e a possibilidade de reconhecimento de ruptura. Desta maneira, se por um lado Cook e Everist (1999) alertam que:

parece que estamos bem encaminhados na criação de um mito disciplinar que divide a história da musicologia em duas eras distintas, a velha e a nova, separadas pela abertura da Caixa de Pandora por Kerman (ou melhor, seu anúncio público de que ela estava sendo aberta)” (Cook & Everist, 1999, p. viii *apud* Hooper, 2006, p. 6, tradução própria).¹³

Por outro lado, Jim Samson (1999) sugere que:

os debates sobre *formalismo* e *positivismo* (que Kerman associou de maneira pouco útil)¹⁴ realmente sinalizaram o fim de um determinado projeto, uma daquelas misteriosas cesuras que pontuam a história intelectual e que nenhum contexto pode explicar plenamente (Samson, 1999, p. 54 *apud* Hooper, 2006, p. 6, tradução própria).¹⁵

Hooper (2006, p. 6) reforça que, não obstante os textos de Kerman (1980, 1985) tenham precedido em vários anos uma musicologia pós-moderna e autoconsciente, seu projeto inicial se mostraria, retrospectivamente, relativamente conservador e talvez até

¹² Esses conceitos aparecem aqui apenas em caráter de apresentação. Serão amplamente discutidos e abordados, reaparecendo recorrentemente ao longo de todo o trabalho.

¹³ No original: “*we seem to be well on the way to creating a disciplinary myth that divides musicological history into two discrete ages, the old and the new, separated by Kerman’s opening of Pandora’s box (or rather his public announcement that it was being opened)*” (Cook & Everist, 1999, p. viii *apud* Hooper, 2006, p. 6).

¹⁴ A enunciação entre parênteses está colocada assim como expressa pelo autor. As categorias identificadas como positivismo e formalismo serão detalhadas especialmente nas seções sobre a musicologia tradicional e virada científica, como também na seção sobre Kerman.

¹⁵ No original: “*the debates about formalism and positivism (the two were unhelpfully associated by Kerman) did indeed signal the end of a particular project, one of those mysterious caesuras which punctuate intellectual history and which no amount of context can fully explain*” (Samson, 1999, p. 54 *apud* Hooper, 2006, p. 6).

tímido. Foi sobretudo com um conjunto de textos influentes que a nova musicologia teria começado a se destacar. O autor ressalta particularmente *Music as cultural practice* (1990), de Lawrence Kramer; *Feminine endings* (1991), de Susan McClary; e *Unsung voices* (1991), de Carolyn Abbate, embora reconheça a importância de outros textos não mencionados. Segundo Williams (2001, p. 121), a elaboração mais desenvolvida do tema por Kramer teria se dado no capítulo inicial de *Classical music and postmodern knowledge* (1995), intitulado “Prospects: Postmodernism and Musicology”. Esse texto teria sido publicado originalmente como um artigo, sob o título mais solene *The musicology of the future*, e deu origem a um debate com Gary Tomlinson, por meio da publicação de *Musical pasts and postmodern musicologies: a response to Lawrence Kramer* (1993), contando ainda com uma réplica de Kramer. Williams (2001, *ibidem*) considera essa troca um clássico da musicologia, a ser discutido no Capítulo 5.

Ao procurar localizar o impacto de tal produção no Brasil, a revisão de literatura demonstrou uma resposta tímida, considerando-se como recorte, o estabelecimento de diálogo direto com o debate que se desdobrou a partir do surgimento do conjunto de textos, nos anos 1990, mencionados por Hooper. Dentro desse recorte, e segundo os métodos de busca empregados, o artigo *Análise, musicologia, positivismo* (1996), de Régis Duprat, figurou como uma das poucas produções identificadas no período temporal indicado por Hooper (2006). O parágrafo de abertura de Duprat já se apresenta como um indício consistente da situação observada no contexto brasileiro:

Permeia na incipiente musicologia brasileira uma tendência, que se pretende recente, de depreciar a crítica e abordagem impressionista-literário-retórica da obra musical tanto quanto a transcrição-restauração, dissociando esta última, equivocadamente, de toda atitude analítica prévia, concomitante e ou posterior, como se uma transcrição não resultasse de uma postura teórico-analítico-histórica integrada e permanente. Ao mesmo tempo, supervaloriza-se a "análise musical" como panaceia universal das doenças da musicologia, ou da própria música (Duprat, 1996, p.47).

Apesar de não mencionar diretamente a nova musicologia, Duprat (1996), ao citar Jean-Jacques Nattiez (1990), examina um contexto em que “entramos numa fase da história da análise musical que nos obriga a admitir a coexistência dos diferentes modelos disponíveis” (Nattiez, 1990, *apud* Duprat, 1996, p. 50). Nesse movimento, ele mobiliza a proposta crítico-analítica de Kerman, desenvolvida no capítulo “Análise, Teoria e Música Nova” de *Contemplating music* (1985), tomando sua inflexão crítica como ponto de partida. Duprat (1996) apropria-se dessa perspectiva para rejeitar “ortodoxias

opressivas”, a considerando como um “libelo” contra tendências monistas e universalistas da análise musical e contra a pretensão positivista de compreender a obra exclusivamente por sua estrutura interna. Embora se observe certa indistinção entre formalismo e positivismo — questão que será posteriormente problematizada por autores autorreflexivos da disciplina¹⁶ —, tal aspecto não diminui o caráter pioneiro da iniciativa de Duprat, inserida no mesmo debate epistemológico musicológico travado pela nova musicologia, ao reconhecer e propor caminhos para lidar com a pluralidade teórico-metodológica e com a interdisciplinaridade.

Ainda que Hooper (2006, p. 6) leve em consideração que os(as) principais protagonistas da nova musicologia tenham *negado* qualquer unidade real desse movimento, tal período pode ser considerado um momento em que determinado deslocamento paradigmático se torna consciente de si mesmo. Sendo assim, não obstante a resistência à síntese promovida por tal categorização, foram comumente agrupados(as) pelo termo “nova musicologia”, se propondo a lidar com aspectos sociais, políticos e ideológicos não explorados tradicionalmente (McCreless, 1996 *apud* Oliveira, 2006). A declaração de Kramer, encontrada em *Musicology of the future* (1992), ilustra particularmente bem este ponto:

Os novos modos conceituais são um agrupamento muito heterogêneo para formar uma escola e muito críticos de grandes sínteses para admitirem uma. No entanto, é justo dizer que eles estão constelados por sua adesão ao que, na falta de um termo melhor, pode ser chamado de estratégias de compreensão pós-modernistas. As teorias que embasam essas estratégias são radicalmente anti-fundacionalistas, anti-essencialistas e anti-totalizantes. Elas enfatizam a construtividade, tanto linguística quanto ideológica, de todas as identidades e instituições humanas. Insistem na relatividade de todo conhecimento às disciplinas – não apenas os pressupostos conceituais, mas as práticas materiais, discursivas e sociais – que produzem e circulam o conhecimento. Embora muitas vezes discordem umas das outras, pós-estruturalistas, neopragmatistas, feministas, teóricos psicanalíticos, teóricos sociais críticos, multiculturalistas e outros têm mudado o próprio quadro dentro do qual o desacordo pode ocorrer significativamente. Inevitavelmente, seu trabalho coletivo, muito do qual assume a forma nietzscheana de iconoclastia sistemática, a *Götzendämmerung*

¹⁶ Essa questão será exposta em mais detalhes na seção: 3.3 A virada crítica de Kerman”.

que resulta de "filosofar com um martelo"¹⁷, teria repercussões para a musicologia¹⁸ (Kramer, 1992, p. 5, tradução própria).¹⁹

O surgimento da nova musicologia é evidenciado por Hooper (2006, p. 6-7) não apenas pela profusão de textos explicitamente “novos”, mas também através do crescimento no discurso autorreflexivo da disciplina neste período. Para exemplificar, menciona a edição *Approaches to the discipline* da *Current Musicology* (nº 53, 1993) e a edição especial da *Journal of Musicology* (15(3), 1997). Outro indício, pode ser depreendido de que a mudança de paradigma alegada se tornou alvo de uma suposta “contrarreforma” — que o autor considera menos prolífica, porém igualmente polêmica — destacando os textos: *Music, politics, and the academy* (1995), de Pieter Van den Toorn; e *Analyzing music under the new musicological regime* (1997), de Kofi Agawu.

O autor levanta o ponto de que muitos musicólogos encaram a “nova musicologia” como um momento histórico já superado. Nesse impulso, ele considera que certamente é um sinal de profunda desarticulação a concomitância de que enquanto muitos(as) adotam essa posição, ou supõem que já tenham atravessado esse momento, outros(as) ainda atuam como se ela nunca tivesse ocorrido. Sua conclusão é que não se pode ignorar a cisão tanto entre os objetos de estudo contemporâneo [musicológico], como entre os fundamentos que sustentam esse estudo (Hooper, 2006, p. 7). Em resumo, nas palavras de Hooper

¹⁷ *Götterdämmerung* na língua alemã significa "crepúsculo dos deuses" e é o título do último dos quatro dramas musicais do ciclo *O anel do Nibelungo* de Richard Wagner. Segundo a página da internet do *Stanford Encyclopedia of Philosophy*: "O título, *O crepúsculo dos ídolos*, ou *Como se filosofa com um martelo* (*Götzen-Dämmerung, oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, agosto-setembro de 1888), faz um trocadilho com a ópera de Wagner, *O crepúsculo dos Deuses* (*Götterdämmerung*). [...] A frase 'filosofar com um martelo' significa principalmente uma maneira de testar os ídolos batendo levemente neles; alguém 'os percute' para determinar se estão ocios, ou intactos etc., assim como um médico usaria um martelo de percussão sobre o abdômen como instrumento diagnóstico." (*Nietzsche's Life and Works*, 2024). Porém, há quem associe ao martelo de Nietzsche um caráter de demolição dos ídolos – como metáfora da tradição ocidental. Kramer (1992) faz uma analogia entre a iconoclastia da filosofia de Nietzsche com as proposições agrupadas sob o signo de uma nova musicologia.

¹⁸ Cf. nota 1. Juntamente com outras áreas de pensamento como a filosofia de Nietzsche e outros(as), no séc. XIX (Kramer, 1992), as questões levantadas pela nova musicologia foram precedidas e influenciadas por transformações nas ciências sociais, no séc. XX.

¹⁹ No original: “*The new conceptual modes are too motley a grouping to form a school, and too critical of grand syntheses to admit of one. Nonetheless, it is fair to say that they are constellated by their embrace of what, for lack of a better term, may be called postmodernist strategies of understanding. The theories that ground these strategies are radically anti-foundationalist, anti-essentialist, and anti-totalizing. They emphasize the constructedness, both linguistic and ideological, of all human identities and institutions. They insist on the relativity of all knowledge to the disciplines-not just the conceptual presuppositions but the material, discursive, and social practices-that produce and circulate knowledge. While often disagreeing with each other, poststructuralists, neopragmatists, feminists, psychoanalytic theorists, critical social theorists, multiculturalists and others have been changing the very framework within which disagreement can meaningfully occur. Inevitably, their collective work, much of which takes the Nietzschean form of systematic iconoclasm, the Götzendämmerung that comes of ‘philosophizing with a hammer’, would have repercussions for musicology.*” (Kramer, 1992, p. 5).

(2006): “Não está claro se as questões fundamentais que sustentavam tal controvérsia foram de fato resolvidas, nem se os termos de um compromisso provisório são sustentáveis de maneira coerente.” (Hooper, 2006, p. 7, tradução própria).²⁰

Como será visto em mais detalhes, a nova musicologia surge de uma *crítica ao formalismo*, e paralelamente, ao *positivismo*; e da tentativa de situar a música em contextos sociais e culturais. Isso leva à valorização da *performatividade*, à incorporação de metodologias *interdisciplinares* (feminismo, teoria literária, etnografia). Em um movimento reiterativo, a musicologia se abre a novos recortes discursivos e práticas (música popular, recepção, corpo, identidade), entretanto enfrenta críticas de *relativismo* e *fragmentação*. Seu legado é a abertura para um quadro musicológico possivelmente plural e crítico, em que a nova musicologia funciona como *ponto de inflexão histórica*: que se por um lado, não foi superado; por outro vem apresentando um processo de redimensionamento de seu próprio quadro crítico.

Porém, antes de seguir por tais caminhos, é pertinente localizar o surgimento da musicologia como disciplina, identificando quais de seus pressupostos estariam sujeitos à virada crítica proposta por Kerman.

²⁰ No original: “[...] it is not so clear that the fundamental issues on which that controversy depended have yet adequately been resolved, nor that the terms of a provisional compromise are coherently sustainable.” (Hooper, 2006, p. 7).

3. MUSICOLOGIA MODERNA E A VIRADA CRÍTICA DE KERMAN

3.1 Musicologia tradicional e virada científica

Nattiez (2005, p. 8) situa o surgimento da musicologia em um momento em que o público começa a enfrentar dificuldades na compreensão da música, o que leva à necessidade de explicações mais aprofundadas. Ele considera simbolicamente significativo que o termo *musicologia* tenha sido cunhado justamente no ano da morte de Beethoven (1827), visto como um indivíduo solitário e heroico, em diálogo direto com seu século. Williams (2001, p. 1) refere-se a esse quadro inaugural pelo termo de *musicologia tradicional*. Segundo ele, essa concepção combina, de maneira algo enigmática, biografias e música. Parte-se do pressuposto de que os compositores atuam dentro de um continuum histórico de estilos em evolução, criando obras que reconhecem formas padrão, mas que se desviam o suficiente dessas formas para evidenciar originalidade. O *ensino*, nesse modelo, se daria por meio de exercícios de *pastiche* e estudo das formas consagradas.

Por sua vez, a publicação do artigo de Guido Adler *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (1885)²¹ é considerada um marco para o surgimento da musicologia moderna (Nattiez, 2005, p. 8). Segundo Williams (2001, p. 1), sua proposta incorpora influências positivistas das ciências sociais e da filologia literária, além de refletir um espírito enciclopédico, empenhado em sumarizar todo o conhecimento disponível sobre música. Adler propôs uma distinção que teria grande repercussão posterior entre: (a) musicologia histórica, com foco na música erudita ocidental; e (b) musicologia sistemática, voltada para acústica, psicologia, sociologia, estética e musicologia comparada — esta última posteriormente reformulada como etnomusicologia.

No contexto da musicologia moderna, buscou-se uma maior consciência metodológica, com base em procedimentos exigentes, procurando compreender a música como um processo lógico e rigoroso. Esse novo paradigma é identificado como uma virada científica, em oposição à musicologia tradicional, mais relutante quanto à explicitação dos seus métodos. É precisamente em contraponto a esse modelo,

²¹ Pode ser traduzido como *Escopo, Método e Objetivo da Musicologia* (Adler, 1885, tradução própria). Não foram encontradas edições da obra em português.

identificado como moderno que a crítica de Kerman se dirigirá posteriormente (Williams, 2001, p. 21).

Como introduzido, mediante o trabalho de Williams (2001), a partir do artigo de Adler, essa abordagem procedimental apresenta aproximações com o positivismo, cujas raízes remontam ao século XIX. Hooper (2006, p. 15) adiciona que, inicialmente formulado pelo filósofo e sociólogo Auguste Comte, o positivismo visava fundar uma forma de investigação sociológica pautada pelos métodos das ciências naturais. Posteriormente, esse paradigma seria reformulado como *positivismo lógico* ou *empirismo lógico*, associado ao Círculo de Viena. Segundo Alda J. Alves-Mazzotti (1999, p. 111), o empirismo lógico prescrevia que, todos os conceitos e enunciados sobre um dado fenômeno, deveriam ser traduzidos em termos observáveis (isto é, objetivos), e testados empiricamente quanto à sua veracidade ou falsidade. A observação, nesse modelo, estaria tanto na origem quanto na validação do conhecimento, enquanto a lógica matemática forneceria um instrumental a priori que definiria as regras da linguagem — definindo, por sua vez, a *formalização* matemática do pensamento.

Com o surgimento de uma musicologia científica, baseando-se em uma crença compartilhada na possibilidade de explicação sistemática, teoria e análise musical tornaram-se disciplinas interdependentes que, ao mesmo tempo, desafiaram e reforçaram certas conjecturas tradicionais. Isso ocorre na medida em que o rigor metodológico em certos casos refutou antigas crenças, mas também, em outros casos, substituiu suposições confortáveis por explicações mais fundamentadas. O campo delineado por essas práticas se volta tanto para o estabelecimento de procedimentos generalizáveis de compreensão da música tonal e pós-tonal²² quanto para a interpretação de obras específicas. Se, por um lado, a análise frequentemente se orienta por pressupostos teóricos, por outro, a teoria é constantemente reformulada a partir das percepções particulares extraídas da análise, o que sistematiza a visão tradicional de que os compositores de desviam das formas padrão evidenciando originalidade. Ainda sobre a possibilidade de explicação sistemática no contexto musicológico moderno, apesar de reconhecer que todas as culturas possuem alguma forma de teoria musical, Adler não deixou de considerar as ferramentas sistemáticas como aplicáveis universalmente, independentemente do contexto cultural.

²² É notória a ampla ausência, considerando a literatura aqui revisada, de menção à música eletroacústica como parte da tradição ocidental, sendo que os textos considerados consensualmente referenciais, e amplamente reconhecidos dentro da proposta autorreflexiva ligada à nova musicologia, foram contemplados em seu escopo.

As implicações problemáticas dessa postura foram abordadas pela etnomusicologia e voltam a emergir, sob novas formas, nas críticas promovidas pela nova musicologia²³ (Williams, 2001, p. 21).

Se, como vimos, Nattiez (2005, p. 8) considera que a musicologia surge em um momento de dificuldade generalizada na compreensão da música, a teoria musical, por sua vez, possui uma história bem mais antiga, com figuras como Jean-Philippe Rameau (1683-1764) explicando, já no século XVIII, os princípios para a produção de encadeamentos harmônicos eficazes²⁴. Nesse sentido, mostra-se significativo estabelecer um paralelo com a posição de Kerman (1980, p. 318), que também localiza a consolidação da análise musical em um momento de crise — mas, neste caso, uma crise daquilo que Kerman identifica como ideologia musical moderna. Em seção à frente, serão expostos os fatores envolvidos na construção dessa ideologia, com base na concepção desse autor, como também, uma discussão mais detalhada sobre como Kerman acabou promovendo uma certa confusão terminológica relativa à abrangência do termo “musicologia” (Williams, 2001; Hooper, 2006). Aqui, o que importa é destacar o contraponto entre diferentes concepções formativas de três campos interligados, mas historicamente distintos: a musicologia, a teoria e a análise musical. Entretanto, cabe observar que, atualmente, é amplamente reconhecido que o entendimento do que se trata como “musicologia” possui uma definição ampla, que inclui a teoria e a análise musical entre suas disciplinas constitutivas.

Segundo o *Dicionário Grove Music* (2025), o termo “musicologia” apresenta três principais definições. A primeira a descreve como o estudo erudito da música, caracterizado por métodos de pesquisa e influenciado pela história da arte e pelos estudos literários, conforme observa Treitler (1995). A segunda, proposta pela *American Musicological Society* (1955), a define como um campo voltado à investigação da arte musical em suas dimensões física, psicológica, estética e cultural. A terceira amplia essa visão, entendendo a música como um processo social e cultural que envolve

²³ Como será visto em outras menções ao longo deste trabalho, várias das questões discutidas e estudadas pela nova musicologia foram precedidas no campo da etnomusicologia.

²⁴ Como se pode constatar a partir de obras de leitura corrente sobre o tema, como *História da música ocidental*, organizada por Jean e Brigitte Massin (1997, p. 195–196), em seção redigida por Françoise Ferrand, há diversos exemplos que indicam que a produção e a documentação escrita de teoria musical no Ocidente remontam a períodos tão distantes quanto a Idade Média. Essa continuidade se evidencia, por exemplo, na profusão de tratados dedicados às técnicas de composição polifônica desse período, como *Ars nove musice* (*Arte da nova música*), de Jean de Murs, e *Ars Nova*, de Philippe de Vitry. O texto ressalta, inclusive, que esses autores devem sua notoriedade sobretudo às suas obras teóricas, o que evidencia a importância atribuída a tais escritos e corrobora o argumento aqui desenvolvido acerca de sua precedência em relação ao surgimento da musicologia.

compositores, intérpretes e consumidores (i.e., ouvintes), aproximando a musicologia da etnomusicologia e das ciências sociais, como a antropologia, etnologia, sociologia, linguística; e mais recentemente, política, estudos de gênero e teoria cultural. É pertinente notar como a realização de um contraponto entre essas três definições revela similaridade com o roteiro formativo da própria nova musicologia, como proposto neste trabalho. Portanto, sua atenção é dirigida, sobretudo, à terceira concepção exposta por tal verbete.

A seguir, se propõe uma exposição de como positivismo e formalismo são geralmente vistos na musicologia. Apesar de Hooper (2006, p. 18-19) apontar uma certa indefinição conceitual relativa ao positivismo musicológico²⁵, ele admite que atualmente, “o significado principal do termo parece ser mais metodológico ou epistemológico; ele pretende descrever um modo específico de se fazer musicologia, com um determinado conjunto de objetivos e pressupostos” (Hooper, 2006, p. 18) — ligados ao positivismo lógico e/ou à leitura objetivista de textos e documentos. Já a “acusação”²⁶ quanto ao *formalismo*, segundo Agawu (1997, p. 299), é feita com o argumento de que os analistas se baseiam unicamente nas conexões entre as partes inerentes ou constituintes da obra. Nestes termos, o formalismo falharia ao lidar com questões como afeto, expressão, o “sentido” ou “significado”²⁷ da música, e/ou seu contexto cultural.

Como já mencionado, em seção à frente, se examinará mais detidamente a construção do conceito de *ideologia musical* e seu papel na legitimação do repertório clássico-romântico, segundo Kerman. Serão também abordados seus vínculos com a crítica literária, bem como a proposta de virada crítica formulada pelo autor — entendida por ele como especialmente compatível com a disciplina da análise musical. Porém, antes disso, será oferecida uma breve introdução de como sua problematização foi antecedida pelas ciências sociais. Além disso, será dedicada certa atenção, objetivando sanar certos problemas terminológicos atribuídos a esse autor, assim como uma breve contextualização sociocultural e históricos de Kerman.

²⁵ Como se viu introdutoriamente no caso de Duprat (1992) e será retomado na seção sobre o pensamento de Kerman.

²⁶ No original: “[...] *charge* [...]” (Agawu, 1997, p. 299, tradução própria). O emprego de aspas está conforme empregado pelo autor.

²⁷ O termo usado no original é “[...] *meaning* [...]” (Agawu, 1997, p. 299, tradução própria). Aqui também, o emprego de aspas está conforme empregado pelo autor.

3.2 Kerman e nova musicologia: antecedentes nas ciências sociais do séc. XX

Agawu (1997, p. 255) aponta certos limites na consideração dos textos de Kerman. Em relação ao artigo *How we got into analysis and how to get out* (1980), afirma que o autor dirige duras questões aos teóricos musicais, ao mesmo tempo em que eleva sua própria marca de criticismo a uma posição de privilégio entre os discursos concorrentes sobre música. Já no que diz respeito ao livro *Contemplating music* (1985), Agawu (1997)²⁸ traz à discussão a identificação de uma falta de contextualização histórica no modo como os termos “positivismo” e “formalismo” são mobilizados:

Seu livro de cinco anos depois [de Kerman], *Contemplating music*, permitiu a cristalização das categorias ofensivas como ‘positivismo’ e ‘formalismo’. Embora esses termos carreguem uma bagagem semântica e ideológica considerável, suas histórias complexas foram posteriormente suprimidas no ímpeto de denunciar os limites da análise baseada em teoria (Agawu, 1997, p. 299, tradução própria).²⁹

Para um esclarecimento da referência mobilizada por Agawu, pode-se recorrer a Alda Alves Mazzotti (1999, p. 116–119), segundo a qual o refluxo das críticas da Escola de Frankfurt à “ciência tradicional” — iniciadas a partir da década de 1930, com a rejeição da aplicação dos métodos das ciências exatas às ciências sociais —, somado aos questionamentos epistemológicos advindos da “nova filosofia da ciência”, especialmente aqueles que se seguiram à publicação de *A estrutura das revoluções científicas* (1962), de Thomas Kuhn — debate ocorrido no início da década de 1960 e que afetou profundamente a forma de compreender a ciência e seu método —, contribuiu de modo decisivo para o esgotamento do já combalido “paradigma positivista”³⁰.

A partir dos argumentos de Thomas Kuhn, nos anos 60, surgiram grandes desafios epistemológicos, até mesmo nas ciências exatas, pois sua “tese da incomensurabilidade, juntamente com a da impregnação dos fatos pelas teorias à qual está intimamente

²⁸ Trecho também citado por Hooper (2006). O artigo de Agawu (1997) foi consultado diretamente na pesquisa deste trabalho.

²⁹ No original: “[...] *His book of five years later, Contemplating Music, enabled a crystallization of the offending categories as "positivism" and "formalism."* Although these terms carry considerable semantic and ideological baggage, their complex histories were subsequently suppressed in the drive to inform about the limitations of theory-based analysis. [...]”. (Agawu, 1997, p. 299).

³⁰ Nesta seção, será dada maior atenção às críticas oriundas da “nova filosofia da ciência”, representadas aqui por uma exposição meramente introdutória do pensamento de Thomas Kuhn. As críticas da Escola de Frankfurt, por sua vez, serão exploradas por meio de uma exposição introdutória do pensamento de Theodor Adorno, em momento mais oportuno, de modo a contribuir para o fluxo narrativo do trabalho. Assim, a Escola de Frankfurt reaparecerá na seção: “4.4. Nova musicologia, crítica política e identidade: *Feminine endings* (1991) e a ampliação do quadro interdisciplinar”.

relacionada, constituiu um poderoso argumento a favor do relativismo” (Alves-Mazzotti, 1999, p. 144). Kuhn sustenta que é impossível justificar racionalmente a adesão a uma teoria, quando esta é contraposta a uma ou mais rivais, implementando a ideia de *paradigma*. Isto decorreria pois, na substituição de paradigmas, haveria mudanças radicais: (i) na maneira de interpretar os fenômenos; (ii) nos critérios para selecionar os problemas relevantes; (iii) nos procedimentos e técnicas para resolvê-los, e; (iv) nos critérios de avaliação de teorias (Alves-Mazzotti, 1999, p. 113).

Como efeito, a autora (1999, p. 119) afirma que, já na década de 1970, nas ciências sociais, começa a ganhar força o chamado “paradigma qualitativo”. A partir disso, pesquisadores das ciências sociais e da educação passaram a desenvolver procedimentos e critérios para orientar o desenho de pesquisas qualitativas e avaliar o rigor dos procedimentos e a confiabilidade das conclusões, dada a fragmentação da unidade metodológica positivista — assim como o questionamento de sua orientação objetivista. Nessa busca, pesquisadores passaram a considerar que a utilidade e a relevância desses critérios não se veem comprometidas pelo fato de resultarem de acordos intersubjetivos entre pesquisadores situados em determinado momento histórico (Alves-Mazzotti, 1999, p. 113).

Enquanto isso, no campo da musicologia, Kramer (1992, p. 5) localiza que apenas na reunião da Sociedade Americana de Musicologia, em Baltimore, realizada em 1988, teria ocorrido um ponto de cruzamento onde inovações conceituais que há muito tempo abalavam a teoria literária e social e a filosofia finalmente cruzaram — ou colidiram — com o positivismo e o formalismo, familiares da pesquisa musical. Tal resistência, é justificada por Kramer (1992, p. 7), pela peculiaridade da visão imanente da música como objeto de estudo, ou, em outras palavras, pela noção de autonomia musical³¹. Para ele, nos dias anteriores ao pós-modernismo, essa resistência se expressava como uma resistência à crítica (significando interpretação crítica, não jornalismo musical), e adiciona que sua história está escrita no texto “divisor de águas”³² de Joseph Kerman, *Contemplating music* (1985) — que, conforme argumentado previamente, é antecedido pelo artigo *How we got into analysis, and how to get out* (1980).

³¹ Tal discussão será detalhada na seção “4.1 A construção da nova musicologia: pós-modernidade, o problema da autonomia musical e interdisciplinaridade”, dedicada ao assunto.

³² Já foram feitas considerações a respeito de tal adjetivação, assim como também sobre o destaque conferido a tais textos de Kerman, mediante comparação com referência a diversos(as) autores(as).

Entretanto, tal localização feita por Kramer (1992), da introdução da preocupação musicológica para com o formalismo e o positivismo apenas a partir de Kerman (1980, 1985), vai de encontro com crítica por Agawu (1997), em nota de rodapé de seu texto já mencionada:

Uma omissão surpreendente das práticas discursivas da nova musicologia é qualquer envolvimento sustentado com o legado intelectual da disciplina da etnomusicologia. Praticamente todos os temas favoritos da nova musicologia — preocupações com raça, gênero, sexualidade, repertórios não canônicos, a natureza da representação etc. — não só foram abordados, mas em alguns casos, teorizados explicitamente por etnomusicólogos. Certamente, esse envolvimento já está muito atrasado.” (Agawu, 1996, p. 304, tradução própria).³³

Por sua vez, embora a crítica de Agawu seja válida em diversos casos, é preciso ter cautela para com generalizações. Como será visto, Susan McClary (1991), apesar de amplamente associada à nova musicologia, não apenas reconhece as contribuições da etnomusicologia, como incorpora vários de seus métodos em seu modelo interdisciplinar. De modo semelhante, Williams (2001), escrevendo já nos anos 2000, exemplifica uma mudança de postura na autorreflexão disciplinar posterior aos textos associados à nova musicologia dos anos 1990, evitando essa omissão. Williams (2001, p. 6) afirma que a etnomusicologia — anterior a Kerman (1980, 1985) — já compartilhava da crítica ao positivismo, que pressupõe a neutralidade do observador e a transparência dos textos, e considerava o formalismo insuficiente, ao compreender a música como prática cultural inserida em contextos sociais vivos. Cabe notar, como efeito, que tal entendimento não foi inaugurado pela publicação de *Music as cultural practice* (1990), de Lawrence Kramer.

Uma vez consideradas as devidas precedências, em seguida será apresentado o pensamento de Kerman, e sua proposta de uma virada crítica para a atividade musicológica — que, como colocado nesta seção, ainda ignorava tanto discussões epistemológicas e ideológicas na ciência do séc. XX, como críticas presentes na subdisciplina específica da etnomusicologia.

³³ No original: “A startling omission from the new musicology’s discursive practices is any sustained engagement with the intellectual heritage of the discipline of ethnomusicology. Practically all of the new musicology’s favorite subjects—concerns with race, gender, sexuality, non-canonical repertoires, the nature of representation, etc.—have not only been touched upon but in some cases theorized explicitly by ethnomusicologists. Surely this engagement is long overdue.” (Agawu, 1996, p. 304).

3.3 A virada crítica de Kerman

Conforme enunciado, para adentrar nos pontos que Kerman propõe em seus textos, é pertinente considerar algumas colocações introdutórias, adotando certas precauções terminológicas. Hooper (2006, p. 18-19) atribui à influência de Kerman, a tendência em vincular o positivismo com a musicologia histórica em referência à “indefinição conceitual” desses termos, também mencionada. Esse ponto é reforçado por Williams (2001, p. 2–4), para quem Kerman não distinguia com clareza musicologia histórica, teoria e análise, e etnomusicologia; reservando o termo “musicologia” apenas à primeira. Tal postura gera problemas: tanto por promover confusões conceituais, uma vez que todas essas áreas se inserem sob a rubrica geral da musicologia; como também, por reproduzir, ainda que involuntariamente, divisões rígidas e contraproducentes, não só entre repertórios, assim como entre metodologias — resíduos conceituais que, paradoxalmente, vão de encontro com problemas que o autor procura combater.

Outro preâmbulo relevante refere-se à sua oposição ao modelo “quase-científico”³⁴ de composição e sua teorização, vigente na Universidade de Princeton, representado por Arthur Mendel, Milton Babbitt e Allen Forte. A contraposição a este último é particularmente significativa, uma vez que, ao desenvolver os caminhos propostos por Babbitt, Forte viria a exercer forte influência sobre a disciplina musicológica (Williams, 2001, p. 4).

Como aponta Williams (2001, p. 3), o modelo de crítica defendido por Joseph Kerman tem origem literária e considera a análise musical o campo com mais potencial para alcançar o prestígio da crítica literária. Contudo, escrevendo ainda na década de 1980, e segundo a avaliação do próprio Kerman sobre a realização efetiva da análise naquele momento, esse entusiasmo estaria mais baseado em um potencial do que nos resultados detectados.

Isso pode ser percebido no artigo *How we got into analysis, and how to get out* (1985). Ao preparar o terreno para problematizar a análise musical, Kerman (1980, p. 312-313) recorre ao *Harvard Dictionary of Music*. Segundo esta fonte, a análise, após o estágio taxonômico, foca no elemento sintético e na significância funcional dos detalhes musicais, a fim de discernir e evidenciar a coesão funcional de obras individuais. Tal coesão seria frequentemente chamada de “unidade orgânica”. É a essa concepção de

³⁴ Termo empregado no texto original: “[...] *quasi-scientific model of composition* [...]” (Williams, 2001, p. 4).

análise, que o autor julga que o criticismo vigente na época do artigo seria associado, elemento que contribui para que ele proponha sua ampliação. Para o autor, nestes termos, a análise pode falhar em criar acesso entre artista e público, assim como em abordar a obra em seus próprios termos estéticos. Ao considerar a objeção de que os analistas musicais trabalham com metodologias objetivas — as quais não admitiriam a introdução de critérios estéticos nem de juízos de valor — o autor argumenta que, caso essa objetividade fosse verdadeira, a relutância de muitos autores em incluir a análise como parte da crítica seria compreensível. No entanto, levanta duas perguntas: essas alegações de objetividade são verdadeiras? Elas são sequer seriamente sustentadas?

No intuito de responder a tais questões, Kerman (1980, p. 313) procura mostrar como ocorreu a exclusão de juízos de valor na análise musical do século XX. Para isso, parte precisamente do ponto contrário: em sua visão, os primeiros mestres da análise a viam como essencial para um sistema de valores estéticos bem articulado. Heinrich Schenker sempre teria insistido na superioridade das grandes obras do gênio musical alemão e Sir Donald Tovey exemplifica o argumento através da sua ideia de “*main stream of music*”³⁵ (corrente principal da música), tendo desenvolvido essa metáfora em detalhes.

Teria sido na produção musicológica pós-1950 que os analistas musicais passaram a evitar juízos de valor, adaptando seu trabalho a formatos como proposições corrigíveis, equações matemáticas, formulações da teoria dos conjuntos de classes de notas (*set theory*), etc. Tal deslocamento parece estar vinculado com o objetivo aparente de conferir à análise o status objetivo e a autoridade da investigação científica. O autor ironiza essa tendência ao compará-la à estratégia de insetos sul-americanos que imitam a temida vespa-carpinteira, buscando segurança por similitude visual. Como exemplo, menciona *The compositional matrix* (1961) de Allen Forte³⁶, apresentada como modelo do procedimento arquetípico da análise musical dominante: parte-se da obra-prima tomada como *donnée* (pressuposto), concentrando-se na coesão interna da obra. O julgamento estético permanece tácito, emergindo apenas através da escolha do material a ser analisado enquanto é omitido na própria análise, que embora possa vir a ser rigorosa e

³⁵ Uso de aspas conforme o texto original (1980, p. 313).

³⁶ É oportuno comentar que o outro exemplo fornecido por Kerman no mesmo parágrafo, para construir seu argumento — pertinente a proporções corrigíveis, equações matemáticas, formulações da teoria dos conjuntos de classes de notas (*set theory*) etc. — também são uma menção ao trabalho de Allen Forte, porém desta vez de modo indireto, o que confirma a oposição crítica já mencionada. Nesse caso, o autor alude à formulação teórica dada à música pós-tonal, concebida por Forte a partir de *The structure of atonal music* (1973).

sutil, ignora o valor artístico. Como efeito, esse tópico é tratado muito casuisticamente, ou no caso de Forte, não tratado de maneira alguma (Kerman, 1980, p. 313).

A conclusão do autor (1980, p. 313-314) é que o valor artístico, apesar de ser um dado elementar da escuta e do discurso musical, era algo evitado nos textos sobre música consistentemente e de forma programática. Sendo assim, o autor propõe entender a análise como prática ideológica, situada historicamente:

Na verdade, parece-me que o verdadeiro meio (*milieu*) intelectual da análise não é a ciência, mas a ideologia. Não acredito que entenderemos a análise e o importante papel que ela desempenha no cenário acadêmico musical atual em bases lógicas, intelectuais ou puramente técnicas. Precisaremos entender algo de sua ideologia subjacente, e isso, por sua vez, exigirá alguma consideração de seu contexto histórico (Kerman, 1980, p. 314, tradução própria).³⁷

Kerman (1980, p. 314) apresenta sua definição de ideologia como um conjunto razoavelmente coerente de ideias voltado não apenas a propósitos estritamente intelectuais, mas ao serviço de uma crença comunitária fortemente sustentada. Em seguida, o autor procura demonstrar tanto os elementos que a constituem quanto a deflagração de seu processo de crise (Kerman, 1980, parte 2).

Segundo essa perspectiva, tal ideologia teria sua origem no século XIX, sendo compreendida como a base de sustentação da crença ortodoxa na superioridade da música instrumental da tradição germânica, com seu surgimento associado a paixões nacionalistas. Essa ideologia incorpora diversas ideias recorrentes no pensamento artístico oitocentista, entre as quais se destacam: (a) uma noção mística de espontaneidade e autenticidade na performance musical; (b) um mito romântico — fortemente vinculado ao exemplo de Beethoven — que retrata o artista como sábio e herói sofredor; e (c) uma vertente da filosofia estética hegeliana, que passa por Schopenhauer e Susanne K. Langer, seguida do que o autor considera um “recuo” dessa tradição filosófica, em direção oposta, rumo a Eduard Hanslick (Kerman, 1980, p. 314).

Embora Hanslick ainda não seja exatamente um analista musical, seu destaque decorre da influência sobre a noção de organicismo musical, elemento chave na concepção de ideologia, conforme concebida por Kerman (1980). Hanslick via a música instrumental como a única forma "pura" de arte; sendo que elementos extramusicais

³⁷ No original: “*In fact, it seems to me that the true intellectual milieu of analysis is not science but ideology. I do not think we will understand analysis and the important role it plays in today's music-academic scene on logical, intellectual, or purely technical grounds. We will need to understand something of its underlying ideology, and this in turn will require some consideration of its historical context.*” (Kerman, 1980, p. 314).

(palavras, libretos, títulos, programas) eram considerados impuros e deveriam ser desconsiderados ou rejeitados. Sua famosa definição da música como “forma sonora em movimento” sintetiza bem seu pensamento, ao destacar o caráter autônomo da obra musical (Kerman, 1980, p. 314-315).

Seria precisamente essa visão de música como pura forma sonora que teria repercussões no formalismo posterior, ao assumir que o estudo significativo da música deveria ser exclusivamente formal, e que analisar a forma sonora equivaleria a compreender seu próprio conteúdo. A concepção desses críticos-analistas era de uma relação perfeita entre as partes analisáveis da obra prima musical, com técnicas de análise cada vez mais sofisticadas que buscavam revelar como os diferentes “parâmetros” ou “domínios” da obra prima exercem suas funções para a estrutura total da obra. Apesar das diferenças entre estilos, métodos e enfoques adotados por esses críticos, persistiria uma visão da obra como um organismo coeso e, “fundamentalmente”, a análise serviria para demonstrar esse suposto organicismo. O autor afirma não ignorar a contextualização histórica do organicismo enquanto movimento filosófico do final do século XVIII e início do XIX; no entanto, ressalta que, para além dessa gênese histórica, o organicismo se estabelece como processo ideológico necessário à legitimação da prática analítica (Kerman, 1980, p. 314–315).

O passo seguinte de Kerman (1980, p. 315–318) consiste em uma breve revisão histórica da formação da ideologia musical. Seu ponto de partida é a biografia de Johann Sebastian Bach escrita por J. N. Forkel — diretor musical da Universidade de Göttingen e, segundo o autor, o primeiro verdadeiro musicólogo alemão —, passando em seguida por E. T. A. Hoffmann, que passa a admirar Haydn, Mozart e Beethoven com uma reverência comparável à atribuída atualmente. Nesse percurso, o autor identifica Richard Wagner como um dos protagonistas da primeira grande crise da ideologia musical, expressa no embate entre duas correntes do século XIX: de um lado, a música programática, representada pelas ideias wagnerianas de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), bem como por inovações como os poemas sinfônicos e os dramas musicais; de outro, a música pura, defendida por Hanslick, cuja importância para a ideologia musical já foi assinalada anteriormente (Kerman, 1980, p. 315).

No entanto, teria sido apenas quando a música clássica europeia foi seriamente contestada, que a ideologia musical aqui discutida se articulou plenamente. Esse embate é localizado no texto, como tendo ocorrido por volta de 1900, quando a tonalidade — vista como elemento central do sistema musical — começou a enfraquecer na Alemanha,

assim como em outros lugares. As primeiras defesas se voltaram contra Richard Strauss, sendo logo seguidas pelas reações à música de Arnold Schoenberg. Porém, tudo teria se agravado quando Schoenberg passou a se apresentar como o verdadeiro herdeiro da tradição vienense. É nesse contexto de crise que o autor compreende a atuação dos “pais fundadores” da análise musical. Dentre eles destacam-se Sir Donald Francis Tovey e Heinrich Schenker, cujos textos são descritos como fortemente polêmicos e claramente concebidos como uma reação defensiva ao modernismo musical emergente (Kerman, 1980, p. 318). A influência do organicismo no pensamento de Schenker pode ser notada já na introdução de seu tratado *Free composition* (1979), onde o autor declara, assumindo um tom fortemente metafísico, com conotações religiosas:

Tudo o que é orgânico, toda relação pertence a Deus e permanece como Seu dom, mesmo quando o homem cria a obra e a percebe como orgânica. Todo o primeiro plano, que os homens chamam de caos, Deus derivou de Seu cosmos, o plano de fundo. A harmonia eterna de Seu ser eterno está fundamentada nessa relação.

O astrônomo sabe que todo sistema faz parte de um sistema superior; o sistema mais elevado de todos é o próprio Deus, o Deus criador.

Meus conceitos mostram que a arte da música é muito mais simples do que os ensinamentos atuais podem fazer parecer. No entanto, o fato de que essa simplicidade não esteja na superfície não a torna menos simples. Toda superfície, vista isoladamente, é necessariamente confusa e sempre complexa. (Schenker, 1979, p. xxiii, tradução própria).³⁸

Contudo, Kerman (1980, p. 318), dá especial destaque ao papel duplo que Schoenberg veio a assumir: como compositor, mas também como teórico e analista musical. Enquanto Schenker e Tovey viam a tríade e a tonalidade como centrais, Schoenberg identificou o verdadeiro centro ideológico da tradição no próprio organicismo. Pode-se reforçar o argumento de Kerman, ao acessar diretamente Schoenberg, que escreve já na primeira página de seu livro *Fundamentos da composição musical* (2015):

³⁸ No original: “All that is organic, every relatedness belongs to God and remains His gift, even when man creates the work and perceives it as organic. the whole of foreground, which men call chaos, God derived from His cosmos, the background.

The eternal harmony of His eternal being is grounded in this relationship. The astronomer knows that every system is part of a higher system; the highest system of all is God himself, the God creator.

My concepts show that art of music is much simpler than present-day teachings may appear. However, the fact that the simplicity does not lie on the surface makes it no less simple. Every surface, seen for itself alone, is of necessity confusing and always complex.” (Schenker, 1979, p. xxiii).

As implicações que estas concepções — destacadamente, suas hierarquizações entre planos — exercerão forte influência nas aproximações entre estruturalismo e musicologia (Williams, 2001, Cap. 2).

Em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é "organizada", isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo.

Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro.

Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função (Schoenberg, 2015, p. 27, grifo próprio).

Além disso, sua técnica dodecafônica, forneceria as bases para o princípio de organização total, que poderia ser concebido como uma espécie de ideal máximo de realização organicista. Tal concepção é ilustrada na pergunta (qualificada por Kerman como “ingênua”) feita por Rudolph Reti — ex-discípulo de Schoenberg — quando ainda era estudante: “por que cada nota em uma sonata de Beethoven é exatamente aquela e não outra?” (Kerman, 1980, p. 318, tradução própria)³⁹. No caso da música serial totalmente organizada (serialismo integral) dos anos 1950, perguntas desse tipo poderiam, de fato, ser respondidas: cada altura, ritmo, timbre, dinâmica, envelope etc., poderia ser derivado das premissas pré-composicionais por meio de matemática simples (ou ligeiramente complexa) (Kerman, 1980, p. 318).

O autor finaliza reconstituindo a continuidade da análise como validação da ideologia. Sendo assim: “O que Schenker fez por Beethoven e Lorenz por Wagner, Milton Babbitt e outros fariam depois por Schoenberg, Berg e Webern” (Kerman, 1980, p. 318, tradução própria).⁴⁰ Com isso, o autor conclui o percurso formativo da ideologia musical, no qual o conceito de organicismo assume papel de destaque, mostrando, ainda, como esse conceito delineou os contornos da concepção formalista — que será duramente criticada pela nova musicologia.

Kerman (1980, p. 319) considera que a principal ênfase da musicologia norte-americana de sua época era compilar grandes quantidades de informações sobre o passado musical, organizadas em histórias descritivas, edições, bibliografias etc., sem juízo crítico. Ao mesmo tempo, avalia que a história positivista está sempre em desvantagem em relação à crítica. O autor, embora admita que uma comparação profunda não se sustente, identifica nesse ponto uma constante que aproxima a análise musical da *New*

³⁹ No original: “*why every note in a Beethoven sonata should be exactly that note rather than some other*” (Kerman, 1980, p. 318).

⁴⁰ No original: “*What Schenker did for Beethoven and Lorenz did for Wagner, Milton Babbitt and others did later for Schoenberg, Berg, and Webern.*” (Kerman, 1980, p. 318).

Criticism, corrente do campo dos estudos literários dos anos 1930. E seria justamente devido a esse ponto de desvantagem constante que o autor propõe que a análise musical estaria em melhores condições de abrigar uma reformulação crítica.

Na continuidade de sua revisão histórica, Kerman volta-se ao contexto da análise em sua própria época. Diante de fatores diversos⁴¹ — como as múltiplas descobertas musicológicas que ampliaram o repertório, o impacto da tecnologia e do mercado na produção e consumo musical, a fome do público por ópera de todos os tipos, o crescente envolvimento com músicas não ocidentais, música popular e quase popular, uma descrença generalizada em hierarquias de valor artístico — o ambiente de *consumo e apreciação* da música havia se transformado radicalmente. Nesse novo cenário, a situação da análise se tornava paradoxal. Ela continuava a sustentar uma tradição que já não ocupava mais o papel central: a tradição instrumental germânica (Kerman, 1980, p. 319).

Diante dessa expansão para além do cânone ocidental — já destacada como fundamental para a nova musicologia — passam a ser consideradas obras em que seu valor estético tende a depender de outros critérios que não o organicismo. Como efeito, o autor levanta a pergunta: não seria possível desenvolver uma crítica que explique, valide ou ao menos ilumine essas outras tradições musicais? (Kramer, 1980, p. 320). Em revisão de tentativas pós-schenkerianas, que inclui Charles Rosen, Leonard B. Meyer até Eugene Narmour, reconhece avanços, mas conclui que nenhuma delas logrou responder plenamente a esse desafio. O próprio autor admite que seus trabalhos anteriores retornaram com frequência — e talvez em excesso — ao método de Tovey. Sua avaliação provisória é que músicos tendem a escolher entre sistemas analíticos rivais, em vez de buscar alternativas mais amplas à própria prática analítica (Kerman, 1980, p. 323).

Nesse intuito, Kerman (1980, p. 320) considera que a inclusão de palavras e programas no horizonte da análise traz implicações teóricas importantes. Para o autor, apesar da rejeição de Hanslick a tais elementos, quando eles acompanham uma composição musical, reivindicam fortemente em fazer parte do conteúdo da obra, junto com sua forma sonora analisável. Assim, Kerman (1980) sustenta que a: “Análise músico-poética não é necessariamente menos reveladora do que análise musical estrita” (Kerman,

⁴¹ Percebe-se, mediante os fatores citados, que a discussão sobre ampliação do repertório estudado e cânone já está, de certa forma, presente desde Kerman na literatura associada à nova musicologia. Ela se apresenta em um ciclo generativo, ou seja, simultaneamente como agente provocador e resultado, como proposto na apresentação descritiva, e como será examinado em detalhes no decorrer do trabalho.

1980, p. 327, tradução própria).⁴² Este caminho apontado pelo autor pode ser traçado até Kramer e a nova musicologia, que se ocuparão da problematização do extramusical em sua consideração musicológica.

O propósito de Kerman (1980) é evitar uma abordagem unidimensional e abrir espaço para lidar, de forma responsável, com outros tipos de valor estético na música, além do organicismo. Ele não defende o abandono da análise musical. Ao contrário, propõe mantê-la como uma ferramenta valiosa, porém ampliada por outras formas de abordagem crítica, que considera mais abrangentes, e assim, mais humanas. Ao referir-se às “alternativas” apresentadas em seu texto, adverte que estas não devem ser entendidas como substitutivas à análise musical, tampouco como reivindicação de exclusividade. Ao final, ele reformula a frase que dá título ao artigo: “Eu não penso realmente que devemos sair da análise, apenas sair debaixo dela” (Kerman, 1980, p. 331, tradução própria)⁴³.

Para o esboço de uma remodelação viável, Kerman (1980, p. 331) mobiliza o trabalho de Robert Morgan, para quem “a responsabilidade premente da análise contemporânea é indicar como a nova música reflete os dias presentes e atualidade” (Morgan, 1977 *apud* Kerman, 1980, p. 331, tradução própria)⁴⁴. Enquanto o conceito tradicional de análise consistiria na “elucidação de uma espécie de organicismo teleológico” (Morgan, 1977 *apud* Kerman, 1980, p. 331, tradução própria)⁴⁵, a análise da nova música, segundo o autor:

Deve examinar as intenções do compositor em relação à sua realização composicional, discutir as implicações do sistema composicional em relação à música que ele gera, considerar como a música resultante se relaciona com a música mais antiga e com outras músicas contemporâneas, examinar suas propriedades e problemas perceptivos etc. Na verdade, não há limite para as possibilidades que poderiam permitir que essa lista fosse ampliada (Morgan, 1977 *apud* Kerman, 1980, p. 331, tradução própria).⁴⁶

⁴² No original: “[...] *Musico-poetic analysis is not necessarily less insightful than strictly musical analysis* [...]” (Kerman, 1980, p. 327).

⁴³ No original: “*I do not really think we need to get out of analysis, then, only out from under*” (Kerman, 1980, p. 331).

⁴⁴ No original: “*a pressing responsibility of present-day analysis is to indicate how new music reflects present-day actuality.*” (Morgan, 1977 *apud* Kerman, 1980, p. 331).

⁴⁵ No original: “*the elucidation of a sort of teleological organism*” (Morgan, 1977 *apud* Kerman, 1980, p. 331). Kerman (1980, p. 331) identifica tal terminologia como derivada de Eduard T. Cone.

⁴⁶ No original: “*must examine the composer’s intentions in relation to their compositional realization, must discuss the implications of the compositional system in regard to the music it generates, consider how the resulting music relates to older music and to other present-day music, examine its perceptual properties and problems etc. There is really no end to the possibilities that could enable this list to be extended*” (Morgan, 1977 *apud* Kerman, 1980, p. 331).

A consideração final do artigo de Kerman (1980, p. 331) é a indagação sobre se, ao seguir essa proposta, ainda haveria sentido em insistir no uso do termo “análise”, considerando que Morgan (1977) parece estar sugerindo algo que seria melhor expresso como “crítica”. Nesse ponto, o autor sugere que tal mudança buscaria despertar maior simpatia e abertura — sinalizando, aparentemente, uma tentativa de suavizar uma percepção de hermetismo da disciplina.

Como visto, elementos abordados nesse primeiro texto, marcado distintivamente pela sua proposta de crítica, repercutirão em seu livro *Contemplating music* (1985), assim como em sua produção posterior. Esses elementos influenciarão tanto autores(as) que serão identificados com a nova musicologia, quanto o que Williams (2001) denomina, de forma mais ampla, como musicologia atual.⁴⁷ A seguir, serão apresentados os desdobramentos desse pensamento: através de leituras posteriores elaboradas por outros autores, suas projeções, e o legado das ideias de Kerman.

No eixo da preocupação formalista, já se percebe, na obra de Kerman, uma concepção da análise musical tanto como resultado historicamente situado quanto como produto de um entendimento ideológico. No eixo da crítica ao positivismo, por sua vez, sua visão da musicologia histórica como mera compilação de dados revela uma rejeição à objetividade científica tal como praticada em sua época. Ambos os aspectos, conforme observado por Williams (2001, p. 5) antecipam uma característica que se tornará recorrente em seu pensamento, e reafirmada em sua continuidade: o eco de uma desconfiança consistente em relação à análise formalista e à objetividade textual.

Destacando como as críticas de Kerman se tornaram comuns na musicologia posterior, Williams (2001, p. 5-6), dá o exemplo de Richard Taruskin, para quem a busca pela objetividade textual desvaloriza a subjetividade humana, incluindo tradições de *performance*. O autor traça um paralelo entre Kerman e Taruskin, que compara a busca pela “pureza textual” à limpeza de uma pintura antiga, onde se remove não apenas a sujeira, mas também as marcas do tempo e restaurações acumuladas (intervenções humanas). Do mesmo modo, a atividade dos musicólogos que buscam retirar a “sujeira” da música — i. e., “purificar” a música —, apagarão o que outros seres humanos fizeram da música.

Dessa maneira, pode-se reconstruir a proposta de Kerman de que a musicologia histórica e a análise musical abandonem suas tendências objetivistas e caminhem em

⁴⁷ Como já foi diferenciado.

direção a uma “musicologia orientada pela crítica”. Seu entendimento de crítica assemelha-se ao da tradição literária: uma combinação de análise, crítica, história e estética. O objetivo é conectar a música a valores humanos fundamentais, ampliando sua compreensão para além do texto e da estrutura (Williams, 2001, p. 6).

Williams (2001, p. 6), ao sintetizar o legado de Kerman, afirma que uma musicologia menos orientada por uma adesão estrita à objetividade científica tenderia a reduzir a lacuna entre a música concebida como objeto e a música entendida como evento. Nessa perspectiva, tanto a notação musical quanto o som passam a ser compreendidos como configurações de subjetividades, deixando de ser vistos como instâncias que controlam a experiência musical. Isso abriria espaço não apenas para um maior engajamento dessas subjetividades, mas também para a compreensão de como elas se situam em relação à música.

Como visto, o que ocorre a partir dos anos 1990, será que a proposta de Kerman para uma virada crítica na musicologia, se amplia para uma adoção muito mais ampla das teorias pós-modernas, operando com cânones múltiplos e metodologias diversas. Além disso, o diálogo da musicologia com outras disciplinas decorre dessas fronteiras mais fluidas, enquanto o papel da interpretação passa a ser redimensionado. Embora a transformação da musicologia não tenha ocorrido exatamente nos termos previstos por Kerman, sua obra permanece relevante (Williams, 2001, p. 6–7).

A seção seguinte aborda autores que, partindo da inflexão crítica aberta por Kerman, formularam novos horizontes epistemológicos e metodológicos, contribuindo para a consolidação do que veio a ser conhecido como nova musicologia. Conforme anunciado, o debate será detalhado a partir do questionamento da autonomia musical, associada a uma postura modernista, e de suas ramificações no horizonte interdisciplinar da musicologia.

4. A NOVA MUSICOLOGIA

4.1 A construção da nova musicologia: pós-modernidade, o problema da “autonomia musical” e interdisciplinaridade

Conforme já introduzido, Kramer (1992, p. 7), em seu artigo *Musicology of the future*, considera que a resistência, por parte da musicologia e especialmente da teoria musical, ao pensamento pós-moderno se basearia na pressuposição de um caráter imediato e imanente da música. Em função disso, a linguagem teria seu acesso sempre negado à realidade musical. Isso estaria em consonância com avaliações do século XIX, refletidas na formulação de Charles Seeger (1977):

O cerne do empreendimento [musicológico] é a integração do conhecimento discursivo em geral e o conhecimento discursivo da música em particular (que são extrínsecos à música e seu processo composicional) com o conhecimento musical da música (que é intrínseco à música e seu processo composicional). (Seeger, 1977 *apud* Kramer, 1992, p. 7, tradução própria).⁴⁸

Em suma: linguagem por fora, música por dentro. Tal dilema teria sido precedido pela ópera, com sua guerra perpétua entre música e palavras⁴⁹; e pela estética filosófica com a oposição entre a música e conceitos definidos (Kramer, 1992, p. 7).

Jean-Jacques Nattiez, na primeira das três seções de seu artigo *O desconforto da musicologia* (2005, p. 6), intitulada “A musicologia como discurso parasitário”, apesar de não fazer menção direta à nova musicologia, também aborda esse dilema, partindo do ponto de que a música compartilha com a linguagem verbal a linearidade do seu desenvolvimento. No entanto, o autor considera que ela é uma “linguagem” apenas no sentido metafórico — mesmo diante da sensação de que, por meio dela, o compositor, o improvisador ou o intérprete, nos falamos. A música tem a capacidade de imitar ou evocar o mundo exterior (como o movimento e o espaço), bem como de evocar tanto o concreto como o abstrato, sem necessidade de título ou programa. Entretanto, a música carece da capacidade de organizar feixes de significações e conotações segundo uma sintaxe, o que a impede de ser uma linguagem no sentido técnico. Para o autor a sintaxe musical se

⁴⁸ No original: “*The core of the [musicological] undertaking is the integration of speech knowledge in general and the speech knowledge of music in particular (which are extrinsic to music and its compositional process) with the music knowledge of music (which is intrinsic to music and its composition process)*” (Seeger, 1977 *apud* Kramer, 1992, p. 7).

⁴⁹ Como já visto, Kerman (1980) também toca nesse ponto quando faz sua revisão histórica sobre a ideologia musical germânica.

encontra em outro nível, relacionado às expectativas — depois resolvidas — que cada evento musical gera durante o desenvolvimento da obra. Outro nível, seria o sentido retrospectivo que cada novo evento sonoro dá ao que já foi ouvido.

Nattiez (2005, p. 6), contrapõe diferentes percepções sobre o efeito comunicativo da música. Por um lado, a música pode parecer carente de algo quando comparada à linguagem verbal; por outro, pode parecer uma forma simbólica *sui generis*, que não necessita de verbalização sofisticada, constituindo algo fundamentalmente inefável, difícil de traduzir em palavras. Assim, para o músico, o discurso do musicólogo pode parecer um concorrente parasitário, uma tentativa de falsificar a *essência* da música.

Como consequência, a intransponibilidade entre música e palavras situaria as “obras-primas” musicais como veículo de transcendência (Kramer, 1992, p. 8). O autor defende tal ideia, citando Carl Dahlhaus (1989):

enquanto a música, na forma de música sacra, costumava participar da religião revelada na "Palavra", agora, como música autônoma capaz de transmitir o "inexprimível", tornou-se ela própria religião (Dahlhaus, 1989 *apud* Kramer, 1992, p. 8, tradução própria).⁵⁰

Assim, compreende-se a obra como um processo musical autônomo, dotado de uma *essência*, caráter imanente ou uma *unidade-na-diversidade*, independente de quem a discute ou como se relaciona com ela. O papel da análise, como já sugerido por Kerman (1980, 1985), seria apreender tal essência. Diante do limite epistemológico da linguagem para expressá-la, restariam duas opções: (a) *positivismo*: emprego de linguagem gerando conhecimento positivo sobre os contextos da música — sua notação, proveniência, locais e práticas de execução, reprodução material e mecânica etc.; ou (b) *formalismo*: “desenvolver um vocabulário técnico que assintoticamente aproxima a linguagem tão perto do eixo do ‘conhecimento musical’ que o estilo e a estrutura musical possam ser estudados com um mínimo de deturpação” (Kramer, 1992, p. 8, tradução própria)⁵¹. Esse mesmo caráter imanente, aqui descrito, quando infletido com fervor, investiria os objetos musicais com o carisma das Ideias tanto da Verdade como da Beleza (Kramer, 1992, p. 9).

⁵⁰ No original: “whereas music, in the form of church music, used to partake of religion as revealed in the ‘Word’, it now, as autonomous music capable of conveying the ‘inexpressible’, has become religion” (Dahlhaus, 1989 *apud* Kramer, 1992, p. 8).

⁵¹ No original: “[...] develop a technical vocabulary that asymptotically draws language so close to the axis of “music knowledge” that musical style and structure can be studied with a minimum of misrepresentation.” (Kramer, 1992, p. 8).

A descrição de *positivismo* e *formalismo* no campo da música, conforme apresentada por Kramer, é notoriamente próxima dos objetivos da musicologia propostos por Charles Seeger (1977, p. 48), bem como de sua descrição de um ideal para uma teoria geral da música; tal como são mencionados no texto de Nattiez (2005, p. 7): “(a) integrar o conhecimento e a sensibilidade musical com o discurso sobre música de forma eficaz; (b) identificar o ponto em que isso não é possível.” Para Seeger, precisamos de “uma teoria geral, segundo a qual a distorção provocada pelo inevitável viés do sistema no qual é feita a apresentação — a arte do discurso — seja a menor possível” (Seeger, 1976, p. 1 *apud* Nattiez, 2005, p. 7). Tais respostas àquilo que é concebido como intransponibilidade entre música e linguagem, bem como à concepção de autonomia da música, são consideradas, por autores associados à nova musicologia, como expressões tipicamente modernistas (Kramer, 1992; Tomlinson, 1993).

Em contrapartida, as teorias pós-modernistas, por mais diversas que sejam entre si, parecem concordar em apenas uma coisa: a recusa à noção de experiências essencialmente puras e epistemologicamente autônomas. Se por um lado, a imediatidade não deve ser completamente proscrita, uma vez compreendida como um efeito performativo⁵² de deleite e encantamento; por outro, leva-se em conta a limitação da linguagem, que não poderia capturar qualquer experiência em si mesma (Kramer 1992, p. 9). A passagem a seguir, em argumento de Kramer (1992), se mostra como uma ótima ilustração de tal concepção:

Descrever a experiência de ler *No Caminho de Swann*, de Proust, com seu leitmotiv do mar em Balbec, é tão difícil quanto descrever a experiência de ouvir *La Mer*, de Debussy ou, para ser mais exato, de passar o tempo do amanhecer ao meio-dia no mar (Kramer, 1992, p. 10, tradução própria).⁵³

É precisamente essa alienação da linguagem que confere seu acesso à experiência por discursos extrínsecos, oferecendo possibilidade de mediação. Em outras palavras, a impossibilidade de total acesso direto à experiência por meio da linguagem abre espaço para que essa mesma linguagem se torne veículo interpretativo (Kramer, 1992):

⁵² O termo “efeito performativo” tem uma relevância significativa para Kramer. A distinção entre os efeitos conotativos e performativos da linguagem, assim como suas aplicações na musicologia serão discutidos na seção “4.2. Contribuições, realizações e desdobramentos da nova musicologia”, que aborda seu conceito de hermenêutica musical.

⁵³ No original: “*Describing the experience of reading Proust's Within a Budding Grove, with its leitmotif of the sea at Balbec is just as difficult as describing the experience of listening to Debussy's La Mer or, for that matter, of passing the time from dawn till noon on the sea*” (Kramer, 1992, p. 10).

O surgimento de uma musicologia pós-moderna, ou seja, crítica, dependerá de nossa disposição e capacidade de ler, como inscritas nos efeitos de imediatidade da própria música, o tipo de estruturas mediadoras geralmente posicionadas fora da música sob a rubrica de contexto (Kramer, 1992, p. 10, tradução própria).⁵⁴

Assim, se não há uma essência a ser capturada, e se a linguagem não pode capturar a experiência em si, ela pode ressurgir como instância crítica. Para Kramer (1992), seguindo a linha traçada por Kerman (1980, 1985), essa crítica é entendida como interpretação crítica.

A proposta de Kramer (1992) para uma musicologia pós-moderna — capaz de ler, na própria música, instâncias geralmente posicionadas fora dela, entendidas como contexto — é notoriamente semelhante; tanto ao que coloca Agawu (1996), ao resumir a nova musicologia: “Você deve problematizar o ‘gap’ entre o musical e o extramusical” (Agawu, 1996, p. 299, tradução própria); quanto ao que conclui Nattiez (2005) ao fim da seção “A musicologia como discurso parasitário”, em seu artigo de aqui examinado: “A musicologia se insere, portanto, no desvão entre a linguagem e a música” (Nattiez, 2005, p. 7). Neste encerramento, o autor adiciona que a musicologia compartilha o destino das demais ciências humanas. Como efeito, isso lhe confere, “atualmente”, uma nova densidade, ao mesmo tempo em que, conforme seu argumento, a *priva de sua autonomia*.

Tais semelhanças são reforçadas pela comparação do conteúdo semântico de suas formulações. Segundo definição disponível na página eletrônica do *Cambridge Dictionary*, a palavra “gap” — empregada por Agawu (1997) — pode ser traduzida do inglês como brecha, fenda, separação, diferença, intervalo, espaço, distância ou lacuna. Esses significados guardam grande proximidade com o termo “desvão” utilizado por Nattiez (2005), e com a oposição entre o “dentro” e o “fora” da música problematizado por Kramer (1992). Dessa forma, a atualização da atividade musicológica se daria precisamente nesse espaço “entre” música e palavras — que deixa de ser entrecortado e passa a ser entendido como entrelaçado —, descrito por tais autores.

Embora exista um terreno comum na redefinição da relação entre música e linguagem — especialmente no que diz respeito à disposição para repensar o papel do extramusical, abrindo espaço para o reconhecimento da interdisciplinaridade —, os

⁵⁴ No original: “The emergence of a postmodernist, that is to say; a critical, musicology will depend on our willingness and ability to read as inscribed within the immediacy-effects of music itself the kind of mediating structures usually positioned outside music under the rubric of context” (Kramer, 1992, p. 10).

desdobramentos nas obras desses autores seguem caminhos distintos. Como já indicado, a partir das considerações de Hooper (2006), Kramer ocupa posição de destaque no que se convencionou chamar de nova musicologia. Por sua vez, Agawu, procura assinalar limites para determinados rumos que parte desse conjunto de formulações críticas veio a assumir. Já Nattiez, preocupa-se especialmente com os riscos de fragmentação e relativismo que emergem de certos desdobramentos do referencial pós-moderno.

Dito isso, a conclusão do artigo *Musicology of the future* (Kramer, 1992) é significativa do caminho que a musicologia tomará nos anos subsequentes. Para o autor (1992, p. 17-18), o objetivo da disciplina, idealmente concebido, é continuar o diálogo da escuta. No contexto da crise identificada pelo autor, o que estaria em jogo, seria o escopo participativo desse diálogo: a questão de “se” e “como” (des)localizar o limite entre o musical e o extramusical.

Para ilustrar tal estado de coisas, o autor recorre à uma analogia com a psicanálise — disciplina que compartilha a preocupação com fenômenos fortemente sentidos e semanticamente indiretos (Kramer, 1992, p. 18). Nesse contexto, Kramer (1992) toma como modelo o argumento de Freud (1969), que defendia que a formação de psicanalistas não deveria se restringir à medicina, sendo enriquecida por outras áreas do saber. A citação abaixo aparece em uma especulação freudiana sobre como seria uma faculdade dedicada à formação psicanalítica:

Muito teria que ser ensinado nela que também é ensinado pela faculdade de medicina: ao lado da psicologia profunda... haveria uma introdução à biologia, o máximo possível da ciência da vida sexual, e familiaridade com a sintomatologia da psiquiatria. Por outro lado, a instrução analítica incluiria ramos de conhecimento que estão distantes da medicina e que o médico não encontra em sua prática: a história da civilização, a mitologia, a psicologia da religião e a ciência da literatura. A menos que ele esteja familiarizado com essas áreas, um analista não pode fazer nada com uma grande quantidade de seu material. (Freud, 1969, p. 93-94 *apud* Kramer, 1992, p. 18, tradução própria)⁵⁵

A analogia sugere que, assim como o analista precisa ir além da medicina para compreender seu objeto, o musicólogo precisa ultrapassar a própria música para compreender seus sentidos. Por isso, a resposta de Kramer (1992, p. 18) à pergunta final

⁵⁵ No original: “*Much would have to be taught in it which is also taught by the medical faculty: alongside of depth psychology ... there would be an introduction to biology, as much as possible of the science of sexual life, and familiarity with the symptomatology of psychiatry. On the other hand, analytic instruction would include branches of knowledge which are remote from medicine and which the doctor does not come across in his practice: the history of civilization, mythology, the psychology of religion and the science of literature. Unless he is at home in these areas, an analyst can make nothing of a large amount of his material.*” (Freud, 1969, p. 93-94 *apud* Kramer, 1992, p. 18).

de seu texto, “Onde está a música?”, emerge como importante ponto de articulação: *onde quer que ela esteja, uma musicologia pós-moderna responderia que só se poderia chegar indo além dela.*

Tal tendência se confirma, através da menção por Agawu (1997, p. 300) ao discurso presidencial de Ellen Rosand, proferido em 1994 e intitulado *The musicology of the present*, para a *American Musicological Society*. Nesse discurso, Rosand (1994) destaca “novas abordagens para a música, muitas delas desenvolvidas em outros campos” (Rosand, 1994 *apud* Agawu, 1997, p. 300, tradução própria).⁵⁶ Em suas próprias palavras:

Semiótica, teoria da recepção e resposta, narratologia, teoria de gênero, crítica cultural — esses são apenas alguns dos enfoques analíticos que foram recentemente aplicados ao estudo da música. E o resultado é um conglomerado de atividades críticas comumente chamado de “nova musicologia.” (Rosand, 1994 *apud* Agawu, 1997, p. 300, tradução própria).⁵⁷

Agawu (1997, p. 300) faz ressalvas, afirmando que a nova musicologia é, em suma, eclética e seletivamente pluralista.⁵⁸ Em sua leitura, o artigo *The musicology of the present*, de Ellen Rosand, suspende qualquer reivindicação profética e se apresenta como uma revisão imparcial do estado atual da musicologia. No entanto, avalia também que Rosand acaba por reforçar, em certa medida, os argumentos previamente expostos no artigo *The musicology of the future*, de Lawrence Kramer (1992)⁵⁹.

Esta seção demonstrou um deslocamento de uma postura ontológica, que atribuía à música uma essência transcendente, qualificada como autonomia musical, e, portanto, inacessível pela linguagem verbal; para uma postura epistemológica, que nega a referencialidade da linguagem, como mero reflexo de entes autônomos, em qualquer instância — como exemplificado por Kramer (1992, p. 10), não importando se se trata de um texto (*No Caminho de Swann*), uma música (*La mer*) ou uma ocasião/sensação (passar o tempo do amanhecer ao meio-dia no mar).

⁵⁶ No original: “*new approaches to music, most of them developed in other fields.*” (Rosand, 1994 *apud* Agawu, 1997, p. 300).

⁵⁷ No original: “*Semiotics, response and reception theory, narratology, gender theory, cultural criticism—these are just some of the analytical approaches that have been newly brought to bear on the study of music. And the result is a conglomeration of critical activities commonly called the ‘new musicology.’*” (Rosand, 1994 *apud* Agawu, 1997).

⁵⁸ Para aprofundamento sobre o pluralismo, Agawu inclui nota, indicando a consulta do artigo *Music analysis and the politics of methodological pluralism*, publicado na Revista de Musicologia XVI (1993), p. 399-406.

⁵⁹ Um indício desse argumento de Agawu (1997, p. 300), pode ser percebido pela comparação dos títulos dos dois artigos, a partir do qual percebe-se uma nítida referência.

Sendo assim, na ausência de uma essência a ser capturada formalmente, e de uma leitura neutra para os textos musicais; abre-se a porta para a contextualização cultural e histórica nas leituras da música, assim como para leituras interdisciplinares — tanto pela incorporação de múltiplos quadros teóricos, como metodologias diversas.

4.2 Contribuições, realizações e desdobramentos da nova musicologia

Para examinar as contribuições da nova musicologia a partir das realizações dos anos 1990 — marcadas pela crítica ao formalismo e ao positivismo, pelo afastamento da concepção de autonomia musical e pela abertura ao diálogo interdisciplinar —, serão apresentados dois textos diretamente vinculados ao seu surgimento, anteriormente apenas mencionados por Hooper (2006, p. 6): *Music as cultural practice* (1990), de Lawrence Kramer, e *Feminine endings* (1991), de Susan McClary.⁶⁰

Cada um desses trabalhos apresenta propostas particulares; entretanto, Agawu (1997, p. 301), ao perguntar-se sobre o que a nova musicologia teria alcançado até então, aponta algumas tendências gerais: (i) criticismo com orientação política; (ii) problematizações sobre raça, construção de gênero e sexualidade, com impactos sobre o consumo da música; (iii) ampliação dos repertórios estudados, para além do cânone ocidental, especialmente no âmbito das variedades populares; e (iv) contribuições para os estudos sobre a recepção da música.

Além disso, há reconhecimentos de realizações alcançadas pela nova musicologia, apontadas por outros(as) autores(as), mas não contempladas por Agawu (1997, p. 301). Pode-se recorrer, por exemplo, a Williams (2001), e assim, incluir: (v) a incorporação de metodologias interdisciplinares (Williams, 2001, p. vii); e (vi) a valorização da performatividade (Williams, 2001, p. 5, p. 51).

Os dois trabalhos por meio dos quais se busca indicar o conjunto de contribuições atribuídas à nova musicologia partem do deslocamento epistemológico discutido na seção anterior. Nesse sentido, eles serão brevemente retomados a fim de demonstrar como o tipo de argumentação promovido pela nova musicologia veio a engendrar técnicas de

⁶⁰ Relembrando a citação, de Hooper (2006, p. 6), na qual são apresentados exemplos de textos que se destacaram como trabalhos referenciais para a nova musicologia, o autor inclui também *Unsung voices* (1991), de Carolyn Abbate. Entretanto, dado o escopo extensivo deste trabalho, este estudo abordará apenas *Music as cultural practice* (1990), de Lawrence Kramer, e *Feminine endings* (1991), de Susan McClary, uma vez que suas abordagens já contemplam os objetivos desta seção.

interpretação associadas aos estudos de recepção da música. É a partir desse processo que se desdobram as diferentes realizações alcançadas por essa vertente de estudos.

Ironicamente, como exemplificas pelos casos de Agawu (1997, p. 301) e Hooper (2006, p. 12), a autorreflexão disciplinar promovida pelos debates epistemológicos em torno da nova musicologia mostrou-se mais amplamente aceita do que as próprias técnicas de interpretação que deles derivaram, as quais acabaram por se tornar um outro foco de controvérsia. No entanto, para tecer qualquer consideração — contra, a favor, ou uma aderência mais pormenorizada (e, portanto, mais complexa) — é preciso antes, demonstrá-las.

A seguir, apresenta-se uma revisão do livro de Kramer, *Music as cultural practice* (1990), em caráter introdutório e sem a pretensão de esgotar os resultados produzidos nesse estudo. Dessa forma, os argumentos do trabalho em questão serão mobilizados apenas na medida em que oferecem exemplos pertinentes para as contribuições da nova musicologia identificadas nesta seção.

As predisposições indicadas já podem ser identificadas no prefácio do texto de Kramer (1990). No primeiro parágrafo, o autor afirma que o recorte temático do seu livro é a “[...] controversa ideia de que a música significa alguma coisa ou, mais precisamente, alguma coisa sobre a qual se pode falar” (Kramer, 1990, p. xi, tradução própria)⁶¹. O autor considera que:

[...] Essa ideia vem ganhando terreno ao longo dos anos, embora ela ainda possa provocar forte resistência, tanto por parte daqueles que compreendem a música principalmente como um desdobramento quase autônomo de estrutura, quanto daqueles que sentem que a música instrumental, no mínimo, é de alguma forma comprometida ou contaminada quando se lhe atribui significado.” (Kramer, 1990, p. xi, tradução própria)⁶².

Em seguida, o autor (p. xi-xii) defende que a música não precisa ter precisão ou imprecisão semântica para ser compreendida, propondo entendê-la antes como uma prática — uma forma de atividade — e, por isso, não como algo que *tenta dizer algo, mas fazer algo*. Vista desse modo, a música pode e deve ser interpretada com o mesmo rigor

⁶¹ No original: “*The subject of this book is the much-disputed idea that music means something, or better yet, something we can talk about.*” (Kramer, 1990, p. xi).

⁶² No original: “[...] *This idea has been gaining ground in recent years, though it can still elicit strong resistance, both from those who understand music mainly as a quasi-autonomous unfolding of structure and from those who feel that instrumental music, at least, is somehow compromised or contaminated when meaning is ascribed to it.*” (Kramer, 1990, p. xi).

aplicado a outras práticas culturais, sejam elas sociais, artísticas, técnicas, discursivas, ritualísticas ou sexuais.

Logo no parágrafo seguinte, Kramer (1990) afirma explicitamente o caráter interdisciplinar de sua abordagem, expondo sua perspectiva — percebida pelo próprio autor — como crítica:

Como muitos de meus colegas da história cultural, da filosofia, da antropologia e da crítica literária, sou essencialmente *interdisciplinar* e contemporâneo em meus métodos. Em termos gerais, meu objetivo é unir duas tendências intelectuais amplamente conseqüentes: o pós-estruturalismo e aquilo que poderia ser chamado de historicismo crítico ou não idealizante. Ambas as tendências afirmam que o significado de um texto, de uma representação ou de uma prática cultural é determinado por múltiplos fatores e excede aquilo que tais objetos declaram significar (Kramer, 1990, p. xii, tradução e grifo próprios).⁶³

Kramer (1990, p. xii) afirma que sua posição consiste em um esforço para avançar da teoria crítica contemporânea para uma crítica musical contemporânea. Sua explicação das aplicações de seu referencial teórico mostra-se um bom exemplo de abordagem contextualizada e contingente, associada a metodologias pós-modernas, em contraste com as abordagens objetivas e universalistas características do positivismo e do formalismo — apresentados em seção anterior.

Nesse sentido, o pós-estruturalismo — abordado por ele por meio de sua especificação desconstrucionista — propõe que os textos, ao tentarem restringir-se ao que significam, isto é, ao tentarem limitar seu sentido, acabam por ampliá-lo ainda mais. Já o historicismo crítico, evitando qualquer ideia de progresso ou desenvolvimento linear, afirma que os textos são produzidos dentro de uma rede de condições sociais, intelectuais e materiais que influenciam de maneira intensa — ainda que muitas vezes implícita — a constituição de seu significado. Articulando essas duas abordagens, o autor sustenta que as proliferações de sentido, identificadas como um gesto desconstrutivo, não são arbitrarias; elas surgem do “horizonte de expectativas” estabelecido pela história, ao mesmo tempo em que o transformam (Kramer, 1990, p. xii).

Outro índice do pressuposto de contextualização epistemológica em Kramer (1990, p. 2) aparece quando o autor delimita terminologicamente seu estudo,

⁶³ No original: “*Like many of my colleagues in cultural history, philosophy, anthropology, and literary criticism, I am essentially interdisciplinary and contemporary in my methods. Broadly defined, my aim is to unite two widely consequential intellectual trends: poststructuralism and what might be called a critical or nonidealizing historicism. Both trends affirm that the meaning of a text, representation, or cultural practice is multiply determined and exceeds what such things declare themselves to mean.*” (Kramer, 1990, p. xii).

concentrando-se na música europeia composta especificamente entre 1789 e 1888 — ou seja, no século XIX. Kramer afirma que as técnicas de interpretação aplicadas por ele nesse contexto podem ser estendidas a músicas de outros períodos ou de outros tipos, mas observa que essa tarefa deve ser realizada por pesquisadores mais qualificados, por meio de suas especialidades.

Kramer (1990, p. 1) apresenta quatro objetivos principais, demonstrando consciência de que eles excedem o que comumente se compreende como hermenêutica musical, redimensionando-a na configuração proposta por ele. São eles: (1) as obras musicais possuem significados discursivos; (2) esses significados são suficientemente definidos para sustentar interpretações críticas comparáveis, em profundidade, precisão e densidade de conexões, às interpretações de textos literários e práticas culturais; (3) esses significados não são “extramusicais”, mas, ao contrário, estão intrinsecamente entrelaçados com os processos formais e as articulações estilísticas das obras musicais; e (4) tais significados são produzidos como parte da circulação geral de práticas e valorações reguladas — isto é, como parte da contínua produção e reprodução da cultura.

A seguir, apresenta-se um panorama introdutório da proposta de Kramer (1990) para a hermenêutica musical. Para o autor, como já explorado neste trabalho, o principal problema enfrentado pela hermenêutica costuma ser resumido nos seguintes termos: que a música é totalmente sintaxe e desprovida de semântica; que carece de poder denotativo ou referencial; ou que, para retomar o aforismo amplamente citado de Hanslick, “formas sonoras em movimento são o único e exclusivo conteúdo da música”. Essa formulação ilustra a visão formalista que, desde Hanslick e mesmo desde Kant⁶⁴, estabeleceu os termos do pensamento sério sobre música, fundamentada em uma comparação implícita entre a música e a enunciação verbal ou o discurso escrito. Para Kramer, não surpreende que a música saia desse confronto com a linguagem em desvantagem e, frequentemente, desfavorecida — só restando, sob esta ótica, abordar a música em termos/esquemas

⁶⁴ Contudo, como coloca Carl Dahlhaus em *Esthetics of music* (1982), é pertinente exercer cautela diante de possíveis generalizações. Assim, embora ambos apresentem algum tipo de formalismo estético, observa-se a seguinte ressalva: “Com efeito, a concepção de forma em Kant é tão diferente da de Eduard Hanslick que referir-se a ambos na mesma frase é enganoso, assim como, de modo geral, é um recurso simplista e não filosófico enquadrar sistemas, ensaios e aforismos da estética musical segundo ‘tendências’.” (Dahlhaus, 1989, p. 33, tradução própria).

No original: “*Indeed, Kant’s conception of form is so different from Eduard Hanslick’s that referring to both in the same breath is misleading, just as, in general, it is a simplistic, unphilosophical recourse to pigeonhole music-esthetical systems, essays, and aphorisms according to ‘trends.’*” (Dahlhaus, 1989, p. 33).

formais. Nestas condições: "Qualquer outra coisa é, na melhor das hipóteses, impressionismo inspirado" (Kramer, 1990, p. 5)⁶⁵.

Como alternativa, Kramer (1990, p. 6) apresenta uma atitude hermenêutica. Curiosamente, segundo o autor, sua versão moderna começa a se apresentar na mesma época da ascendência cultural da música instrumental europeia, e caracteriza-se por atribuir ao discurso a mesma opacidade não discursiva que supostamente pertence à música⁶⁶. Tal atitude habilita a interpretação de um texto desfocando o que for explicitamente legível, valorizando o que é discreto, ou ao menos, provocando a dúvida. A partir daí, pode se abrir uma janela hermenêutica. Ao abrir tal janela, o texto surge — ou ao menos pode surgir — não como uma grade de afirmações dentro da qual outros modos de significado estão inseridos, mas como um campo ativo de significações humanizadas.

Ter uma atitude hermenêutica — como já sugerido em seção anterior — pressupõe que não exista diferença fundamental entre interpretar um texto escrito, uma obra musical ou qualquer outro produto ou prática cultural.⁶⁷ Isso não significa que, apenas adotando tal atitude, subitamente já saibamos como interpretar música — pois, no ponto dessa constatação, ainda nos faltam as técnicas para tal — mas sim, que devemos aprender a desenvolvê-las. Sendo assim, para praticar uma hermenêutica musical, torna-se necessário: primeiro, aprender a abrir “janelas hermenêuticas” nas músicas que buscamos interpretar; e, em segundo, aprender a tratar as obras musicais como campos ativos de significação humanizadas — em vez de um mero conjunto de estruturas formais (Kramer, 1990, p. 6).

O autor (1990, p. 6-7) decide inverter a ordem dessas tarefas e começar pelo segundo ponto, orientando-se por uma adaptação crítica da teoria dos atos de fala de J. L. Austin. Em sua formulação, Austin estabelece inicialmente uma distinção entre enunciados *constativos* e *performativos*. Os enunciados constativos fazem reivindicações de verdade e, por isso, são avaliados como verdadeiros ou falsos. Já os enunciados performativos procuram realizar algo no mundo e, nesse sentido, são avaliados como bem-sucedidos ou mal-sucedidos. “O caminho é íngreme” exemplifica um constativo; “Cuidado: o caminho é íngreme” constitui uma performatividade específica, neste caso, como advertência.

⁶⁵ No original: “*Anything else is, at best, inspired impressionism*” (Kramer, 1990, p. 5).

⁶⁶ Esse argumento corresponde à uma concepção não referencial da linguagem.

⁶⁷ Cf. nota 53.

No entanto, Austin conduz essa distinção a um impasse deliberado ao demonstrar que não existe um critério seguro para separá-la. Qualquer enunciado constativo pode também funcionar como performativo, a depender da situação. Assim, por exemplo, a afirmação “O caminho é íngreme” pode operar como uma performatividade específica de aviso, conforme o contexto em que é proferida. Desse modo, a distinção deixa de se referir a tipos de enunciado e passa a dizer respeito a dimensões do enunciado (Kramer, 1990, p. 7).

Em decorrência desse deslocamento, Austin reformula sua terminologia: o sentido *constativo* passa a ser compreendido como dimensão *locucionária* — isto é, o conteúdo proposicional, as alegações ou a assertividade que o ato de fala reivindica (ou seja, o que ele tenta dizer) —, enquanto a dimensão *performativa* se expressa como força *ilocucionária*, entendida como a pressão ou o poder que o ato de fala exerce sobre uma situação (ou seja, o que ele faz) (Kramer, 1990, p. 7).

Contudo, Kramer (1990, p. 8) acrescenta que as limitações que Austin tenta impor à instabilidade da *ilocução* fracassam, como demonstrado por Jacques Derrida em sua crítica decisiva à essa teoria dos atos de fala. Derrida observa que todo ato comunicativo pressupõe a possibilidade de sua repetição em novos contextos: para funcionar, um ato de fala — assim como um texto escrito ou uma imagem — deve ser iterável, capaz de operar em circunstâncias diferentes daquelas de sua produção. Porém, a *iterabilidade* implica necessariamente a diferença e, portanto, a possibilidade de redirecionamento e de reinterpretação.

Aquilo que Austin considera uma “infelicidade”, isto é, um desvio não intencional ou inadequado, não constitui a exceção, mas a norma. Mesmo quando atos de fala reaparecem em contextos típicos, com locuções típicas, continuamos obrigados a compreendê-los novamente a cada ocorrência, pois eles emergem como improvisações radicalmente implicadas nas situações que pretendem afetar (Kramer, 1990, p. 8).

Para Kramer (1990, p. 9), quando articulada à crítica de Derrida, a teoria dos atos de fala de Austin apresenta grande potencial para a hermenêutica musical, pois, embora privilegie aquilo que denomina “situação de fala”, generaliza-se com relativa facilidade, abrangendo também a escrita, por também apresentar uma dimensão performativa relevante. A partir daí, o campo semântico pode ser ampliado, uma vez que, embora os efeitos locucionários permaneçam circunscritos à linguagem verbal, a força ilocucionária não se restringe a esse domínio.

Em seguida, Kramer (1990, p. 9) sustenta que qualquer ato de expressão ou representação pode exercer força ilocucionária, desde que atenda a duas condições fundamentais: ser iterável e, ao ser produzido, buscar afetar um fluxo de acontecimentos, isto é, uma situação em desenvolvimento. Desse modo, em sua dimensão ilocucionária, os atos de fala exemplificam uma categoria mais ampla de atos expressivos, por meio da qual forças ilocucionárias passam a circular de forma generalizada.

Ou seja, uma vez que a linguagem verbal não garante um significado único e assertivo, não há por que sustentar a “palavra” como “origem única” de significados. Assim como também não se pode mais sustentar uma “forma pura”, em um outro plano transcendente, inacessível ao significado. O significado passa a ser produzido no ato *performativo*, em constante *iteração* ou reatualização.

Dentro desse quadro conceitual, para Kramer (1990, p. 9), os processos musicais qualificam-se claramente como atos expressivos. Para ele, se aprendermos a reconhecê-los dessa forma — isto é, a concretizar suas forças ilocucionárias da mesma maneira que concretizamos suas estratégias harmônicas, rítmicas, lineares e formais —, poderemos avançar na interpretação do significado musical como parte integral das ações culturais que a música realiza.

Kramer (1990, p. 9-10) pergunta quais técnicas devemos usar para esse propósito. Sua resposta envolve reconhecer e refletir sobre um ato expressivo, que só pode ser identificado nas situações que atravessa. Ao fazê-lo, abrem-se as chamadas “janelas hermenêuticas”, por onde a interpretação pode passar. No caso da música, o autor identifica três tipos principais: (1) inclusões textuais; (2) inclusões citacionais de outros trabalhos artísticos; e (3) tropos estruturais.

Os tropos estruturais são considerados pelo autor como as mais poderosas, das janelas hermenêuticas. Para Kramer (1990, p. 10-11), existe, em qualquer momento histórico, uma rede flexível de tropos estruturais operante, que forma um tipo de ambiente ilocucionário no qual atividades expressivas de todos os tipos se desdobram. O autor mobiliza o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu, entendido como um sistema que resulta de uma história social (é estruturado), mas que também produz práticas e representações novas (é estruturante). Porém, não pode ser reduzido a um conjunto de regras, pois apresenta princípios de geração e de estruturação de práticas e representações, que podem ser, ao mesmo tempo, objetivamente “reguladas” e “regulares”, em “situações imprevistas e sempre cambiantes”.

Produz-se, assim, uma tensão retroativa que, para Bourdieu, caracteriza o *habitus* como *locus* da inovação regulada e, para Kramer, o tropo estrutural como *locus* de expressividade situada. Por esse caminho, Kramer contém a arbitrariedade do gesto desconstrutivo configurado como um campo ativo de significação humanizada, ao situá-lo dentro de um “horizonte” sócio-histórico (o *habitus*). Porém, tal modelo não é rígido, pois ao mesmo tempo que o primeiro é moldado pelo segundo, o transforma.

Como resultado, esse quadro favorece a performance musical e a interpretação críticas — uma vez que, no ambiente ilocucionário, cada ato expressivo multiplica a possibilidade de produção de significados (*polissemia*), ainda que condicionado pelo *habitus* musical (porém em relação dinâmica, não normativa, como já foi demonstrado).

Por outro lado, o ambiente ilocucionário desfavorece um acesso direto à intenção autoral, bem como a análise neutra e imparcial de formas puras (formalismo), assim como o estabelecimento de um significado único e objetivo nos textos (positivismo). Portanto, a música entendida como prática cultural não pode ser descontextualizada e universalista — reivindicando a aplicabilidade de seus termos independentemente das transformações históricas e das diversidades culturais.

Ao mesmo tempo, essa exposição permite ampliar o significado de um argumento previamente apresentado na revisão de *Musicology of the future* (1992), elaborado pelo próprio autor. Nele, Kramer (1992, p. 9) afirma que a imediaticidade da música não deve ser completamente excluída, sendo compreendida como um efeito performativo de deleite e encantamento. Uma vez esclarecido o que Kramer entende por efeito performativo, nesses termos específicos, determinar tal exclusão equivaleria a reinstaurar exatamente o tipo de projeto musicológico totalizante do qual sua hermenêutica procura se afastar.⁶⁸

Por fim, a revisão introdutória desses pontos específicos do texto de Kramer, observados os critérios e limites previamente estabelecidos, mostrou como muitas das contribuições atribuídas à nova musicologia, conforme apresentadas no início desta seção, emergem no contexto de sua pesquisa. A partir disso, foi possível destacar: (i) o estudo da recepção da música, por meio da formulação de técnicas interpretativas que fundamentam sua hermenêutica musical; (ii) a incorporação de metodologias interdisciplinares, delineada pelas demandas de sua proposta; (iii) a valorização da performatividade, decorrente da compreensão da música como ato expressivo inserido em um ambiente ilocucionário em constante reatualização; e (iv) a preocupação com a

⁶⁸ Cf. nota 52.

aplicação posterior de seus resultados a repertórios diversos, para além do recorte específico de seu livro.

A abordagem dos itens ainda não tratados, conforme a listagem apresentada no início da seção a partir de Agawu (1997) e Williams (2001), será realizada por meio do segundo texto selecionado, *Feminine endings* (1991), de Susan McClary. Essa escolha se justifica pela ênfase do livro nas contribuições pelas quais a nova musicologia passou a ser mais fortemente associada, a saber: (i) o criticismo com orientação política e (ii) as problematizações sobre a construção de gênero e sexualidade, com impactos nos modos de consumo da música.

Isso não implica a exclusividade dessas realizações em McClary (1991) nem sua ausência em Kramer (1990), e vice-versa. Ao contrário, como se verá adiante, muitos dos elementos atribuídos a Kramer são retomados e reforçados em *Feminine endings*, ainda que desenvolvidos a partir de uma linha de pesquisa e de procedimentos metodológicos próprios. Por fim, considerando a extensão e a influência da produção da autora, a análise se restringirá a esse livro, e a um recorte introdutório de seu pensamento, sem pretensão de exaustividade, com o objetivo de delinear as contribuições musicológicas aqui propostas.

Já na abertura de *Feminine endings* (1991, p. 3–4), Susan McClary recorre ao conto de Barba Azul — adaptado para a ópera, por Béla Bartók — como metáfora para expor um problema semelhante ao tratado por Kramer (1990): segundo a musicologia “tradicional”, o acesso da música ao significado seria negado. A autora, contudo, acrescenta a essa questão uma leitura crítica de viés feminista. McClary (1991) identifica-se, enquanto musicóloga, com a situação de Judith, a nova noiva de Barba Azul. Assim como Judith tem acesso a todas as câmaras do castelo — sendo que as seis primeiras exibem apenas a imagem idealizada que Barba Azul deseja projetar (riqueza, poder e beleza), enquanto lhe é vedada a abertura da sétima porta —, a autora reconhece ter recebido de seus mentores acesso a um vasto legado de repertórios musicais, historicamente e geograficamente amplos, marcados por beleza e sofisticação. Contudo, esse privilégio veio acompanhado de uma estipulação implícita: não indagar sobre o significado de tudo aquilo, mas restringir-se à análise estrutural e à pesquisa empírica. Nesse contexto, a musicologia declara ilegítimas as questões de significação e oculta algo essencial acerca do modo como a música produz sentido.

Assim como Judith vê vestígios de sangue nos tesouros das primeiras seis câmaras, a autora identifica na música elementos que a disciplina não autoriza mencionar:

violência, misoginia, racismo e, sobretudo, medos — especialmente o medo do corpo e das mulheres. Tais aspectos contradizem a imagem de autonomia e pureza que muitos teóricos atribuem à música. O feminismo crítico, portanto, torna-se a “chave da porta proibida”: a ferramenta que permite compreender tanto por que a disciplina oculta essas questões quanto por que elas precisam ser movidas para o foco das investigações musicológicas. Assim, a autora considera explorar o que está por trás dessa porta apesar dessas proibições — ou, precisamente devido a elas (McClary, 1991, p. 4-5).

Como efeito, já se pode perceber, por meio da metáfora empregada por McClary (1991), um ótimo exemplo de como a autora coloca em questão, já à primeira vista, os desdobramentos da musicologia, que discutem problematizações sobre construção de gênero e sexualidade — ligadas, nesse caso, a um criticismo com orientação política, uma vez que as “proibições” delineadas pela autora apontam para um recorte de gênero entrelaçado com condições de poder institucional —, além de permitir notar uma abordagem metodológica interdisciplinar, pela incorporação da teoria crítica feminista, assim como a abertura para novos recortes discursivos, como o corpo, bem como para a teoria da recepção, em razão de sua preocupação com a significação da música, mais uma vez em oposição à ideia de música autônoma.

Em reforço à ênfase de Susan McClary (1991) na crítica política entrelaçada à discussão de gênero, pode-se mencionar sua referência aos obstáculos institucionais que, nos anos 1970, dificultaram que musicólogas dirigissem à música o mesmo tipo de questionamento já presente nos estudos literários e na história da arte, no contexto da emergência do feminismo crítico: “[...] a disciplina na qual estávamos inseridas ainda era dominada por homens, e a maioria de nós hesitava em pôr em risco os frágeis pontos de apoio que nos haviam sido concedidos” (McClary, 1991, p. 5, tradução própria)⁶⁹. Ainda sobre o mesmo ponto, a autora destaca que o primeiro impulso de algumas pesquisadoras foi escavar a história da música em busca de mulheres compositoras ou musicistas⁷⁰. Entretanto, a autora observa que, até os anos 1990, praticamente não havia evidência pública de crítica musical feminista, seja em conferências oficiais, seja em periódicos submetidos à avaliação por pares.

⁶⁹ No original: “[...] *the discipline within which we were located was still male-dominated, and most of us were loath to jeopardize the tentative footholds we had been granted.*” (McClary, 1991, p. 5)

⁷⁰ A autora cita, dentre as muitas extraordinárias figuras esquecidas que ressurgem neste impulso: Hildegard von Bingen, Barbara Strozzi, Clara Schumann, Ethel Smyth, Ruth Crawford Seeger, adicionando ainda, que muitas outras estariam de tornando acessíveis pela primeira vez (McClary, 1991, p. 5).

A exposição desses dois argumentos permite distinguir duas dimensões de problematização. A crítica aos obstáculos institucionais ligados ao gênero, embora relevante, opera em um registro mais objetivável, ao se apoiar na identificação de processos de exclusão passíveis de mensuração quantitativa ou pesquisa histórica documental, e, portanto, não exclui necessariamente metodologias positivistas ou formalistas (Hooper, 2001, p. 20-25). Em contraste, a metáfora mobilizada a partir da ópera — baseada no conto — de *Barba Azul* afirma a música como instância produtora de sentido e, justamente por isso, como *locus* privilegiado da crítica. É essa segunda dimensão que será aprofundada na seção seguinte, por meio da análise comparativa das técnicas interpretativas de McClary (1991) e Kramer (1990), evidenciando o redimensionamento das possibilidades de crítica política e das problematizações identitárias no âmbito da nova musicologia.

Portanto, a partir desse primeiro esboço introdutório de *Feminine endings* (1991), de Susan McClary, e nos limites dos critérios estabelecidos, tornou-se possível identificar algumas das contribuições pelas quais a nova musicologia passou a ser mais frequentemente associada. Como indicado no início desta seção, destacam-se, nesse sentido: (i) o criticismo com orientação política, articulado a (ii) problematizações sobre a construção de gênero e sexualidade, com impactos sobre os modos de produção e consumo da música — dimensões já nitidamente perceptíveis no pensamento da autora aqui apresentado.

Esta seção teve como objetivo apresentar as contribuições da nova musicologia para o campo dos estudos musicais, conforme identificadas por Agawu (1997, p. 301) e Williams (2001, p. vii, p. 5, p. 51), buscando localizá-las e exemplificá-las por meio de uma revisão introdutória e panorâmica de *Music as cultural practice* (1990), de Lawrence Kramer, e um esboço introdutório de *Feminine endings* (1991), de Susan McClary. Cabe ressaltar que, dada a ampla extensão e a influência desses textos, o caráter exploratório deste trabalho foi reiteradamente afirmado, qualificando a abordagem adotada como não exaustiva.

A revisão introdutória dos textos abordados evidenciou a incorporação de teorias, metodologias e recortes argumentativos específicos às suas conduções de pesquisa e à produção de resultados. Embora essas contribuições possam ser aproximadas das considerações feitas a partir de Agawu (1997) e Williams (2001), mostrou-se que tal organização, meramente didática, não deve ser tomada de modo rígido, uma vez que esses tópicos se apresentam frequentemente entrelaçados.

4.3 Da crítica epistemológica à crítica política: Kramer (1990) e McClary (1991) em perspectiva comparada

Embora se reconheça a particularidade dos estudos aqui examinados e o risco de simplificação inerente a qualquer síntese, uma comparação ampliada entre eles revela forte sintonia. Nesse contexto, justifica-se a atenção a um ponto específico de articulação entre os dois textos, por exemplificar um deslocamento relevante no percurso formativo da nova musicologia: da crítica epistemológica centrada na contextualização cultural, social, ideológica e histórica para uma crítica política orientada por recortes de identidade.

Contudo, para que tal deslocamento ocorra, é necessário, antes, que a própria possibilidade da música de “significar” seja desobstruída. Comparando-se as metáforas empregadas nos textos, seja por meio de “janelas” em Kramer (1990), ou, seja por meio de “portas” em McClary (1991), ambas necessitam ser abertas e destrancadas para que a interpretação possa passar. Nota-se uma percepção compartilhada de que há fortes resistências, ou mesmo proibições e ocultamentos na atividade musicológica. Fica latente a percepção de um encarceramento do significado, pela imagem de uma “câmara proibida” (McClary, 1991), e que ao soltá-la, a pureza da forma seria “contaminada ou comprometida” (Kramer, 1990). Essa pureza, que não pode ser ameaçada, aparece na imagem de um “tesouro”, e é comparada, por McClary (1991), ao “rico legado de repertórios musicais canônicos ocidentais”. Entretanto, com o *totem* de beleza, pureza da forma e autonomia musical, se estabelece um *tabu*: restringir-se à análise estrutural e à pesquisa empírica, e nunca perguntar o que a música significa.

Dessa maneira, os trabalhos de Kramer (1990, 1992) e McClary (1991) reescrevem por sobre o “*gap*”⁷¹ ou o “*desvão*” entre música e palavras, descritos anteriormente por Agawu (1996, p. 299) e (Nattiez, 2005, p. 7). Quando a forma equivale ao conteúdo (Hanslick), ou a música é pura sintaxe (análise estrutural) e nenhuma semântica (ou, sentido), o significado da música se fecha em um círculo tautológico, que torna tal lacuna intransponível — só restando formalizá-la (Kramer, 1990, p. 2, p. 5). Ironicamente, quando se admite essa mesma intransponibilidade, como um padrão não só da música, mas da própria linguagem que não pode ser superado; a possibilidade de uma sintaxe pura, universal autônoma e imanente se fecha, e o significado da música se abre

⁷¹ As traduções do termo foram discutidas, na seção: “4.1 A construção da nova musicologia: pós-modernidade, o problema da “autonomia musical” e interdisciplinaridade”, com base em consulta à página eletrônica do *Cambridge Dictionary* (2025).

— por sua vez, só restando a mediação discursiva, contextualizada como práticas sociais e culturais (Kramer, 1990, p. xi-xii, p. 6, p. 17; 1992, p.10; McClary, p. 21)⁷².

Uma vez abertas suas janelas e portas, concedendo acesso ao significado, Kramer (1991) e McClary (1991), são movidos a “construir todo um sistema de significação musical” (McClary, 1991, p. 20, tradução própria)⁷³, ou um conjunto de “técnicas de interpretação” para a música (Kramer, 1990, p. 2) — realizando nos anos 1990, o que Kerman apenas vislumbrava, em seu artigo de 1980, ao levantar a questão se, não seria possível, gerar um tipo de crítica mais adequada para lidar com músicas que não cabem no ideal organicista, e atendendo à sua solicitação de um desvio da análise puramente objetivista para a crítica.

A construção desses sistemas ou técnicas de interpretação se mostra como necessária quase que instantaneamente, pois assim que se abre para o significado — não só na música, mas em toda a construção de significação humana —, ele começa a passar com tal intensidade que o problema se torna contê-lo. Sendo assim, logo se percebem preocupações, como a de McClary (1991, p. 21-22), para com a “legitimidade” de suas interpretações, assim como a rejeição em aceitar que sejam classificadas como meramente subjetivas.

Kramer (1990, p. 15) dá continuidade à essa problematização sobre a interpretação, ao declarar que seu paradoxo mais evidente é que, enquanto más interpretações podem se manifestar como falsas, boas interpretações nunca podem se manifestar como verdadeiras. Enquanto, ao contrário de “um relato verdadeiro”, uma interpretação nunca pode excluir narrativas rivais ou incompatíveis, mostrou-se, por meio da crítica de Derrida à Austin, que a disponibilidade de alternativas é a própria condição que torna a interpretação possível. Portanto, carecendo do poder de exclusão, uma interpretação deve “convencer” por outros meios.

Sendo assim, seja como meios de “convencer”, ou de “legitimar” significados específicos, as técnicas interpretativas desenvolvidas, respectivamente, pelo autor e pela

⁷² McClary (1991) afirma, de forma semelhante às diversas menções à não referencialidade da linguagem de Kramer (1990, p. xi-xii, p. 6, p. 17; 1992, p.10) ao longo desse trabalho, que: “O significado não é inerente à música, mas tampouco o é à linguagem: ambas são atividades que só se mantêm vivas porque comunidades de pessoas nelas investem, concordando coletivamente que seus signos funcionam como moeda válida.” (McClary, 1991, p. 21)

No original: “*Meaning is not inherent in music, but neither is it in language: both are activities that are kept afloat only because communities of people invest in them, agree collectively that their signs serve as valid currency.*” (McClary, 1991, p. 21)

⁷³ No original: “*construct an entire theory of musical signification*” (McClary, 1991, p. 20).

autora recorrem a um procedimento semelhante: a contextualização cultural, social e histórica.

Na versão de McClary (1991, p. 21-22), a autora dá grande importância aos efeitos da música como experiências pessoais, destacando como tais efeitos afetam, não apenas a ela, mas qualquer pessoa. Portanto, ela entende que tais efeitos não são aleatórios, mas sim condicionados socialmente. A autora também rejeita que, por esse viés, se chegue a um determinismo social. Se a música e a linguagem simplesmente refletissem uma realidade social que existisse de modo imutável “do lado de fora”, isso resultaria na repetição do problema da “autonomia musical”, mas agora redirecionado como uma “realidade social autônoma” (transcendental e essencial). Ao contrário, a formação social é constituída dentro das próprias práticas discursivas. Nas palavras da autora:

É de acordo com os termos fornecidos pela linguagem, pelo cinema, pela publicidade, pelo ritual ou pela música que os indivíduos são socializados: assumem identidades de gênero, aprendem faixas de comportamentos considerados adequados, estruturam suas percepções e até mesmo suas experiências. Mas é também no âmbito desses discursos que modelos alternativos de organização do mundo social são apresentados e negociados. É aí que ocorre o trabalho contínuo de formação social. (McClary, 1991, p. 21, tradução própria)⁷⁴

Por sua vez, em Kramer (1990), se percebe posição semelhante pela sua resposta ao dilema da crítica de Derrida à Austin:

Carecendo do poder de exclusão, as interpretações devem *convencer* por outros meios. Minha tese neste livro é que elas convencem por sua capacidade de sustentar um escrutínio detalhado de um texto que também penetre profundamente no contexto cultural.” (Kramer, 1990, p. 15, tradução e grifo próprios)⁷⁵.

Sendo assim, para Kramer (1990, p. 9–11), se, por um lado, o efeito performativo de um ato expressivo pode sempre produzir diferença em função da situação de iteração em que ocorre — abrindo margem à arbitrariedade —, por outro, o ambiente ilocucionário, constituído por uma rede flexível de tropos estruturais, já incorpora o

⁷⁴ No original: “*It is in accordance with the terms provided by language, film, advertising, ritual, or music that individuals are socialized: take on gendered identities, learn ranges of proper behaviors, structure their perceptions and even their experiences. But it is also within the arena of these discourses that alternative models of organizing the social world are submitted and negotiated. This is where the ongoing work of social formation occurs*” (McClary, 1991, p. 21)

⁷⁵ No original: “*Lacking the power of exclusion, interpretations must convince by other means. My claim in this book is that they convince by their power to sustain a detailed scrutiny of a text that also reaches deep into the cultural context.*” (Kramer, 1990, p. 15).

horizonte sócio-histórico como sua condição de possibilidade. Nessa perspectiva, os tropos estruturais, ao operarem em todo o campo cultural, funcionam como janelas hermenêuticas latentes, configurando algo como uma linguagem corporal de comunidades interpretativas (*habitus*) com múltiplas afiliações culturais. Convém lembrar, contudo, que, embora atuem como condicionantes, esses tropos não são fixos: o próprio horizonte sócio-histórico é continuamente reconfigurado por seus produtos e práticas. Essa relação de mão dupla proposta por Kramer (1990) aproxima-se da formulação de McClary (1991, p. 21-22) sobre contexto e linguagem, implicando a rejeição tanto do determinismo social quanto da ideia de um acesso privilegiado da “realidade social” ao significado.

Esse delineamento torna-se mais perceptível ao se notar a proximidade entre o trecho anteriormente discutido em McClary (1991, p. 21) e a formulação apresentada por Kramer (1990):

Primeiro, o campo cultural não possui locais estáveis ou privilegiados de significado. O significado é produzido em toda parte e, como o ar ou o dinheiro, circula em toda parte. Segundo, as obras, práticas e atividades — para nós, a música — que abordamos como intérpretes não são apenas produtos, mas também agências da cultura, não apenas elementos do *habitus*, mas também criadores dele (Kramer, 1990, p. 17, tradução própria).⁷⁶

A partir dessa exposição sobre a construção das técnicas de interpretação de Kramer (1990), e McClary (1991), já se identificam traços de como, por meio da crítica epistemológica, entrelaçada com a abertura da música para poder significar, acaba emergindo a crítica política. Tal deslocamento — da crítica *epistemológica* para a *política* — é bem resumido por McClary (1991):

Por muitas razões complexas, a música tem sido — e continua a ser — quase totalmente isentada da crítica tal como é praticada em outras disciplinas das humanidades [...]. Em outras palavras, a crítica feminista não foi necessariamente selecionada especificamente para exclusão — em grande medida, sua ausência é apenas sintomática do modo como a disciplina como um todo é organizada. Consequentemente, não se trata simplesmente de adicionar questões feministas a uma tradição já bem estabelecida de investigação crítica: antes que possamos abordar as questões relativas a gênero

⁷⁶ No original: “First, the cultural field has no stable or privileged sites of meaning. Meaning is produced everywhere, and, like air or money, it circulates everywhere. Second, the works, practices, and activities for us, the music that we address as interpreters are not only the products but also the agencies of culture, not only members of the *habitus* but also makers of it.” (Kramer, 1990, p. 17).

e sexualidade [...], é necessário construir uma teoria inteira da significação musical (McClary, 1991, p. 20).⁷⁷

Como se demonstrou na exposição da teoria de significação musical de McClary (1991, p. 26), dada a forte influência da música na manipulação do afeto, na formação social e na constituição da identidade, ela é um fenômeno demasiado importante para que deixemos de falar sobre ele — sob o pretexto de que a música é pura forma (autônoma), implicando que qualquer significado não passaria de um “impressionismo subjetivo” —, mesmo que as questões mais significativas não possam ser definitivamente resolvidas por metodologias objetivas e positivistas. Isso se dá pois, como coloca a autora, a música é sempre uma atividade política, qualquer tentativa de inibir a crítica a seus efeitos — por qualquer motivo — constitui igualmente um ato político.

Por sua vez, Kramer (1990), ao final do capítulo, afirma que mesmo após construir seu método de interpretação:

Mas isso não é suficiente. A interpretação responsável também envolve uma recusa de princípio em monumentalizar seus próprios esforços, enquanto, ao mesmo tempo, não poupa esforços; uma vontade de permitir que o objeto de interpretação tenha sua medida de resistência; uma prontidão em admitir que a interpretação, também, é um ato expressivo, que defende reivindicações de verdade — o que não é o mesmo que exibir a verdade — enquanto também exerce poder ou pressão em nome dos valores do intérprete.” (Kramer, 1990, p. 16).⁷⁸

E sendo assim, de certa forma, ainda persiste o paradoxo segundo o qual uma interpretação nunca pode excluir narrativas rivais ou incompatíveis. E, portanto, uma vez que não há essa possibilidade de exclusão, pressupõe-se alguma maneira pela qual certas interpretações se impõem frente à outras.

Essa linha argumentativa apresenta grande afinidade com proposições já formuladas no séc. XIX, exemplificadas por Kramer (1990, p. 14-15), pelo grupo

⁷⁷ No original: “For many complex reasons, music has been and continues to be almost entirely exempted from criticism as it is practiced within other humanities disciplines [...]. In other words, feminist criticism has not necessarily been singled out for exclusion—to a very large extent, its absence is merely symptomatic of the way the discipline as a whole is organized. Consequently, it is not a matter of simply adding feminist issues to a well-established tradition of critical inquiry: before we can address the questions concerning gender and sexuality discussed above, it is necessary to construct an entire theory of musical signification.” (McClary, 1991, p. 20).

⁷⁸ No original: “Nor is that enough. Responsible interpretation also involves a principled refusal to monumentalize its own efforts, while at the same time sparing no efforts; a readiness to admit that interpretation, too, is an expressive act, urging truth claims which is not the same as exhibiting the truth while also exerting power or pressure on behalf of the interpreter's values.” (Kramer, 1990, p. 16).

chamado, pelo autor, com certa ironia, de “profana trindade”⁷⁹: composta por Nietzsche, Marx e Freud —, aproximados pelo pressuposto de que a interpretação está intimamente ligada a questões de poder e de desejo. Para tal fim, o autor destaca citação de Nietzsche, ao argumentar que:

Tudo o que existe [...], tendo de algum modo vindo a ser, é reinterpretado repetidas vezes para novos fins, apropriado, transformado e redirecionado por algum poder que lhe seja superior. [...] Toda a história de uma ‘coisa’, de um órgão, de um costume pode, desse modo, ser uma cadeia contínua de signos de interpretações sempre renovadas [...] uma sucessão de processos de subjugação mais ou menos profundos, mais ou menos independentes entre si, somados às resistências que encontram, às tentativas de transformação para fins de defesa e reação, e aos resultados de contrarreações bem-sucedidas. A forma é fluida, mas o ‘significado’ é ainda mais. (Nietzsche, 1969, p. 77-78 *apud* Kramer, 1990, p. 15, tradução própria),⁸⁰

Portanto, o objetivo de formular técnicas interpretativas “legítimas” (McClary) e que “convençam” (Kramer)⁸¹ conduz a uma nova questão: entender como acontecem tais processos de subjugação — e é precisamente por meio desse enfoque que a crítica musicológica é deslocada do campo epistemológico para o campo político. Contudo, esse deslocamento não ocorre em sentido progressivo ou substitutivo, nem implica uma relação de causalidade; trata-se, antes, de um entrelaçamento, no qual tais campos permanecem inextrincáveis entre si.

4.4 Nova musicologia, crítica política e identidade: *Feminine endings* (1991) e a ampliação do quadro interdisciplinar

Uma vez que a música deixa de ser entendida como uma forma pura e passa a ser concebida por signos que podem ser reiteradamente reinterpretados em contextos culturais e históricos não deterministas, ela começa a questionar relações de poder (e de

⁷⁹ No original: “[...] *unholy trinity* [...]” (Kramer, 1990, p. 14), composta por Nietzsche, Marx e Freud, em contraste à “*Holy Trinity*”, traduzida como Santíssima Trindade: o Pai, o Filho e o Espírito Santo.

⁸⁰ No original: “*Whatever exists [...] having somehow come into being, is again and again reinterpreted to new ends, taken over, transformed and redirected by some power superior to it. [...] The entire history of a ‘thing,’ an organ, a custom can in this way be a continuous sign-chain of ever new interpretations . . . a succession of more or less profound, more or less mutually independent processes of subduing, plus the resistances they encounter, the attempts at transformation for the purposes of defense and reaction, and the results of successful counter-actions. The form is fluid, but the ‘meaning’ is even more so*” (Nietzsche, 1969, p. 77-78 *apud* Kramer, 1990, p. 15)

⁸¹ A própria mudança do vocabulário musicológico, expressa no uso de termos como “legitimar” e “convencer” já sugere a saída do não-lugar abstrato da forma pura, e a entrada na arena política, legislativa, retórica e sócio-histórica.

desejo), inserindo a musicologia em debates que já se desenrolavam há muito tempo no pensamento ocidental — como denota o exemplo recente que identifica o entrelaçamento entre interpretação e poder (assim, como com o desejo), já perceptíveis em Nietzsche, Freud e Marx.

Quando se visa o entendimento de tais relações de poder, isso equivale a delinear um projeto de musicologia crítica — no qual a autora destaca o feminismo como um ramo importante — que consiste em examinar as maneiras pelas quais diferentes músicas articulam as prioridades e valores de diversas comunidades (McClary, 1991, p. 26).

Contrariando as críticas de Agawu (1997, p. 304) e Hooper (2006, p. 10, p. 25), segundo as quais a nova musicologia teria frequentemente ignorado a precedência das contribuições da etnomusicologia para questões semelhantes, apresentadas como “novas”, McClary (1991, p. 26) afirma que, felizmente, não é necessário reinventar a roda, pois essa já era, evidentemente, uma das atividades centrais da etnomusicologia: os etnógrafos analisam regularmente as instituições e os procedimentos musicais de comunidades não ocidentais ou populares em termos de organização social; contudo, há muito menos trabalho que formule perguntas etnográficas dirigidas à música erudita ocidental.

McClary (1991), inclusive, adiciona argumento crítico sobre o porquê de tal tipo de produção de conhecimento não ter sido aplicado a práticas musicais ocidentais: “Pois uma coisa é reconhecer a base social das atividades de sociedades distantes, e é outra muito diferente começar a examinar a relatividade de nossos próprios hábitos de pensamento tão prezados”⁸² (McClary, 1991, p. 26, tradução própria)⁸³.

Para fazê-lo, ela considera que são necessários dois tipos de trabalho distintos: um crítico-analítico e outro histórico. Por um lado, as técnicas e os códigos pelos quais a música produz significado precisam ser reconstruídos — rastrear os processos pelos quais elementos musicais (altura, ritmo) podem vir a significar algo —; por outro é difícil entender por que em certos repertórios algumas imagens e construções dominam, enquanto outras são proibidas. A autora considera que a execução de tarefa se mostra

⁸² Na etnomusicologia frequentemente se encontram críticas semelhantes. Ver *Tradição oral e história* (2007) da etnomusicóloga brasileira Elizabeth Travassos, que propõe como possibilidades, etnografias da tradição ocidental escrita e historiografias das tradições orais.

⁸³ No original: “*For it is one thing to recognize the social basis of the activities of remote societies, and it is quite another to begin examining the relativity of our own cherished habits of thought.*” (McClary 1991, p. 26)

difícil sem o estabelecimento de um senso de história social (McClary, 1991, p. 21; p. 28).

Para que a musicologia alcance resultados nesse campo de discussão, McClary (1991, p. 21) afirma que é preciso adotar modos de historiografia que contemplem as lutas de poder, para não mencionar questões de gênero ou sexualidade. Para este fim, a autora (1991), reconhece que:

Felizmente, já foi realizado um volume considerável de trabalho nesse sentido, primeiro pelos críticos da Escola de Frankfurt — exemplificados especialmente nas teorias estéticas e nas análises de sutileza refinada de Theodor Adorno — e, mais recentemente, pelas “arqueologias do saber” de Michel Foucault (McClary, 1991, p. 21).⁸⁴

Portanto, esses autores serão revisados, no contexto dessa seção — com destaque para Adorno e Foucault —, não só por seu forte grau de influência em vários campos de estudo, mas sobretudo, visando explorar como McClary (1991) mobilizou suas obras, para tratar das questões de poder e dominação sob seu enfoque musicológico — servindo como mediação para exemplificar o tipo de prática crítica promovida pela nova musicologia dos anos 1990, fechando o percurso formativo da nova musicologia, proposto por este trabalho.

Ao abordar esses autores, é necessário reiterar o caráter exploratório do trabalho e o recorte não exaustivo das análises, tendo em vista a complexidade e a vasta extensão de suas produções, que excedem qualquer tentativa de síntese abrangente.

Também é importante destacar, antes de tudo, que Adorno e Foucault se encontram localizados em tradições de pensamento bastante distintas (Williams, 2001; Hooper, 2006). Entretanto, por seus próprios caminhos, ambos contribuem no contexto da discussão em curso, por meio de suas críticas da ideologia, que expõem como muito daquilo que é apresentado como lógicas abstratas universais ou práticas racionais supostamente desinteressadas e neutras, podem ser demonstradas como atendendo a interesses dominantes — também colocados como tecnocráticos (Williams, 2001, p. 8-9, p. 28, p. 117).

⁸⁴ No original: “Fortunately, a considerable amount of work has already been done toward this end, first through the Frankfurt School critics— exemplified especially in the aesthetic theories and finely nuanced analyses of Theodor Adorno—and more recently through Michel Foucault’s “archaeologies of knowledge.”” (McClary, 1991, p. 21).

Sendo assim, antes de explorar suas respectivas concepções de crítica da ideologia, cabe uma brevíssima digressão sobre o surgimento desse conceito⁸⁵. Segundo Williams (2001, p. 9), o termo “ideologia” apresenta usos variados e, na atualidade, muitas vezes é reduzido a um simples sinônimo de opinião ou crença pessoal. Contudo, esse emprego casual contrasta fortemente da maneira como o termo surge, no contexto do marxismo clássico. Na tradição marxista, ideologia é entendida como “falsa consciência”: um processo inconsciente — com paralelos na psicanálise freudiana — por meio do qual os indivíduos internalizam as condições materiais e sociais de produção, de modo que esse processo obscurece o fato de que tais condições beneficiam uma minoria em detrimento da maioria. A mudança só se torna possível quando as pessoas passam a compreender conscientemente as forças que moldam suas vidas e, somente então, adquirem os meios e a vontade para transformar essas condições. Assim, a ideologia envolve um grau de mistificação da realidade social, e deve-se resistir à tendência de reduzi-la à simples opinião pessoal.

Theodor Adorno (1903–69) foi membro do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, mais conhecido como Escola de Frankfurt de Teoria Crítica, grupo que buscou expandir a crítica ideológica de matriz marxista para além da economia, incorporando campos como a psicanálise e, no caso específico de Adorno, dedicando atenção especial à análise cultural (Williams, 2001, p. 7). Antes de expor sua proposta de crítica da ideologia e crítica cultural, cabe ter a precaução de apresentar, em termos gerais, seus princípios metodológicos.

A Escola de Frankfurt, já foi mencionada em seção anterior⁸⁶, como uma precedente dos questionamentos da nova musicologia nas ciências sociais, devido à sua rejeição da aplicação de métodos das ciências exatas nas ciências sociais. Sua produção, iniciada desde os anos 1930, rejeitou incisivamente o positivismo cientificista e o formalismo matemático, vindo a ser designada como “teoria crítica”. Seu método dialético, resultado de influências marxistas, opõe-se ao empirismo lógico positivista, uma vez que a exigência fundamental dos sistemas teóricos construídos dessa maneira seria a de que todos os elementos fossem ligados entre si de modo direto e livre de contradições (Alves-Mazzotti, 1999, p. 116-117). Além disso, a lógica do pensamento

⁸⁵ Apesar de já ter surgido nesse trabalho, por meio de Kerman (1980) e Kramer (1990, 1992), para um tratamento de Adorno, é preciso dar uma pouco mais de precisão terminológica ao termo.

⁸⁶ Na seção: “2.3 Kerman e nova musicologia: antecedentes nas ciências sociais do séc. XX”.

cartesiano, na qual tal metodologia se baseia, pressuporia a “invariabilidade social da relação sujeito-teoria-objeto”, o que a distingue “de qualquer tipo de lógica dialética” (Horkheimer, 1983, p. 133 *apud* Alves-Mazzotti, 1999, p. 117). O debate entre positivistas e teóricos-críticos se estendeu significativamente, sendo que as contribuições de diversos debatedores envolvidos foram registradas no livro *The positivist dispute in German sociology* (1976) (Alves-Mazzotti, 1999, p. 117). Na sua introdução, escrita por Adorno (1996), ele afirma: “O conceito dialético, contudo, é mediação, e não ser-em-si”, o qual por sua vez é visto como “coisificação”, algo que sempre “falsifica o decisivo, as relações de dominação” (Adorno, 1973, p. 184).

Como acrescenta Williams (2001, p. 8). Adorno é um dos mais importantes críticos culturais do século XX e, à medida que a musicologia passa a integrar-se cada vez mais a debates culturais amplos, suas reflexões sobre a cultura sob as condições da modernidade tornam-se fontes valiosas para o campo. Além disso, o autor foi pioneiro na aplicação da teoria crítica à musicologia, sendo que mais da metade de sua vasta obra é dedicada a esse assunto, o que reforça sua relevância direta para os estudos musicológicos.

Para Adorno, assim como a estética, a música é inteiramente um meio social, pois o material musical constitui uma sedimentação — ou mediação — de subjetividades e práticas sociais. Esse material cristaliza um conjunto de práticas sociais dentro de um meio com características próprias, de modo que, ao nos depararmos com a música, encontramos energias socializadas. Na música popular, essas forças sociais tendem a ser evidentes, enquanto, na tradição da música erudita ocidental, permanecem mais cifradas ou abstratas (Williams, 2001, p. 10).

Segundo Williams (2001, p. 10-11), a conclusão acerca do papel social da música deve muito a Adorno, ainda que entre em certo desacordo com sua visão detrativa da música popular, entendida por ele como uma forma de engano industrializado⁸⁷. Na crítica que dirige à música popular, Adorno permanece excessivamente preso à ideia de um “material socializado”, dedicando pouca atenção aos elementos sociais mais visíveis do ambiente em que essa música é produzida e consumida. Para ele, a música popular integra uma “cultura administrada”, regulada por um sistema que gera desejos que ele próprio é incapaz de satisfazer. Sua estética — especialmente voltada à nova música — depende de um material musical avançado que oferece uma crítica das condições sócio-

⁸⁷ Para maiores informações, consultar *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas* (1985) de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer.

históricas, o que o impede de reconhecer a possibilidade de que práticas populares possam contrariar modos padronizados de produção.

Contudo, em seguida, Williams (2001, p. 10-11) fornece as pistas para que em contextos pós-modernos — como o de McClary —, os traços elitistas e eurocêntricos de Adorno, possam ser superados, sem descartar as contribuições de sua crítica cultural. Essa limitação decorre de sua teoria de mediação social, que pressupõe que um único conjunto de configurações sociais se reflita no material musical. Em uma escala mais ampla, tal concepção é sintomática de uma aplicação não diferenciada da crítica da ideologia. Contudo, as sociedades contemporâneas são demasiadamente estratificadas para que suas formas sociais se expressem em um único tipo de material musical, e, por isso, a noção de mediação precisa ser revista a fim de considerar múltiplos grupos sociais com aspirações estéticas diversas.

Dessa maneira, segundo Williams (p. 9, p. 14), apesar das críticas possíveis a seus julgamentos, muito do que é considerado "novo" na musicologia atual já se encontra em sua crítica musical. A política da identidade mudou desde a época de Adorno, e a musicologia contemporânea superou algumas de suas limitações ao explorar o particular de maneira mais concreta e ao rejeitar os limites históricos atravessados pelo autor. Ainda assim, sua crítica da ideologia permanece um conceito de suma importância para teorias contemporâneas; um exemplo claro é o feminismo, que evidencia como atitudes patriarcais estão embutidas em instituições sociais aparentemente neutras.

Assim, em McClary (1991), uma vez que a própria mobilização de Adorno já havia sido realizada para promover uma crítica musicológica orientada a compreender relações de poder a partir de um recorte de gênero, já se vê a percepção da estratificação social pós-moderna e, portanto, não há problema aparente em beneficiar-se de sua crítica cultural, aplicada a esse grupo social específico. Isso evidencia um modelo interdisciplinar contingencial, no qual diversas influências teóricas e metodológicas são acionadas conforme as demandas específicas que emergem na condução da pesquisa.

Nesse contexto, embora a autora (1991, p. 29) afirme que, sem sua leitura de Adorno, teria sido difícil ultrapassar a concepção formalista, ela também reconhece que há muitas áreas da experiência humana que Adorno ignora ou despreza como regressivas, tais como o prazer e o corpo. Em contrapartida, são precisamente essas áreas que Foucault abre à investigação crítica e histórica. Segundo McClary (1991, p. 29), Foucault demonstrou como, universais aparentes — tais como conhecimento, sexualidade, corpo, sujeito e loucura — possuem histórias intrinsecamente vinculadas ao poder institucional.

Seus estudos também teorizaram de que maneira esses fenômenos foram, e continuam sendo: definidos, organizados e constituídos por meio de discursos culturais, como a literatura ou a música.

A autora acrescenta que críticos sociais tradicionalmente desprezaram os aspectos prazerosos das artes, priorizando obras capazes de demonstrar a postura política considerada adequada. Nessa perspectiva, atentar para os detalhes efetivos do artifício equivaleria a sucumbir à sedução estética e cair em falsa consciência, desviando-se das questões centrais da luta de classes. Contudo, ela ressalta que Foucault, longe de tratar o prazer como algo trivial, situou a eficácia dos discursos culturais justamente em sua capacidade de suscitar e manipular. Nessa concepção, o prazer torna-se político, e não privado, constituindo-se como um dos principais meios pelos quais a cultura hegemônica mantém seu poder (McClary, 1991, p. 29).

Entretanto, aí se abre outra lacuna. Enquanto as formulações foucaultianas tendem a ser pessimistas quanto à possibilidade de agenciamento, resistência ou modelos alternativos de prazer, a autora recorre, por sua vez, a Antonio Gramsci e Mikhail Bakhtin, que reconhecem a contestação cultural, as contranarrativas e as celebrações “carnavalescas” do marginalizado (McClary, 1991, p. 29).

A atenção conferida à Adorno e Foucault, visou a exemplificação de quadros teóricos importantes na condução de críticas à ideologia ao longo do séc. XX, e, portanto, se mostram disponíveis para embasar críticas políticas no contexto musicológico.

Tal exemplificação, delineada por meio do texto *Feminine endings* (1991) de McClary, acabou resultando em um mapeamento do quadro de referências da autora, não teve como objetivo esgotar tudo o que foi aplicado por McClary (1991), nem muito menos a produção de conhecimento realizada por tais autores, mas, entretanto, ofereceu uma boa imagem da contingência de seu modelo de interdisciplinaridade, que, como se mostrou, aciona diversas teorias e metodologias de acordo com as demandas do processo de pesquisa.

Exemplos de interdisciplinaridade, puderam ser demonstrados tanto em Kramer (1990) como em McClary (1991) — exemplificando tal tendência apresentada pela nova musicologia. Entretanto, a inclusão, realizada por McClary (1991), sobretudo das contribuições de Adorno, assim como da etnografia, aplicada às práticas musicais ocidentais no quadro referencial da musicologia crítica, possuem um diferencial relevante ao mostrar os caminhos que a nova musicologia veio a tomar, e conduzindo ao encerramento do percurso formativo (não teleológico) proposto nesse trabalho: a saber,

que a nova musicologia acaba por promover uma adoção muito mais ampla das teorias pós-modernas (e/ou, em uma condição pós-moderna) — operando com cânones múltiplos e metodologias diversas — que excederam a concepção de crítica musicológica de Kerman (1980).

Sua relevância torna-se ainda mais evidente tendo em vista as considerações de Hooper (2006, p. 10), que identifica a profusão de textos da nova musicologia como um fenômeno predominantemente anglo-americano e sustenta que muitas de suas alegações de originalidade se apoiam em uma concepção notavelmente insular da própria tradição disciplinar.

Entretanto, a incorporação das contribuições de Adorno e da etnomusicologia aplicada ao cânone ocidental por McClary (1997) indica que, embora a crítica de Hooper (2006, p. 10) à restrição do escopo geográfico da nova musicologia seja pertinente, as críticas epistemológicas e políticas promovidas por essa tendência desencadearam, entre seus próprios participantes, um movimento de autorreflexão disciplinar. Esse movimento acabou por ampliar o horizonte teórico para além da tradição musicológica anglo-americana, caracterizada por Hooper (2006) como insular.

Portanto, a inclusão de Adorno e da etnomusicologia revela-se significativa como uma ampliação expressiva do referencial teórico e metodológico na musicologia, pois, diferentemente do mero reconhecimento da aplicabilidade da crítica literária em uma aproximação com contribuições exteriores ao campo musicológico — como aquelas inicialmente propostas por Kerman (1980) —, trata-se do reconhecimento de contribuições que já estavam em curso no próprio campo musicológico, mas que não eram consideradas aplicáveis à tradição ocidental.

Cabe acrescentar que a opacidade musicológica em relação a essas vertentes não implica que o pensamento de Adorno tivesse simplesmente deixado de circular⁸⁸. Suas críticas ideológicas eram, em grande medida, consideradas aplicáveis sobretudo à música popular, principalmente por meio do conceito de indústria cultural. De modo semelhante, as contextualizações da música como prática social elaboradas pela etnologia não eram desconhecidas, mas tendiam a ser restringidas a sociedades consideradas “distantes” ou

⁸⁸ Como pode ser notado ao se constatar que Adorno se exilou nos E.U.A em 1939, torna-se difícil aplicar a ele a proposta de insularidade das referências musicológicas norte-americanas formulada por Hooper (2006). Além disso, a tradição crítica literária e cultural norte-americana não esteve alheia às contribuições da Teoria Crítica Social, sendo o texto *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1997), de Fredric Jameson, apenas um dentre inúmeros exemplos possíveis. Sendo assim, a exclusão de Adorno deve responder a outros motivos, como demonstra o argumento em curso.

“não ocidentais” (McClary, 1991, p. 26). Ademais, o reconhecimento de McClary (2001, p. 29) de que, sem sua leitura de Adorno, teria sido difícil ultrapassar a concepção formalista reforça ainda mais o caráter multivetorial da incorporação teórica que se delinea a partir da inflexão crítica promovida pela nova musicologia.

Por outro lado, recorrendo ao mesmo texto de Hooper (2006, p. 6), encontra-se argumento para fornecer uma visão mais ampla e complexa dessa questão. Como já colocado, o próprio Hooper considera sintomático de uma profunda desarticulação disciplinar, a rapidez cíclica com que as tendências (ou modas) intelectuais surgem e se esgotam — talvez espelhando o mundo em geral —, sendo que, enquanto alguns já atravessaram ou superaram esse momento, outros ainda atuam como se ele jamais tivesse ocorrido.

Dessa forma, ao articular o texto de Hooper (2006) às inclusões teóricas e metodológicas observadas em McClary (1991), depreende-se que a “concepção notavelmente insular de sua própria tradição disciplinar”, apontada por Hooper (2006, p. 10), passa por um processo de dissolução ao longo da produção da nova musicologia nos anos 1990. Em contrapartida, a partir do próprio texto de Hooper (2006), esse “caráter insular” se desloca, uma vez que essa opacidade permanece fortemente perceptível na continuidade de procedimentos estritamente formalistas e positivistas da musicologia moderna — ainda marcada por resquícios da musicologia tradicional, como a noção de gênios musicais transcendentais ou de uma essência da obra —, cujas práticas, frequentemente institucionalizadas, operam como se a inflexão crítica da nova musicologia “jamais tivesse ocorrido” (Hooper, 2006, p. 6).

Ao afirmar que as obras musicais produzem significados discursivos, a nova musicologia situou a música em contextos sociais, culturais e históricos, exigindo posicionamento epistemológico no tratamento de qualquer repertório, inclusive o da tradição ocidental. Ao recusar a concepção de estruturas musicais como formas autônomas ou sintaxe pura, difundiu o pressuposto de que a música não é neutra nem natural, abrindo-se à interdisciplinaridade e à crítica política. Esse deslocamento responde a uma sociedade marcada pela estratificação pós-moderna, reconhecendo a diversidade de identidades e de recortes discursivos, como o corpo e epistemes não ocidentais.

As questões levantadas por esse debate atravessam as sociedades contemporâneas e, embora frequentemente ignoradas em diversos círculos musicais, estão longe de se restringir ao contexto estadunidense.

5. REDIMENSIONAMENTO CRÍTICO DA NOVA MUSICOLOGIA

A seguir, apresentam-se redimensionamentos das críticas formuladas pela nova musicologia, com relação a questões mais recentes da disciplina. Embora esses pontos de articulação possam e devam ser problematizados, isso não invalida suas contribuições, inclusive por ter colaborado fortemente para o estímulo à autorreflexão e ao metadiscurso disciplinar. Essa discussão será conduzida principalmente pela comparação entre o Capítulo 6, “*Positions*”, em *Constructing musicology* (2001), de Alastair Williams, e o Capítulo “*A new musicology?*”, em *The discourse of musicology* (2006), de Giles Hooper.

5.1 Repensando o binômio modernismo *versus* pós-modernismo

Williams (2001, p. 115) distingue modernidade e pós-modernidade como práticas sociais e históricas, e modernismo e pós-modernismo como categorias estéticas e culturais. Ele define o pós-modernismo como uma sensibilidade contemporânea instável, marcada pela valorização do particular e pela articulação de discursos heterogêneos (estudos culturais, pós-estruturalismo, estudos de gênero etc.). Para o autor, a modernidade é sustentada tanto pelo processo de modernização quanto por uma crença na racionalização: sua busca por eficiência e sua fé no novo ultrapassam tradições ao mesmo tempo que produzem outras. Nesse horizonte, Williams argumenta que a pós-modernidade configura uma continuidade intensificada da modernidade, funcionando como sua reinterpretação, e não como ruptura. A transição do industrialismo para a tecnologia da informação exemplifica essa lógica, marcada pela persistência da demanda por eficiência.

O autor (2001, p. 118) observa que vertentes populistas do pós-modernismo tendem a opor, de forma unilateral, um modernismo supostamente rígido e monolítico a discursos que se autodefinem como flexíveis e particularistas. Sendo assim, o autor redimensiona as concepções de subjetividade associadas ao binômio moderno/pós-moderno, argumentando que, se o sujeito moderno tivesse sido plenamente integrado como se costumou supor, não teria precisado sustentar esse ideal por meio da autonomia estética. O autor reconhece que tradições dominantes privilegiaram certos tipos de sujeito e marginalizaram outros, mas ressalta que nem todo descentramento da subjetividade é emancipatório: a identidade pode operar como *negociação*, *defesa* ou *resistência*, de acordo com diferentes situações.

Para expor esse dilema, Williams (2001, p. 119) recorre a Jean-François Lyotard, para quem as grandes narrativas da modernidade — orientadas por uma ideia de progresso — passaram a ser recebidas com desconfiança, dando lugar a narrativas mais localizadas. Nesse contexto, a representação do mundo vincula-se cada vez mais à identidade, enquanto concepções universalizantes do conhecimento revelam servir a interesses particulares, passíveis de crítica por perspectivas como a teoria da ideologia, os estudos de identidade, abordagens pós-coloniais e epistemes diversas.

Williams (2001, p. 119) aponta dois riscos centrais. Por um lado, a substituição de meta-relatos por micro-narrativas pode ignorar as forças de *padronização* produzidas pelas tecnologias da informação, que coexistem paradoxalmente com a ampliação do acesso à *diversidade* de conhecimentos. Por outro, a própria pós-modernidade acaba por constituir uma espécie de meta-relato, quando generaliza suas condições históricas — vinculadas a um setor social específico dentro da região ocidental — as apresentando como universais.

Como efeito, observa Williams (2001, p. 119), é possível aplicar à própria pós-modernidade seu “remédio” e exigir que reflita sobre a especificidade de sua localização histórica. Mesmo em sociedades ocidentais pós-industriais, persistem identidades ligadas a formas antigas de trabalho ou a tradições pouco relacionadas à modernidade. Também em setores da Europa Oriental, que mantêm bases econômicas industriais, por exemplo, assim como em localidades fora do Atlântico Norte, crenças tradicionais seguem sendo mais relevantes do que os discursos da modernidade — e, menos ainda, os da pós-modernidade. O autor reconhece que vertentes do pós-modernismo etnográfico contrapõem essa diversidade aos meta-relatos modernos, mas observa haver pouca evidência de que a pós-modernidade tenha efetivamente resolvido essa tensão. Para aqueles que vivem fora da experiência moderna, as novas identidades raramente são percebidas como “vibrantes”, pois frequentemente colidem com seus modos de vida.

Para Hooper (2006, p. 34), um primeiro problema reside na definição dos quadros teóricos. Metodologicamente orientado ao controle científico e tecnocrático e, epistemologicamente, à noção de investigação objetiva e livre de valores, o positivismo deriva nitidamente de uma sensibilidade (pós-)iluminista e moderna. No entanto, segundo muitas caracterizações do pós-moderno, também pertencem à modernidade sistemas como o transcendentalismo kantiano, o idealismo hegeliano, a economia política marxista, a psicanálise freudiana e a fenomenologia husserliana, bem como qualquer pensamento que pretenda estabelecer verdades fundacionais, entendidas como

“*condições de possibilidade*”. Sendo assim, certas abordagens pós-modernas constroem uma imagem simplificada e homogênea da musicologia modernista apenas para então rejeitá-la; enquanto seria mais frutífero investigar criticamente os pressupostos epistêmicos que sustentam essas práticas quanto as contemporâneas.

Seguindo essa linha de argumentação, o autor (2006, p. 35), questiona certas descrições que supostamente seriam automaticamente atreladas ao conceito de uma disciplina pós-moderna:

(1) Descrever uma disciplina como “pós-moderna” apenas por abrigar estratégias interpretativas concorrentes ou incompatíveis é analiticamente trivial e historicamente impreciso, pois é duvidoso que a musicologia, como um todo, tenha sido tão coerente ou dominada por uma única metanarrativa modernista quanto por vezes se sugere.

(2) Considerar a musicologia como pós-moderna simplesmente por sua disposição em engajar-se com todos os tipos de música também é problemático, uma vez que diversos subcampos da disciplina há muito se dedicam a repertórios não canônicos.

(3) De modo semelhante, é difícil associar uma musicologia “pós-moderna” a uma música “pós-moderna”, já que há ainda menos consenso sobre o que caracterizaria esta última do que sobre a própria musicologia; além disso, grande parte dos estudos vinculados ao pós-modernismo musicológico concentra-se em segmentos da música de arte ocidental que dificilmente podem ser considerados pós-modernos.

(4) Assim, a quarta e última opção — conceber uma “musicologia pós-moderna” como aquela que apropria, integra e emprega conceitos reconhecidamente pós-modernos ou que opera dentro de, ou em conformidade com, estruturas teóricas reconhecidamente pós-modernas — provavelmente representa a designação mais coerente e menos trivial.

Para Hooper (2006, p. 30, p. 36), a adoção de novos objetos ou recortes de estudo não implica, por si só, uma orientação pós-moderna. Embora o cânone ocidental tradicional derive, em parte, de pressupostos positivistas ou formalistas, tais suposições podem persistir mesmo após o desafio pós-moderno de ampliar o conjunto de objetos legítimos, incluindo repertórios antes excluídos. Esse argumento estende-se a outros recortes da estratificação sociocultural, nos quais a ampliação do objeto não assegura, necessariamente, uma mudança epistemológica correspondente⁸⁹.

Em suma, para Hooper (2006, p. 36), é possível que, em um nível geral, certas ideias ou sensibilidades “pós-modernas” tenham contribuído para transformar

⁸⁹ Esse argumento foi mobilizado na introdução a McClary (1991) para delimitar a especificidade da crítica da ideologia à qual seu trabalho se dedica.

pressupostos disciplinares subjacentes; no entanto, o autor não considera que isso torne automaticamente “pós-moderno” qualquer trabalho que apenas tenha absorvido algumas de suas implicações.

Sendo assim, percebe-se que Williams (2001), longe de romper com a modernidade, intensifica seus próprios processos, criticando a “universalização da diversidade” como um meta-relato que reproduz o gesto totalitário que pretendia evitar. Enquanto isso, Hooper (2006) questiona o termo “pós-modernismo” por considerá-lo conceitualmente enganoso, identificando nele uma forma de corrosão do discurso disciplinar. Como colocado, tal engano estaria ligado a três usos: (i) como objeto, (ii) os métodos, e; (iii) a própria condição disciplinar — os dois primeiros já foram discutidos, enquanto último é o recorte de estudo da próxima subseção.

5.2 Condição Autorreflexiva Disciplinar

Hooper (2006, p. 37), coloca em debate mais uma proposta de delimitação disciplinar feita por Gary Tomlinson (1993), ao definir que: “em termos amplos, uma musicologia pós-moderna será caracterizada mais distintivamente por um questionamento insistente de seus próprios métodos e práticas” (Tomlinson, 1993, p. 21 *apud* Hooper, 2006, p. 37, tradução própria)⁹⁰.

Efetivamente, a musicologia contemporânea é intensamente autorreflexiva, problematizando com frequência tanto a si mesma quanto a própria música — condição que o autor reconhece seu próprio livro ser um exemplo. Tal autorreflexão expressa uma incerteza disciplinar: uma tentativa de situar-se entre correntes intelectuais em mudança e de manter vigilância crítica sobre seus próprios fundamentos. Mesmo assim, chamar essa postura de “pós-moderna” é problemático. A autorreflexibilidade sempre integrou tradições críticas (pós-)hegelianas e (pós-)marxistas, cuja sensibilidade dialética reconhece que o arcabouço teórico utilizado para interpretar uma formação social é, em parte, moldado por ela. Isso relativiza a ideia de que o autoquestionamento metodológico constitua uma condição exclusiva do pós-modernismo (Hooper, 2006, p. 37).

Contudo, pode-se temer que esse giro autorreflexivo produza o tipo de efeito previsto por Scott Burnham (1993):

⁹⁰ No original: “*in broad terms, a postmodern musicology will be characterized most distinctively by an insistent questioning of its own methods and practices*” (Tomlinson, 1993, p. 21 *apud* Hooper, 2006, p. 37).

À medida que nos tornamos cada vez mais conscientes das maneiras pelas quais falamos sobre música, à medida que o discurso sobre música eclipsa a própria música como o objeto mais fascinante no firmamento acadêmico, a história de tal discurso subitamente assume uma relevância luminosa” (Burnham, 1993, p. 76 *apud* Hooper, 2006, p. 37, tradução própria).⁹¹

Sendo assim, é cabível concluir que “poderíamos nos enredar tanto na teoria crítica que perderíamos de vista a razão de ser de nossos esforços: a própria música” (Citron, 1993, p. 74 *apud* Hooper, 2006, p. 37, tradução própria)⁹². Em outras palavras, a musicologia passaria a se preocupar mais com sua “-logia” do que com sua música.

Esse diagnóstico é reforçado pelo exame de Williams (2001, p. 122-124) sobre o debate entre Gary Tomlinson e Lawrence Kramer, desenvolvido a partir do artigo de Tomlinson, *Musical pasts and postmodern musicologies: a response to Lawrence Kramer* (1993), escrito em diálogo com *Musicology of the future* (1992). Os argumentos de Tomlinson (1993) serão expostos adiante, no contexto da discussão em curso.

Tomlinson (1993) critica Kramer (1992) ao sustentar que este recai no mesmo modernismo que busca superar, favorecendo categorias “obscuramente tingidas para nós com ideologia modernista” (Tomlinson, 1993, p. 23 *apud* Williams, 2001, p. 122, tradução própria)⁹³. Como alternativa, propõe um contextualismo denso⁹⁴ inspirado na hermenêutica histórica de Gadamer, na genealogia de Foucault e na teoria pós-colonial. Nessas metodologias, identifica uma disposição para experimentar a estranheza dos “outros” encontrados por meio da música, adotando uma orientação etnográfica.

Nesse ímpeto, Tomlinson examina a música ocidental — sobretudo a do Renascimento — com o objetivo de problematizar modelos consagrados e tornar audíveis vozes subjugadas. Ao comentar a leitura de Kramer do Trio K. 563, questiona: “onde foi parar Mozart — Mozart, uma subjetividade misteriosa e elusiva que acreditamos conhecer bem com demasiada facilidade?” (Tomlinson 1991. p. 20 *apud* Williams, 2001, p. 123, tradução própria)⁹⁵. O desejo de encontrar um Mozart desconhecido encarna, segundo ele:

⁹¹ No original: “For as we become increasingly self-aware of the ways we talk about music, as talk about music eclipses music itself as the most fascinating object in the academic firmament, the history of such talk suddenly assumes a luminous relevance” (Burnham, 1993, p. 76 *apud* Hooper, 2006, p. 37).

⁹² No original: “we could become so wrapped up in critical theory that we lose sight of the *raison d’être* of our efforts: music itself” (Citron, 1993, p. 74 *apud* Hooper, 2006, p. 37).

⁹³ No original: “[...] darkly tinted for us with modernist ideology [...]” (Tomlinson, 1993, p. 23 *apud* Williams, 2001, p. 122).

⁹⁴ No original: “[...] thick contextualism [...]” (Williams, 2001, p. 122).

⁹⁵ No original: “where has Mozart gone - Mozart, a mysterious and elusive subjectivity whom . . . we too easily come to believe we know well?” (Tomlinson 1991. p. 20 *apud* Williams, 2001, p. 123).

um contextualismo que não retornará estreitamente às notas, mas em vez disso historicizará resolutamente a enunciação musical, explodindo-a para fora através da construção imaginativa de contextos a partir de uma concatenação tão rica de vestígios do passado quanto o historiador puder manejar (Tomlinson, 1993, p. 22 *apud* Williams, p. 123, tradução própria)⁹⁶.

Tomlinson (1993) sustenta que seria necessário um afastamento completo da “leitura atenta”⁹⁷ das notas musicais — mesmo quando mediada por métodos narratológicos, feministas etc. — a fim de evitar o risco de recaída no internalismo e, conseqüentemente, em abordagens modernistas. Ao rejeitar categorias como “obra”, “arte” e “texto” e ao enfatizar a localidade do conhecimento, o autor (1993) busca promover encontros com as subjetividades históricas incorporadas nos textos, situadas em formações específicas (Williams, 2001, p. 123).

Esse objetivo — que guarda afinidades com a busca dos estudos culturais pela vida social das formas subjetivas — é considerado radical por Williams (2001, p. 123) porque implica dissolver aquilo que normalmente se entende por música em vozes históricas desconhecidas. Contudo, embora interessante, tal projeto obscurece a dimensão irredutivelmente específica da música: *sua particularidade como som*. Se, por um lado, a aparente ininteligibilidade sonora pode bloquear leituras culturais, por outro, pode-se defender que a história cultural deve ampliar seu escopo para incluir texturas sonoras. Além disso, Tomlinson (1993) se mostra inquieto com espectros da figura do sujeito conhecedor como uma espécie de terrorista que subjuga os outros; ao tentar escapar dessa visão, cogita a possibilidade de evadir sua própria subjetividade e encontrar algo outro.

Apesar do apelo dessa aspiração, Williams (2001, p. 123) considera que Kramer oferece um corretivo necessário ao argumentar que não é preciso depreciar a própria subjetividade para apreciar a de outra pessoa; ao contrário, é preciso compreender como ela é constituída, tornando-a menos defensiva e permitindo que funcione como “uma posição em um processo contínuo de troca comunicativa” (Kramer, 1993, p. 32 *apud* Williams, 2001, p. 123, tradução própria)⁹⁸ — ou seja, para Kramer (1993), não é necessário dissolver o sujeito ou a obra para reconhecer pluralidade.

⁹⁶ No original: “[...] a contextualism that will not circle back narrowly to the notes but instead will resolutely historicize musical utterance, exploding it outwards through an imaginative building of contexts out of as wealthy a concatenation of past traces as the historian can manage. [...]” (Tomlinson, 1993, p. 22 *apud* Williams, p. 123)

⁹⁷ No original: “[...] close reading [...]” (Tomlinson, 1993, p. 21 *apud* Williams, p. 122).

⁹⁸ No original: “position in a continuous process of communicative exchange” (Kramer, 1993, p. 32 *apud* Williams, 2001, p. 123).

Embora Williams (2001) e Hooper (2006) participem da autorreflexão disciplinar — uma vez que esse é precisamente o foco de seus textos —, ambos criticam o que identificam como um excesso desse movimento.

Em suma, Williams (2001), por meio do debate exposto acima, Williams (2001) aponta para o risco de dissolver a música em historicidades infinitas e assim *perder sua materialidade sonora*. Já para Hooper (2006), a hiperautorreflexividade implica em uma “-logia” (discurso) que eclipsa a “música”.

No debate reconstruído por Williams (2001), evidencia-se em Tomlinson (1991) uma interdição a qualquer recorrência às notas musicais, às obras e ao texto, o que conduz à perda da materialidade sonora da música. Isso sugere um extremo que inverte o *tabu* sobre “nunca perguntar o que a música significa”. Kramer (1992), já havia alertado, como vimos, que não se deveria excluir a imediatez como efeito performativo de deleite e encantamento da música, sob pena, de incorrer em um totalitarismo musicológico reverso.

No dilema identificado por Hooper (2006, p. 37), a autorreflexão ilimitada conduz à autodesconstrução da disciplina. O autor adverte que sempre há o risco de a autorreflexão transformar-se em abstração regressiva ou dissolver os próprios termos de referência dos quais depende o discurso racional. Segundo o autor, embora a reflexão metadiscursiva tenha tornado visíveis mecanismos institucionais que antes restringiam — e possivelmente ainda restringem — os tipos de música estudados e as formas de abordá-los, ela ainda não apresentou uma estratégia plausível capaz de evitar tanto o surgimento de uma nova ortodoxia disciplinar quanto o deslocamento para um pluralismo incoerente, fragmentado e mal definido.

Por outro lado, é possível retomar Williams, que chega a esse mesmo dilema a partir de sua própria perspectiva. Como já indicado, a crítica pós-moderna à modernidade e aos grandes relatos trouxe contribuições epistemológicas e políticas relevantes, mas também carrega contradições internas. Ao combater o generalismo enquanto o incorpora (pelo risco de universalizar a diversidade indiferenciadamente), o pós-modernismo configura-se como uma condição tensionada, na qual a defesa da diversidade pode tornar-se tão problemática quanto um generalismo não declarado. Quando tomada como fim em si mesma, a diversidade tende a atribuir igual validade a leituras patriarcais e a outros recortes excludentes da música, recaindo em relativismo (Williams, 2001, p. 120).

5.3 Fragmentação e relativismo

Williams (2001, p. 120) aponta que uma resposta eficaz ao relativismo é oferecida por Donna Haraway (1991), para quem totalidade e relativismo são imagens espelhadas, pois ambos pressupõem um conhecimento situado em “lugar nenhum”. Sua alternativa a esse binarismo é a noção de “conhecimentos parciais, localizáveis e críticos, que sustentam a possibilidade de teias de conexões chamadas solidariedade na política e conversas compartilhadas na epistemologia” (Haraway, 1991, p. 191 *apud* Williams, 2001, p. 120)⁹⁹. A força dessa posição reside na defesa de um conhecimento situado — “uma visão a partir de algum lugar” — fundamentado no princípio de que não é possível acessar outra perspectiva sem possuir uma própria. “Não buscamos a parcialidade por si mesma”, afirma Haraway (1991), “mas em nome das conexões e das aberturas inesperadas que os conhecimentos situados tornam possíveis.” (Haraway, 1991, p. 196 *apud* Williams, 2001, p. 120, tradução própria)¹⁰⁰.

O autor (2001, p.120) considera o argumento de Haraway (1991) valioso porque concebe afinidades que se estendem além de interesses personalizados, mesmo que as práticas de formação dessas associações sejam marcadas por dificuldades. Quando apresentada de forma sutil como essa, com um compromisso com a resolução de problemas, a condição pós-moderna torna-se mais atraente, pois oferece perspectivas para superar algumas de suas próprias limitações e, como consequência, fornece recursos para transformar uma musicologia cristalizada em uma disciplina mais flexível.

Por sua vez, Hooper (2006, p. 38) mobiliza Renée Lorraine (1993) para caracterizar o *ethos* contemporâneo, delineando uma musicologia em que diferentes ideologias e paradigmas — mesmo contraditórios — acabam por coexistir, afirmando que:

⁹⁹ No original: “*partial, locatable, critical knowledges sustaining the possibility of webs of connections called solidarity in politics and shared conversations in epistemology*” (Haraway, 1991, p. 191 *apud* Williams, 2001, p. 120).

¹⁰⁰ No original: “*We do not seek partiality for its own sake’, she continues, ‘but for the sake of connections and unexpected openings situated knowledges make possible’*”. (Haraway, 1991, p. 196 *apud* Williams, 2001, p. 120).

Haveria critérios de verdade, significado e valor, mas esses poderiam ser diferentes ou até irrelevantes dependendo do paradigma dado. Não haveria uma linguagem comum [...], mas o multilinguismo tornar-se-ia essencial. (Lorraine, 1993, p. 242 *apud* Hooper, 2006, p. 38, tradução própria).¹⁰¹

Para Hooper (2006, p. 38), no entanto a concepção de critérios de verdade, significado e valor, que variam ou se tornam irrelevantes dependendo do paradigma dado, não apenas colapsa sob o peso de sua própria “contradição performativa”, como também mina as condições de possibilidade para o estudo da música como discurso institucionalizado. Por exemplo: “Contesto essa nota de 45% com base no fato de que, ao escrever este ensaio, adotei meus próprios critérios de verdade, significado e valor”, diria um estudante; ou, ainda, “Contesto a rejeição do meu artigo com base no fato de que, ao escrevê-lo, adotei meus próprios critérios de verdade, significado e valor”, poderia alegar um pesquisador.

A seguir, Hooper (2006), cita Peter Dews (1995), ao advertir que a admissão de instabilidade permanente, de desajuste entre o que nos sentimos compelidos a dizer, os meios de dizê-lo e os procedimentos disponíveis de justificação, não deve ser usada para legitimar o que chama de “curto-circuito deflacionário”, descrito acima como “contradição performativa”:

Tal curto-circuito busca eliminar todos os traços de transcendência, de uma fonte imperativa de significado, através do que se torna — paradoxalmente — *uma metafísica objetivista da contingência.*” (Dews, 1995, p.12 *apud* Hooper, p. 38, grifo de Hooper, tradução própria).¹⁰²

Ainda que possamos “não saber mais o que sabemos” (Cook & Everist, 1999, p. v *apud* Hooper, 2006, p. 38), o receio de exercer algum tipo de dominação não deve levar nem ao silêncio introspectivo nem ao relativismo passivo. Segundo Hooper (2006, p. 38), quando “finalmente” se engaja com a música, a musicologia “pós-moderna” tende a enfatizar a provisoriedade das leituras, a pluralidade interpretativa e a situacionalidade das posições de sujeito, gerando disputas internas sobre quem seria mais reflexivo, mais autoconsciente e mais “não absoluto”.

¹⁰¹ No original: “*There would be criteria of truth, meaning and value, but these could be different or even irrelevant depending on the given paradigm. There would be no common language (at least that we can see at present), but multilingualism would become essential.*” (Lorraine, 1993, p. 242 *apud* Hooper, 2006, p. 38)

¹⁰² No original: “*Such a short circuit seeks to eliminate all traces of transcendence, of an imperative source of meaning, through what becomes – paradoxically – an objectivistic metaphysics of contingency.*” (Dews, 1995, p.12 *apud* Hooper, p. 38)

Para o autor (2006, p. 38), contudo, é possível afirmar individualidade, subjetividade ou contingência apenas até certo limite, antes que tais posições corroam a legitimidade do próprio campo que as articula. Nessa perspectiva, se nenhum modo de conhecimento pode ser privilegiado e não há critérios para avaliar alegações interpretativas, o estudo da música como discurso institucionalizado cancela suas condições de possibilidade e, em última instância, autodesconstrói-se.

Por fim, cabe um último contraponto entre tais autores, por meio de citação de Kramer (1995, p. 9), feita em ambos os textos, que afirma: “sem algum apelo a padrões de verdade e falsidade, realidade e ilusão, razão e desrazão, nem as instituições sociais nem as crenças consensuais podem ser competentemente criticadas” (Kramer, 1995, p. 9 *apud* Hooper, 2006, p. 40, tradução própria)¹⁰³.

Hooper (2006, p. 40) destaca tal afirmação — que entende como prática —, ao apontar que ela apresenta contradição com outras declarações do próprio Kramer (1995), dentre elas que:

Diante dos perigos de uma (de)formação social na qual grupos mutuamente indiferentes, incompreensíveis ou hostis se acotovelam às cegas, parece justo dizer que essa agenda [pós-modernista] atualmente faz mais sentido conceitual do que prático” (Kramer, 1995, p. 9 *apud* Hooper, 2006, p. 40, tradução própria).¹⁰⁴

Embora Hooper (2006, p. 39) não rejeite contradições em sua própria metodologia, ele afirma que, neste caso, não se trata de uma reversão dialética “à la Adorno”, mas de uma inconsistência derivada de uma vacilação perigosa para com a prática que, a seu ver, permeia grande parte da teoria pós-moderna.

O autor (2006, p. 40) admite que Kramer tenha reconhecido que “essa mudança epistêmica [para o pós-modernismo], no entanto, é prática assim como teórica; ela possui implicações morais e políticas substanciais” (Kramer, 1995, p. 33 *apud* Hooper, 2006, p. 40, tradução própria)¹⁰⁵, bem como que tenha alertado que “nem todas as dualidades são automaticamente opressivas” (Kramer, 1995, p. 38 *apud* Hooper, 2006, p. 40, tradução

¹⁰³ No original: “without some appeal to standards of truth and falsehood, reality and illusion, reason and unreason, neither social institutions nor consensus beliefs can be competently criticized” (Kramer, 1995, p. 9 *apud* Hooper, 2006, p. 40).

¹⁰⁴ No original: “Given the dangers of a social (de)formation in which mutually indifferent, incomprehending, or hostile groups blindly jostle together, it seems fair to say that this agenda [postmodernism] currently makes more sense conceptually than it does practically” (Kramer, 1995, p. 9 *apud* Hooper, 2006, p. 40).

¹⁰⁵ No original: *this epistemic shift [to postmodernism], however, is practical as well as theoretical; it has substantial moral and political implications*” (Kramer, 1995, p. 33 *apud* Hooper, p. 40).

própria)¹⁰⁶. Contudo, Hooper (2006, p. 40) considera tais reconhecimentos insuficientes, ao sustentar que o problema não reside apenas no caráter moral do pensamento binário, mas no fato de que toda forma de pensamento normativo, prescritivo ou imperativo envolve, necessariamente, uma estrutura binária. Para o autor, esse impasse constitui uma “pedra no sapato” das abordagens pós-modernistas — especialmente do desconstrutivismo — e traz implicações centrais para a justificação política e ética da prática musicológica.

Segundo Williams (2001, p. 121), Kramer (1995) argumenta que o mundo conceitual e retórico do pós-modernismo oferece os melhores recursos para uma musicologia voltada ao interesse humano, descrevendo-o como “não um sistema, mas um *ethos*”, com estratégias “localizadas, heterogêneas, contestatórias e contestadas”, seguindo Donna Haraway (1991). Para Williams (2001, p. 121), apesar disso, o autor reconhece certo modismo e as controvérsias associadas ao termo, citando a mesma frase que Hooper (2006), entretanto, interpretada diferentemente: “sem algum apelo a padrões de verdade e falsidade, realidade e ilusão, razão e desrazão, nem instituições sociais nem crenças consensuais podem ser competentemente criticadas” (Kramer, 1995, p. 33 *apud* Williams, p. 121, tradução própria)¹⁰⁷.

Portanto, ambos os autores rejeitam a fragmentação total e o relativismo descontrolado. Em suma, Williams (2001) critica o relativismo a partir de Haraway (1991), que revela totalitarismo e relativismo como dois lados da mesma moeda, na medida em que situam o conhecimento em “lugar algum”. Sua resposta consiste justamente em situar o conhecimento, entendendo que assumir uma posição própria é condição para acessar outras perspectivas e sustentar uma pluralidade conciliatória. Já Hooper (2006) mobiliza críticas de Dews (1995) e Lorraine (1993) para demonstrar que relativismos absolutos geram contradições lógicas, inviabilizam critérios institucionais e comprometem a própria possibilidade do conhecimento musicológico. Sua solução propõe uma síntese da pluralidade por meio de critérios compartilhados de avaliação das alegações, condição necessária para manter o discurso institucionalizado e evitar sua autodesconstrução.

¹⁰⁶ No original: “*not all dualities are automatically or consistently oppressive*” (Kramer, 1995, p. 38 *apud* Hooper, p. 40). Cabe observar, entretanto, que reconhecer seus limites não equivale a desconsiderar a importância da desconstrução de hierarquias binárias.

¹⁰⁷ Cf. nota 103.

No terreno da ética, o contraponto entre os dois autores parte de uma mesma citação de Kramer (1995). Enquanto Williams (2001) considera que reconhecer certas estruturas binárias é importante para estabelecer limites morais, Hooper (2006) amplia essa crítica a todo pensamento normativo, prescritivo ou imperativo — em consonância com sua preocupação com a validação do discurso institucionalizado.

5.4 Reconstruindo a musicologia

Esta seção finaliza o capítulo apresentando as propostas, de Williams e Hooper, para a musicologia contemporânea baseando-se em suas concepções frente ao relativismo e à fragmentação pluralista, que emergiram como críticas ao legado da nova musicologia, a partir de uma proposta teórica de aproximação com um quadro pós-moderno de pensamento.

Hooper (2006, p. 137) tem como objetivo reconstruir a natureza do estudo da música enquanto prática institucionalizada, a fim de delimitar o tipo de afirmações que ele pode legitimamente emitir, desde que não se deseje incorrer em contradição com seus próprios pressupostos ou com as condições de possibilidade que o sustentam. Para tal empreendimento, ele afirma ter se posicionado frequentemente fora do campo dos estudos musicais para refletir sobre ele, entretanto, o autor rejeita terminantemente recair em justificativas estritamente fundacionistas para seus argumentos.

O autor (2006, p. 137-138) identifica sua argumentação mais forte como vinculada à uma *primeira demanda*: reconstruir criticamente as bases epistemológicas do campo para salvaguardar sua coerência interna. Admitindo maior dificuldade, ele também objetiva atender a uma *segunda demanda*: legitimar discursos políticos e éticos como discursos institucionais, isto é, estabelecer compromissos normativos que orientem as práticas analíticas e interpretativas da musicologia contemporânea.

A *primeira demanda* busca limitar o subjetivismo, através de uma validação “quase-transcendental” (baseada no pensamento de Habermas). Hooper (2006, p. 59-61) propõe que as instituições disciplinares devem ser compreendidas não apenas como estruturas de poder, mas também como condições necessárias para a possibilidade de produção e avaliação legítima do conhecimento musicológico, propondo uma síntese crítica entre as concepções de Foucault e Habermas para a validação do discurso acadêmico institucionalizado.

Hooper (2006, p. 48-50) argumenta que um argumento *transcendental fraco* procura apenas mostrar que, para que um determinado fenômeno exista tal como existe, como no caso de uma forma institucionalizada de discurso, certas pressuposições ou condições de possibilidade devem estar presentes; e que essas condições podem, posteriormente, ser identificadas ou “reconstruídas”. Elas se baseiam no que Habermas chama de interesses cognitivos: “já não possuem o status de regras transcendentais puras. Elas têm uma função transcendental, mas surgem a partir de estruturas reais da vida humana” (Habermas, 1987, p. 194 *apud* Hooper, p. 50, tradução própria)¹⁰⁸. Sendo assim, sua resposta às problematizações pós-modernas passa por uma reabilitação parcial do transcendentalismo.

Hooper (2006, p. 66–67) argumenta que a pluralidade de interpretações, embora inevitável e desejável como ponto de partida, não implica validade epistêmica irrestrita. Interpretar não é apenas afirmar um significado individual, mas sustentar que ele possa ser compartilhado e justificado com base em evidências acessíveis a outros. Assim, mesmo quando múltiplas leituras são possíveis, elas devem aspirar a algum reconhecimento comum, o que permite superar a oposição entre objetivismo rígido e relativismo textual por meio de uma concepção comunicativa do conhecimento, fundada na justificação intersubjetiva. Ainda que isso não elimine teorias que vinculam o sentido ao ouvinte ou ao contexto, tal exigência impõe limites ao tipo de trabalho legítimo, demandando maior rigor empírico e uma noção mais precisa de mediação. Nesse sentido, Hooper (2006) tende a rejeitar as técnicas interpretativas da nova musicologia, como as de McClary (1997), e Kramer (1990), mas valida os questionamentos epistemológicos que suscitaram.

A segunda demanda exclui posições normativas restritas à mera descrição de fatos históricos ou composicionais. Para fundamentar uma reivindicação política ou ética, Hooper (2006, p. 197) sustenta que os estudiosos da música, caso não queiram ser vistos como convertendo um interesse pessoal ou *hobby* em uma necessidade institucionalmente legitimada, devem produzir um conhecimento crítico, socialmente relevante ou mesmo emancipatório. Tal conhecimento deve contribuir para uma compreensão mais ampla da sociedade e de seus produtos material-culturais, incluindo a própria música.

Para Hooper (2006, p. 197) o principal desafio que se impõe à musicologia contemporânea, portanto está entre: (i) encontrar uma forma de mediação entre análise

¹⁰⁸ No original: “no longer possess the status of pure transcendental rules. They have a transcendental function but arise from actual structures of human life” (Habermas, 1987, p. 194 *apud* Hooper, p. 50).

estrutural autônoma, pesquisa histórica documental e considerações sobre contexto social ou significado, e; (ii) conceber objetivos discursivos que, por um lado, satisfaçam o princípio de contestabilidade requerido de todo discurso institucionalizado sobre música e, por outro, estejam orientados para o interesse crítico, socialmente relevante ou mesmo emancipatório, implicado na explicitação da maneira como a música está envolvida na totalidade social.

Williams (2001, p. 139) tem como objetivo — que considera uma tarefa delicada, enfrentada não só pela musicologia, mas também por outras disciplinas das humanidades — reconstruir a tradição humanista da qual a disciplina emergiu. O autor reconhece que muito se aprendeu com a desconstrução desse legado, mas acredita que a musicologia deveria fazer o melhor uso do que dele restou e seguir adiante. Ele destaca que, em algum ponto entre as certezas das convenções e as pressões contemporâneas para se transformar em parte de uma indústria de estilos de vida, encontra-se o futuro da disciplina. O desafio, portanto, é navegar entre *autenticidades rígidas* e a pressão para reduzir a música a *pacotes de identidade*.

Williams (2001. p.139) também adverte que a musicologia é agora influenciada por uma ampla variedade de discursos, muitos provenientes de áreas ainda mais distantes do que as humanidades, e a confusão frequentemente surge quando metodologias operam com propósitos cruzados. Debates emergem com frequência quando as descobertas de uma disciplina são interpretadas segundo os critérios de outra.

Podemos imaginar, por exemplo: (i) que um estudo sociológico de uma comunidade musical urbana examinaria seu status econômico, enquanto; (ii) uma investigação etnográfica perguntaria como sua cultura é representada, já; (iii) um analista musical, poderia buscar características musicais definidoras em uma canção específica (Williams, 2001. p.139).

Portanto, a musicologia precisa compreender claramente que metodologias particulares são orientadas para extrair certos tipos de informação e devem ser avaliadas à luz dessa orientação (Williams, 2001. p.139).

A partir de seus argumentos sobre o redimensionamento da relação entre modernismo e pós-modernismo, demonstrou-se que essa relação deixa de configurar um simples eixo de oposição para assumir vínculos multifacetados, desdobrando-se ora como intensificação, ora, em contingências específicas, como inversão totalizante. Nesse quadro, reconhece-se, por um lado, a possibilidade de que exista diversidade no interior das próprias condições da modernidade, cuja lógica, embora marcada por tendências

exploratórias e homogeneizantes, também é reflexiva e capaz de revisar seus próprios procedimentos; e, por outro, que o projeto pós-moderno pode igualmente tornar-se totalizante, caso universalize de maneira indiscriminada seu princípio de diversidade (Williams, 2001, p. 139).

Williams (2001, p. 122) considera que a musicologia tem muito a ganhar ao compreender como essas dinâmicas afetam suas próprias investigações e, da mesma forma, beneficia-se de sua capacidade de refletir sobre suas próprias convenções e localizações. Para o autor, assim como a música, a musicologia possui poderes persuasivos, e essas estratégias performativas precisam ser analisadas para que se perceba como uma determinada abordagem impulsiona em direção a certas conclusões. Isso equivale a dizer que a musicologia deve ser teoricamente informada, pois não pode permanecer à parte de suas próprias estratégias.

Para o autor, um dos problemas mais delicados da teoria pós-moderna é encenado na musicologia — a saber, como mostrar que posições de sujeito são construídas sem simplesmente relativizá-las. Como só pode falar a partir de uma posição de sujeito construída, a musicologia precisa demonstrar tanto como é situada pela música quanto como molda essa música. Abordado dessa forma, o cânone não precisa ser caricaturado por suas posições mais rígidas, pois estas podem frequentemente ser modificadas para compreender a música em um panorama discursivo diferente (Williams, 2001, p. 139).

O autor entende que uma musicologia teoricamente informada é democrática porque encontra maneiras de traduzir entre disciplinas e de tornar instituições elitistas mais igualitárias. Ao se compreender como os discursos funcionam, e considerar os interesses que eles servem, aumenta-se significativamente a transparência da comunicação. Essa interação aprimorada eleva, por sua vez, as chances de compreensão mútua entre visões de mundo e experiências distintas.

Sendo assim, para Williams (2001, p. 139), a musicologia é um meio plenamente socializado que participa da *construção e negociação* da identidade, capaz de impulsionar sensibilidades em novas direções. Para o autor, assim como a música, a musicologia não apenas reflete o que ocorre em outros lugares; ela oferece modos de habitar e moldar o mundo.

Uma comparação remissiva entre essas duas propostas de uma musicologia contemporânea mostra que o projeto de Hooper visa a reconstruir a natureza do estudo da música enquanto prática institucionalizada. Williams, por sua vez, busca reconstruir a

tradição humanista da qual essa prática emergiu, tarefa que, segundo o autor, não cabe apenas à musicologia, o que evidencia sua valorização da interdisciplinaridade.

Enquanto o desafio para a reconstrução musicológica proposta por Hooper (2006) situa-se, por um lado, na mediação entre análise estrutural, história documental e considerações sobre significado e contexto social e, por outro, na tensão entre a contextualização crítica e um discurso institucionalizado baseado no princípio da contestabilidade — com atenção à sua relevância social —, para Williams (2001, p. 139) o desafio consiste em navegar entre autenticidades rígidas e a pressão para reduzir a música a pacotes de identidade.

Hooper (2006) busca um fundamento comum para conter o pluralismo radical. Por sua vez, Williams (2001) propõe uma interdisciplinaridade, a tradução entre métodos, enfatizando a necessidade de reconhecer o poder persuasivo (efeito performativo) das metodologias e a necessidade de ser informada teoricamente (refletir sobre si).

Para ambos a intersubjetividade precisa de pontos de referência. O proporcionado por Hooper se baseia em um princípio comum (contestabilidade), reabilitando um transcendentalismo fraco. O proporcionado por Williams se baseia em uma posição de sujeito situada, a partir da qual se estabelece um ponto de referência, não como uma “parcialidade em si mesma”, como colocou Haraway (1991), mas abrindo a possibilidade de conexões e aberturas, gerando diálogos entre conhecimentos situados.

Em suma, um destaca o ponto comum como síntese da pluralidade, o outro destaca pontos múltiplos que se referenciam pela relação situada perante os outros, em uma teia flexível, como conciliação da pluralidade. A reconstrução de Hooper visa a promover uma musicologia como *discurso institucional legítimo*, que articula um fundamento epistêmico rigoroso e crítico com uma finalidade ética e política. A reconstrução de Williams, visa a promover uma musicologia inteiramente socializada, como *campo performativo onde identidades, discursos e sensibilidades são negociados*, e sendo assim, tanto molda, como é moldada pelo mundo.

O contraponto entre os dois é ilustrativo, pois sugere posições contrárias para o pluralismo, pelo seu potencial fragmentário e até relativista. Enquanto Hooper (2006), aponta uma saída dessa situação por um princípio comum; Williams (2001), vê/ouve tal situação como uma oportunidade de situar conhecimentos diversos, propondo um pluralismo conciliatório.

Tal contraponto se mostra útil, pois suas respectivas perspectivas incidem sobre as possibilidades de metadiscorso da disciplina, entretanto elas não passam de mais

tentativas de responder ao mesmo desafio já proposto em McClary (1991) e Kramer (1990) de “legitimar” e “convencer”, uma vez abertas as “portas” e “janelas”, que possibilitaram a passagem do significado. Como tais considerações sugerem, partindo de Kerman (1980), muitos e muitas, antes dele, e depois dele, se debruçaram por essas aberturas, e muitas foram as propostas de como interpretar, ou embasar aquilo com o que se deparou.

6. DESDOBRAMENTOS DA NOVA MUSICOLOGIA NA EDUCAÇÃO MUSICAL

Enquanto o levantamento bibliográfico exploratório sobre a nova musicologia mostrou-se amplo e concentrado em literatura especializada, majoritariamente em língua inglesa, os desdobramentos educacionais dessas discussões, sobretudo a partir dos anos 2000, revelaram-se pouco abordados, mesmo nesse contexto. No caso brasileiro, essa escassez é ainda mais pronunciada. Isto é, em geral, a educação musical não tem se utilizado da literatura produzida a partir da nova musicologia para lidar com questões relacionadas aos desafios pós-modernos.

Para embasar as dificuldades em tratar esse recorte temático no campo da educação musical, é pertinente retomar as formulações de Kramer (1992), que associam a nova musicologia à adoção de teorias e metodologias pós-modernas, articulando esse ponto com a problematização levantada por Hooper (2006, p. 8) — segundo a qual muitos equívocos no uso do termo “pós-moderno” decorrem de sua aplicação indistinta como (i) objeto, (ii) método ou arcabouço teórico e (iii) condição disciplinar.

Em primeiro lugar, esse apontamento já evidencia uma diferença em relação ao restante do trabalho. Ao apresentar a discussão sobre a nova musicologia, foi possível considerar apenas os trabalhos reconhecidos como centrais na literatura vinculada a esse recorte discursivo, mantendo-se, assim, no item (iii) indicado por Hooper, isto é, em artigos de caráter metadiscursivo, voltados à autorreflexão sobre a própria condição da musicologia como disciplina. Isto está estreitamente ligado ao questionamento epistemológico sugerido pela nova musicologia, deslocando-se, de modo indissociável, em direção à crítica política.

Sendo assim, retoma-se a distinção proposta por Hooper (2006, p. 30, p. 36), segundo a qual a simples incorporação de novos objetos — como a ampliação de repertórios anteriormente excluídos, em resposta a desafios associados à pós-modernidade — não implica, por si só, uma mudança da ontologia realista objetiva para uma postura de maior ênfase epistemológica que prescindia do fundacionismo. Desse modo, a ampliação do cânone ou a proposição genérica de estratégias de ensino com esse objetivo não garantem, necessariamente, a mobilização de uma discussão epistemológica capaz de problematizar hierarquias entre repertórios, naturalizações teóricas e a pretensão de universalidade das ferramentas analíticas tradicionalmente eficazes para o repertório clássico europeu.

Pelo mesmo argumento, não se trata apenas de tomar metodologias de ensino musical do século XX e aplicá-las por meio de uma ampliação pós-moderna do repertório, mas de examiná-las caso a caso, a partir de um redimensionamento das relações entre o moderno e o pós-moderno, de modo a explicitar suas convergências e divergências em relação a abordagens pós-modernas.

Considerando que tal tarefa exigiria elevado engajamento interpretativo, com articulações não explicitadas diretamente nos textos, e que para explorar as respostas da pedagogia da música às questões epistemológicas da nova musicologia fez-se necessária uma exposição mais detida desse referencial teórico, optou-se, em razão do escopo do trabalho, por não propor uma articulação entre cada uma das principais propostas da educação do musical do século XX com este recorte temático. Assim, de modo análogo ao procedimento adotado com Kramer (1990) e McClary (1991), os textos *Modernity/Postmodernity and music education philosophy* (Elliott, 2001) e *O desconforto da musicologia* (Nattiez, 2005) delinearão o quadro a partir do qual serão apresentados alguns exemplos de possíveis desdobramentos dessas discussões.

Entretanto, com o objetivo de delinear um panorama do contexto brasileiro nesse recorte temático — e diante da escassez de resultados obtidos por meio de buscas por descritores, mesmo quando comparadas à literatura em língua inglesa — optou-se pela realização de um levantamento sobre a situação da nova musicologia dos Anais do Congresso da ANPPOM, referentes aos anos de 2023 e 2024, por se tratar dos volumes mais recentes disponíveis no período de coleta de dados. Os critérios para sua seleção e os resultados desse levantamento serão apresentados como um apêndice deste trabalho.

Introduzindo os artigos mencionados, embora *Modernity/Postmodernity and music education philosophy* (2001), de David J. Elliott, não explicita de modo direto seu recorte, o texto estabelece forte relação com a educação básica. Já *O desconforto da musicologia* (2005), de Jean-Jacques Nattiez, anteriormente referido na exposição sobre a nova musicologia, não se apresenta como um artigo de objetivos estritamente educacionais; contudo, um de seus desdobramentos incide diretamente sobre o âmbito do ensino, especialmente no nível superior. Sendo assim, considerando os objetivos deste trabalho, deixar de apresentar tal desdobramento configuraria uma omissão questionável.

A abordagem desses textos será realizada em caráter introdutório e não exaustivo. Suas menções mantêm um caráter exploratório, voltado à identificação de possíveis desdobramentos da nova musicologia no campo da educação musical. Embora ambos os artigos não citem diretamente a nova musicologia, sua seleção justifica-se, em primeiro

lugar, pela complementaridade entre enfoques distintos dos níveis de ensino. Em segundo lugar, porque ambos incidem diretamente sobre a questão inicial do trabalho, a saber, a de localizar propostas, primeiro no âmbito da musicologia e, em seguida, especificamente no âmbito da educação musical, capazes de lidar com o que se compreende como diversidade, pluralidade e estratificações sociais pós-modernas — conectadas, ao longo do trabalho, ao deslocamento epistemológico, em movimento contrário ao estabelecimento de uma fonte única e essencial de sentido.

Antes de examinar esses artigos, cabe mencionar a seção “A máquina e o organismo”, do livro *De tramas e fios* (2008), de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, justamente por tocar nessa mesma questão.

6.1 A desconexão entre processos lineares na educação musical: Fritjof Capra por Maria Trench de O. Fonterrada (2008)

Fonterrada (2008, p. 341–345), aborda os desafios da pluralidade pós-moderna ao problematizar o método cartesiano. Segundo a autora, tal método reduz fenômenos complexos a componentes básicos e busca mecanismos para sua interação, cuja ênfase conduz a uma cultura fragmentada, marcada pela especialização excessiva e pela perda de vista das relações entre as partes e o todo. Como contraposição à maneira cartesiana-newtoniana de compreender o mundo, Fonterrada (2008) mobiliza a visão sistêmica de Fritjof Capra, caracterizada pela consciência da inter-relação e da interdependência de todos os fenômenos — físicos, biológicos, psicológicos, sociais e culturais. Essa perspectiva ultrapassa fronteiras disciplinares e concebe estruturas dinâmicas, nas quais suas partes se desenvolvem sem perder flexibilidade e plasticidade, respondendo continuamente ao meio. Nesse contexto, as estruturas não são estáveis, seus formatos encontram-se em permanente transformação, e não há dois arranjos idênticos.

Também aqui, de modo análogo ao que se percebeu em Kramer (1990) e McClary (1991), as estruturas são simultaneamente determinadas e determinantes. Em lugar da regularidade própria do sistema mecânico, destaca-se a importância da singularidade e da variação (Fonterrada, 2008. p. 343).

Fonterrada (2008, p. 345) associa essa concepção a processos em rede, que não resultam de um gesto meramente imaginativo, mas emergem da falência de procedimentos lineares, evidenciada pelas dificuldades enfrentadas por professores e instituições escolares em dar conta de suas atribuições. A autora afirma, ainda, que a

contemporaneidade se encontra em uma zona próxima ao caos, sendo esperado que esse momento preceda a constituição de uma nova ordem.

Contudo, ao se acrescentar a essa formulação a metáfora mobilizada pela autora — que contrapõe a máquina cartesiana, associada à linearidade, ao organismo proposto por Capra, estruturado em rede —, observa-se que persiste a articulação da imagem do organismo como um sistema dotado de certa hierarquia funcional, nem sempre plenamente compatível com a ideia de uma rede flexível, tal como descrita anteriormente. Ainda assim, tal tensão não compromete a relevância do levantamento e da problematização do recorte temático realizados pela autora.

6.2 Modernidade, pós-modernidade e filosofia da educação musical, pelo exemplo de *Modernity/Postmodernity and music education philosophy* (2001), de David J. Elliott

Como já indicado, o artigo *Modernity/Postmodernity and music education philosophy* (2001), de David J. Elliott, não cita diretamente a nova musicologia, tampouco mobiliza autores estreitamente vinculados a esse campo discursivo. Ainda assim, seu recorte parte de uma crítica pós-moderna à modernidade, articulando concepções filosóficas da música e buscando uma fundamentação teórica igualmente pós-moderna — critério que Hooper (2006, p. 35) aponta como o mais coerente para essa designação. Nesse sentido, o texto apresenta forte alinhamento e convergência com os questionamentos crítico-epistemológicos e autorreflexivos característicos da nova musicologia.

Sendo assim, o artigo foi selecionado por incidir diretamente sobre a questão inicial deste trabalho e por corresponder aos critérios que emergiram da revisão de literatura exploratória aqui realizada, mostrando-se particularmente adequado aos objetivos propostos.

6.2.1 Modernidade e pós-modernidade: uma revisão sócio-histórica e conceitual, segundo David J. Elliott (2001)

Segundo Elliott (2001, p. 32-33), a modernidade designa simultaneamente um período histórico e um sistema de crenças originado no Iluminismo, consolidado no século XIX e ainda estruturante das instituições ocidentais. Fundamentada na confiança

na ciência, na racionalidade e na organização burocrático-industrial, a modernidade buscou transformar o mundo natural em benefício social por meio do conhecimento científico, da padronização e da eficiência. Embora esse projeto tenha produzido ganhos econômicos e institucionais relevantes, também acarretou altos custos sociais, como a desumanização do trabalho.

Elliott (2001, p. 33) destaca o *paradoxo da flexibilidade*, como uma característica marcante de nosso tempo: nas últimas décadas, surgiram novas formas de trabalho e estudo, substituindo a padronização fabril por tarefas integradas, rotativas e descrições de cargo maleáveis. Com isso, escolas são pressionadas a repensar a divisão rígida das disciplinas, horários e duração dos cursos — embora permaneça a questão de até que ponto tais exigências comprometem a qualidade da educação e nossos diferentes entendimentos sobre os “verdadeiros objetivos da educação”.

A partir do pós-guerra, Elliott (p. 33-35) identifica o enfraquecimento da modernidade e a emergência da pós-modernidade, associada à globalização, às crises das burocracias racionais e ao avanço das tecnologias digitais. O pós-moderno caracteriza-se pela instabilidade conceitual, pela pluralidade de crenças e pelo questionamento de certezas iluministas como causalidade, objetividade, racionalidade e grandes narrativas. Nesse contexto, emergem paradoxos como o da flexibilidade — que desafia modelos educacionais rígidos — e tensões entre forças globais e identidades locais. O pós-modernismo rejeita definições unificadas, enfatiza compreensões situadas e locais, problematiza a autoridade da ciência e expressa preocupação com os efeitos sociais do conhecimento, assumindo uma postura crítica em relação à produção de verdades universais e privilegiando interpretações contingentes, úteis e contextuais.

Nesta subseção, destaca-se que Elliott (2001), assim como Williams (2001), não concebe a modernidade apenas como um período histórico encerrado, mas como um conjunto de crenças, práticas e estruturas institucionais que continuam a moldar o presente. Elliott (2001), contudo, descreve a pós-modernidade sobretudo como um enfraquecimento da modernidade, associado à instabilidade conceitual e à crise de fundamentos, alinhando-se, nesse aspecto, a leituras do pós-moderno recorrentes na nova musicologia dos anos 1990. Enquanto isso, Williams (2001), como foi visto, propõe um redimensionamento crítico que entende a pós-modernidade como uma continuidade intensificada e reinterpretada da modernidade, rejeitando a noção de ruptura histórica.

Ambos os autores convergem na crítica às grandes narrativas iluministas — progresso, racionalidade e objetividade —, reconhecendo seu desgaste histórico e seus

efeitos excludentes. Destacam, ainda, a emergência de perspectivas situadas, locais e plurais associadas ao horizonte pós-moderno. Além disso, Elliott (2001) e Williams (2001) deslocam o debate do plano abstrato para as consequências sociais concretas da modernidade e da pós-modernidade, enfatizando os custos humanos, educacionais e identitários vinculados a modelos universalizantes de racionalidade e eficiência.

Embora Williams (2001) não seja, segundo os critérios adotados neste trabalho, um autor diretamente associado à nova musicologia, a comparação se justifica por seu vínculo evidente com esse legado, marcado pela influência de Kerman, Kramer e McClary, entre outros. Além disso, como base comparativa, mostrou-se que, em um ponto específico, Elliott aproxima-se mais da nova musicologia do que o próprio Williams.

6.2.2 Modernidade e filosofia da música, segundo David J. Elliott (2001)

Embora Elliott (2001, p. 35) remonte o pensamento filosófico ocidental sobre música como tendo mais de dois mil anos, a modernidade criou um novo contexto intelectual para concebê-la. Seus objetivos incluíam “uma ciência objetiva, uma moralidade e um direito universais e uma arte autônoma, regida por sua lógica interna” (Harvey, 1989, p. 9 *apud* Elliott, 2001, p. 35, tradução própria)¹⁰⁹. Essas prioridades — objetividade, universalidade, autonomia e estrutura interna — passaram a dominar o pensamento acadêmico sobre música, de modo que filósofos do século XVIII até meados do XX assumiram como “natural” conceber a música em termos autorreferenciais, absolutos e universais.

O autor (2001, p. 35) acrescenta que, mais especificamente, os filósofos modernistas da música operam com convicções centrais: que “música” é um conceito unitário, um mundo autônomo de padrões sonoros puros; que toda música pode ser avaliada por critérios universais; que todas as “grandes obras” exibem qualidades puramente musicais; que a música clássica europeia é a origem da maior parte dessas obras; e que há uma distinção essencial entre propriedades “verdadeiramente musicais” e extramusicais.

Essa visão influenciou o conceito modernista de “arte erudita” e a estética musical. A Estética, porém, não se confunde com filosofia da arte ou filosofia da música: como

¹⁰⁹ No original: “*objective science, universal morality and law, and autonomous art, according to their inner logic or internal structure*” (Harvey, 1989, p. 9 *apud* Elliott, 2001, p. 35).

observa Bowman (1998), a estética nasce no século XVIII para unificar as artes por meio da ideia de contemplação desinteressada. A partir daí, pintura, música e poesia passam a ser entendidas como “objetos estéticos”, concebidos para serem percebidos segundo qualidades sensório-estruturais, abstraídas de seus contextos sociais, visando produzir “experiência estética”. Noël Carroll (1999) nota que, para os teóricos estéticos, não se pode definir arte ou música sem recorrer a tais noções — embora isso, como aponta Bowman, converta um padrão de gosto em falsa universalidade. (Elliott, 2001, p. 35)

Com o declínio da modernidade e o surgimento do pós-modernismo, a filosofia da música tornou-se menos dependente da estética. Desde os anos 1970, um corpo crescente de críticas questiona o “conceito estético” de música. Entre elas, destaca-se Steven Connor (1999), que sustenta que “o estético” não existe e que a noção de juízo estético deveria ser abandonada. Ele mostra que Kant — frequentemente tomado como fundamento da estética — nunca pretendeu aplicar o juízo estético à arte, elaborando, em vez disso, um julgamento transcendental impossível de ser realizado por seres humanos reais. Como reforça Smith (1988), nossas percepções são sempre contingentes e situadas, inviabilizando a pureza exigida pelo juízo estético. Dessa crítica decorre também o colapso das noções de “emoção estética” e “experiência estética”. (Elliott, 2001, p. 36)

Portanto, essa apresentação demonstrou que Elliott (2001) converge diretamente com a nova musicologia ao conceber como características modernas de pensar a música — e assim, de musicologia, vistas comumente em todos os autores citados como Kerman, Kramer, McClary e Tomlinson: (i) vinculação da ciência objetiva e valores universais, servindo como base para a conceber a música, assim como visto em críticas de Kerman, Kramer, McClary e Tomlinson; (ii) vinculação da objetividade, universalidade, autonomia musical e estrutura interna ao pensamento acadêmico sobre música, algo que se nota em todos os autores(as) supracitados, entre outros; (iii) concepção de música como “forma pura”; (iv) universalidade e naturalização dos critérios de avaliação da música; (v) concepção de “grandes obras” e valorização naturalizada do cânone europeu, a partir de valores puramente musicais; (vi) “lacuna” entre o musical e o extramusical; (vii) música como objeto estético abstraído de contextos sociais: ou seja, como arte desinteressada.

Todos esses tópicos foram pontos de articulação recorrentes ao longo de toda exposição sobre a nova musicologia, assim como sua concepção de atribuí-los à modernidade.

Mais uma vez Elliott se mostra aqui mais alinhado à oposição entre modernidade e pós-modernidade com as figuras associadas à nova musicologia, do que Williams (2001) e Hopper (2006), que não negam suas diferenças, mas complexificam criticamente essa relação.

6.2.3 Modernidade e filosofia da educação musical, segundo David J. Elliott (2001)

Com base no exposto, Elliott (2006, p. 36) considera que seria simples desmontar a rede de convenções estéticas — experiência estética, qualidades estéticas — que sustenta a filosofia modernista da “educação musical como educação estética”, formulada por Reimer, Swanwick e seus seguidores. Porém, para os fins atuais, o autor afirma que, no texto em questão, ele se detém apenas em alguns pontos centrais.

Um dos aspectos mais problemáticos desse conceito é sua visão restrita das obras e da escuta: nessa concepção, as crianças devem focar apenas nos elementos estruturais, pois, para Reimer, apenas essa perspectiva torna a experiência verdadeiramente musical, enquanto qualquer relação com significados religiosos, sociais, culturais, históricos ou políticos configura escuta “não musical”. Assim, a educação estética define a escuta por uma norma negativa, desconectando deliberadamente os sons de outras dimensões humanas e pressupondo que toda música — em qualquer cultura — deve ser ouvida de modo acontextual e associal.

Essa ideologia legou a formação de professores que estruturam aulas em torno de elementos musicais (“rápido/lento”, “agudo/grave”). Embora tais conceitos precisem ser ensinados, recomenda-se que ocorra em práticas prazerosas de fazer música e de escuta vinculada às peças estudadas. A abordagem estética inverte esse processo ao utilizar conceitos para organizar o currículo e selecionar músicas apenas como ilustrações, procedimento análogo ao do médico que se baseia apenas em radiografias: útil, porém insuficiente. De forma semelhante, a educação estética reflete o impulso modernista por métodos científico-empíricos ao reduzir “música” a “obras” e estas a fragmentos empregados para planejar currículos centrados em “elementos musicais” (Elliott, 2001, p. 36–37).

Elliott (2001, p. 37) considera essa abordagem incompatível com a educação musical porque desumaniza a escuta das crianças. Ao restringir o “musical” ao estrutural, impede-se o reconhecimento das múltiplas formas pelas quais comunidades, eventos e interações musicais produzem significados. Além disso, ao negar status musical a fatores

extramusicais que, efetivamente, geram e enriquecem respostas emocionais, elimina-se grande parte da experiência afetiva (Elliott, 2001, p. 37). Sendo assim, ensinar as crianças a ignorarem tais dimensões reduz seu acesso a modos fundamentais de sentir, compreender e desfrutar música.

O autor (2001, p. 37) ressalta a grande relevância conferida à teoria “expressivista absoluta” de Susanne Langer, segundo a qual a música “educa” os ouvintes ao lhes oferecer uma “compreensão” do sentimento humano, fundamento sobre o qual grande parte dos educadores estéticos ancora suas posições.

Essa ideia atravessa a literatura desde Mursell (década de 1940) até Reimer (1989; 2000) e Swanwick (1999). O próprio Swanwick, em *Teaching music musically* (1999), apesar de empregar jargões pós-modernos, mantém pressupostos modernistas ao repetir Langer: define música — no sentido restrito e modernista de obras musicais — como um tipo especial de metáfora que “informa a vida dos sentimentos” (Swanwick, 1999, pp. 6, 43 *apud* Elliott, 2001, p. 37). Para sustentar essa argumentação, Elliott (2001, p. 37) cita Swanwick (1999), que influenciado por Langer, define que ouvir música proporciona “um forte senso de significado pessoal”, porque uma obra musical é uma “forma simbólica” capaz de “mapear-se sobre a forma dos sentimentos humanos” (Swanwick, 1999, p. 43 *apud* Elliott, 2001, p. 37).

Elliott (2001, p. 37-38), rejeita a teoria “expressivista absoluta” de Langer — via Reimer e Swanwick — pois considera sua concepção estética como profundamente falha. O autor argumenta que tal teoria foi amplamente refutada por pesquisadores da filosofia da música e da cognição musical ao longo de muitos anos.

Para corrigir essa situação, Elliott (2001, p. 38) destaca que seria importante que os interessados nos fundamentos da educação musical examinassem as análises rigorosas da teoria de Langer realizadas por Budd (1985), Fiske (1996), Clifton (1983), Alperson (1979) e Bowman (1998). Esses autores destacam as falhas e pressupostos errôneos de Langer, incluindo as ideias sobre a educação musical repetidas por Reimer e Swanwick. Em particular, ambos os autores falham ao não perceber um aspecto fundamental: que Langer negava que a música pudesse suscitar emoções reais. Segundo Langer (1942), tudo que a música pode fazer, é “simbolizar os padrões gerais de sentimento” (Langer 1942, p. 218, p. 238 *apud* Elliott, 2001, p. 38, tradução própria)¹¹⁰, assim como, “não é a causa nem a cura dos sentimentos” (Langer, 1942, p. 218 *apud* Elliott, 2001, p. 38,

¹¹⁰ No original: “symbolize the general patterns of feeling” (Langer 1942, p. 218, 238 *apud* Elliott, 2001, p. 38).

tradução própria)¹¹¹. Se afirmasse o contrário, contraditaria sua própria teoria de que a música é um tipo especial de símbolo (não um signo, nem um estímulo) que apenas representa metaforicamente a “forma lógica” ou os padrões gerais do sentimento (Elliott, p, 38). Bowman (1998) explica:

“Langer está convencida de que a música não se trata de expor, descarregar ou expressar sentimento. (...) Em termos simples, a música é um símbolo presentacional: e, como tal, não é nem um estímulo nem um sintoma do sentimento; (...) seu significado emotivo não é função de sentimentos sentidos, evocados ou despertados [...]” (Bowman, 1998, p. 211 *apud* Elliott, 2001, 38, tradução própria)¹¹².

Segundo Elliott (2001, p, 38), ao longo de sua carreira filosófica, Langer manteve a mesma posição afirmando que a música apresenta os sentimentos para a concepção, e não para o deleite, o conhecimento, ou para experiência. Em outras palavras, Langer — e, por extensão, Swanwick e Reimer — sustenta que a música funciona como um símbolo de um símbolo, argumento cuja circularidade já havia sido destacada por Clifton (1983, pp. 43–44). Ainda assim, Reimer e Swanwick continuam a propor que a educação musical se fundamente na ideia de que obras musicais são símbolos não discursivos de padrões simbolizados de sentimento.

Diante disso, na concepção de Elliott (2001, p. 38), tanto Reimer quanto Swanwick falham em oferecer aos educadores uma explicação plausível acerca da natureza e do valor da música capaz de sustentar uma filosofia de ensino. Embora afirmem que algum tipo de acontecimento emocional constitui o valor central da música, não explicam de modo consistente o que configura esse acontecimento, como ele ocorre ou quais seriam suas consequências.

Ao criticar a concepção de “educação musical como educação estética”, Elliott (2001) converge diretamente com a crítica nova-musicológica ao formalismo. Ao demonstrar como Reimer (1970) e Swanwick (1979; 1988; 1994; 1999) restringem o “musical” aos elementos estruturais — inclusive no sentido paramétrico do som — e excluem dimensões sociais, culturais, históricas e políticas da escuta, isto é, extramusicais, Elliott evidencia a mesma lógica denunciada por Kerman, McClary e

¹¹¹ No original: “*is not the cause or cure of feelings*” (Langer, 1942, p. 218 *apud* Elliott, 2001, p. 38).

¹¹² No original: “*Music, Langer is convinced, is not about exposing, discharging, or expressing feeling. ...Simply, music is a presentational symbol: and as such it is neither a stimulus nor a symptom of feeling: ... its emotive significance is not a function of feelings felt, evoked, or aroused [...]*” (Bowman, 1998, p. 211 *apud* Elliott, 2001, 38).

Kramer: a elevação de um regime estético moderno à condição de norma universal, apresentada como neutra e natural.

Além disso, esta seção articulou-se fortemente com a nova musicologia ao afirmar a escuta como uma prática situada e humana, e não como um exercício puramente técnico. A crítica à noção de escuta “não musical” como categoria negativa ecoa diretamente a contestação nova-musicológica da separação entre musical e extramusical, bem como da exclusão de afetos, identidades, práticas comunitárias e contextos de produção de sentido.

Outro ponto de destaque é a crítica formulada por Elliott (2001) à influência de Langer na educação musical — e à sua persistência acrítica em Reimer e Swanwick —, em diálogo direto com os questionamentos novo-musicológicos aos fundamentos epistemológicos da musicologia moderna. Sua crítica à teoria do “expressivismo absoluto” de Langer, segundo a qual a música seria uma forma simbólica — e não um signo ou estímulo — que mapeia “padrões gerais de sentimento”, equivale ao que o autor caracteriza como uma espécie de “formalismo do sentimento”. Esse argumento aproxima-se do que McClary (1991) observa ao afirmar que, se a música apenas “refletisse” uma “realidade social autônoma”, incorrer-se-ia em determinismo social e, portanto, em essencialização. No caso de Elliott, o problema reaparece, não como uma reflexividade da sociedade, mas como uma reflexividade do sentimento, resultando igualmente em um essencialismo característico do pensamento moderno.

Outro ponto, ligado à fundamentação epistemológica exigida pela nova musicologia surge em sua crítica da tautologia dos argumentos de Langer, no caso, da música como “símbolo do símbolo”.

6.2.4 Pós-modernidade e filosofia praxial da educação musical

Elliott (2001, p. 38) introduz o livro *Philosophical perspectives on music* (1998), de Wayne Bowman que examina a tradição filosófica ocidental da música. Ao discutir música e *ethos* pós-moderno, argumenta que a filosofia praxial de Elliott (1995) constitui uma perspectiva musical pós-moderna. Para Bowman (1998, p. 400 *apud* Elliott, 2001, p. 38), a visão praxial desfaz a ideia de música como entidade unitária e estática, e insiste em situá-la em contextos culturais, e não como empreendimento autônomo ou “linguagem universal”.

Uma premissa básica dessa abordagem é que cada tipo de música forma um mini-mundo social, formados por grupos de pessoas que compartilham compreensões, valores e objetivos específicos. Como coloca o autor:

[A] MÚSICA, no geral, é um universo de mini-mundos (*e. g.*, o mundo do jazz, o mundo da música coral, e assim por diante), cada um dos quais se organiza em torno de saberes, crenças, valores, objetivos e padrões nativos voltados à produção de certos tipos de obras musicais para um grupo particular de ouvintes (Elliott, 1995, p. 198 *apud* Elliott, 2001, p. 39, destaque do autor, tradução própria).¹¹³

Além disso, práticas musicais influenciam e são influenciadas pelas sociedades que as circundam; por isso, cada cultura musical mantém uma relação de mão dupla com seu contexto cultural, o que torna as obras inseparáveis da rede de crenças e valores de que emergem (Elliott, 2001, p. 39).

Dessa concepção deriva um entendimento multidimensional das obras musicais e dos valores da música. Stublely (1996) observa que:

Central para a abordagem de Elliott está uma concepção multidimensional da obra musical. As abordagens anteriores, argumenta Elliott, ao isolarem a obra como objeto, não reconheceram o modo pelo qual o significado em qualquer prática musical depende de processos de pensamento compartilhados e de padrões públicos de avaliação que surgem e operam por meio da própria feita musical” (Stublely, 1996, p. 63 *apud* Elliott, 2001, p. 39, tradução própria).¹¹⁴

Assim, *currículos* devem ser organizados de forma contextualizada, ensinando a escuta de modo sistemático e situado, à medida que os estudantes compõem, interpretam e ouvem gravações. A educação musical consiste, portanto, em introduzir alunos a modos de vida musicais por meio de um fazer reflexivo: escutar-executando, improvisando, compondo, arranjando e regendo (Elliott, 2001, p. 39).

Considerando-se um *practicum* musical reflexivo, as gravações sonoras tornam-se complementos importantes das experiências auditivas vivenciadas pelos alunos. Ao mesmo tempo, quadros de escuta multidimensionais — que Elliott faz questão de destacar

¹¹³ No original: “*MUSIC, overall, is a universe of mini-worlds (e.g., the jazz world, the world of choral music, and so on) each of which is organized around indigenous knowings, beliefs, values, goals, and standards toward the production of certain kinds of musical works for a particular group of listeners.*” (Elliott, 1995, p. 198 *apud* Elliott, 2001, p. 39).

¹¹⁴ No original: “*Central to Elliott's approach is a multidimensional conception of the musical work. Past approaches, Elliott argues, have, in their isolation of the work as object, failed to recognize the sense in which meaning in any musical practice pivots on shared thought processes and public standards of evaluation that arise in and work through the music making itself*” (Stublely, 1996, p. 63 *apud* Elliott, 2001, p. 39).

que não se restringem a “elementos” paramétricos — podem orientar a compreensão dos diversos níveis de significado das obras. O autor considera que Schön (1987) sumariza bem esse processo:

Quando alguém aprende uma prática, ele [ou ela] é iniciado nas tradições de uma comunidade de praticantes e no mundo da prática que eles habitam. Ele [ou ela] aprende suas convenções, restrições, linguagens e sistemas de apreciação, seu repertório de exemplares, conhecimento sistemático e padrões de conhecimento-na-ação (Schön, 1987, p 36-37 *apud* Elliott, 2001, p. 39, tradução própria).¹¹⁵

Um *practicum* musical é, portanto, um coletivo social no qual relações colaborativas entre estudantes são essenciais para o desenvolvimento da fluência musical, muitas vezes envolvendo orientação informal entre pares. Assim, grupos performáticos — corais, conjuntos de violões, grupos de percussão, *big bands* — podem se tornar *practica* musicais reflexivos quando integração contínua de performance, improvisação, composição, arranjo e regência aproxima a sala de aula de situações autênticas de prática musical. (Elliott, 2001, p. 39)

Elliott (2001, p. 39-40) recorre a Custodero (1996, p. 63) para resumir a perspectiva praxial: a experiência musical é contextual, multidimensional e significativa não porque “educa os sentimentos”, como propõe Reimer, mas porque promove autoconhecimento, desenvolvimento e prazer por meio do fazer musical ativo, no qual os alunos são aprendizes-intérpretes, compositores, improvisadores, arranjadores, regentes e dançarinos.

Um primeiro ponto de convergência com a nova musicologia reside na tentativa, por meio da teoria praxial da música e de sua aplicação à educação musical, de constituir uma perspectiva musical pós-moderna, conforme discutido sobretudo na seção “4.1 A construção da nova musicologia: pós-modernidade, o problema da ‘autonomia musical’ e interdisciplinaridade”, repercutindo em toda a exposição sobre a nova musicologia deste trabalho.

Além disso, Elliott (2001) rejeita a concepção da música como entidade unitária e estática, como linguagem universal autônoma e a separação entre obra, prática e

¹¹⁵ No original: “When someone learns a practice, he [or she] is initiated into the traditions of a community of practitioners and the practice world they inhabit. He [or she] learns their conventions, constraints, languages, and appreciative systems, their repertoire of exemplars, systematic knowledge, and patterns of knowing-in-action.” (Schön, 1987, p 36-37 *apud* Elliott, 2001, p. 39).

contexto — posições amplamente compartilhadas por autores(as) vinculados à nova musicologia.

A descrição de Elliott (2001) segundo a qual “a música é um universo de minimundos”, cada um organizado por saberes, crenças, valores, objetivos e padrões nativos, formulada em termos praxiais, guarda estreita semelhança com o que Kramer (1990) conceitua como um ambiente ilocucionário constituído por múltiplos *tropos estruturais*. Essa aproximação é possível sobretudo porque, em ambos os casos, trata-se da designação de um campo social e cultural de inteligibilidade.

De modo semelhante, Elliott (2001), assim como Kramer (1990) e McClary (1991) — cada qual a partir de formulações próprias —, afirma que as práticas musicais influenciam e são influenciadas pelas sociedades que as circundam, em uma relação de mão dupla que resiste a cristalizações essencialistas.

A utilização de gravações sonoras no aprendizado musical e o conceito de escuta multidimensional do *practicum* musical reflexivo de Elliott (2001) convergem com a abertura a diferentes recortes discursivos característica da nova musicologia.

Portanto, o quadro analisado demonstra uma afinidade nítida entre a filosofia da educação praxial e os principais eixos da nova musicologia.

6.2.5 Críticas, mal-entendidos sobre a filosofia praxial e conclusão do autor

Para Elliott (2001, p. 40), a comparação entre sua filosofia praxial e as posições de Reimer, Swanwick e Sundin evidencia um equívoco recorrente: a redução da abordagem praxial a uma mera “visão performática”, como se ela negligenciasse a escuta musical. Críticas desse tipo reaparecem em Reimer (1996), que acusa Elliott de um “fundamentalismo educacional musical” centrado na performance, e em Swanwick (1999), que afirma que sua proposta reforça a centralidade da performance na educação musical (Elliott, 2001, p. 40)¹¹⁶. Segundo Elliott (2001, p. 40) essas leituras, contudo, são incorretas, pois a filosofia praxial confere papel decisivo ao ensino da escuta, entendida de modo contextualizado e multidimensional, visando à compreensão, apreciação e ao prazer musical ao longo da vida¹¹⁷.

¹¹⁶ No original: “Elliott urges us to affirm the centrality of performance in music education” (Swanwick, 1999, p. 39 *apud* Elliott, 2001, p. 40)

¹¹⁷ Para maiores informações sobre a discussão entre Reimer, Swanwick e Elliott, consultar De tramas e fios (2008) de Fonterrada. Nele, a autora apresenta uma postura compatibilista entre suas posições: “Embora, à primeira vista possa parecer que os três autores situam-se em campos opostos, na verdade seus

Neste ponto, Elliott (2001) é criticado por sua valorização da performatividade, outra característica recorrente da nova musicologia, resultando em mais uma possibilidade de aproximação.

No fim de seu artigo, Elliott (2001, p. 40) destaca que a praxialidade rejeita critérios universais de julgamento musical e qualquer hierarquia de estilos, ou seja, nenhuma prática é intrinsecamente “melhor” que outra, assim como não faz sentido discutir a superioridade de uma língua sobre outra. Debater se uma canção de Schubert é “melhor” do que um blues ou uma peça de *karnataka sangeeta* carece de lógica. Estilos distintos não competem em um mesmo parâmetro avaliativo.

Em sua conclusão, Elliott (2001, p. 40) afirma que a filosofia praxial da música e da educação musical consiste, fundamentalmente, em uma tentativa de aprimorar o ensino e a aprendizagem musical, buscando ir além da filosofia modernista da música, a qual, em sua avaliação, apresenta limitações significativas.

O trecho final do artigo de Elliott (2001) reforça o que foi demonstrado ao longo desta seção, ao articular-se com a nova musicologia por meio da rejeição de critérios universais de julgamento e de hierarquias estilísticas. O autor sustenta uma postura antiessencialista e pluralista, segundo a qual práticas musicais distintas não são comparáveis a partir de um único parâmetro avaliativo.

Entretanto, apesar da forte convergência entre o pensamento de Elliot (1991) para a educação musical e pontos de articulação da nova musicologia, o texto não tematiza problematizações sobre gênero, raça, classe ou colonialidade. Esses vetores permanecem implícitos, ainda que bastante compatíveis com a crítica desenvolvida.

Por fim, ao apresentar a filosofia praxial como uma proposta de superação das limitações da filosofia modernista da música, Elliott (2001) converge com o projeto novomusicológico de crítica à autonomia estética, ao cânone e aos fundamentos universalizantes da musicologia moderna.

6.3 Fragmentação, relativismo e educação: sugestões curriculares em *O desconforto da musicologia* (2005), de Jean-Jacques Nattiez

O texto *O desconforto da musicologia* (2005), de Jean-Jacques Nattiez, já foi abordado na apresentação dedicada à nova musicologia, uma vez que, como indicado,

pontos de vista não são excludentes; cada um examina a música por um ângulo e, com isso, contribui para o aprofundamento das questões que cercam a educação musical e sua prática.” (Fonterrada, 2008, p. 117).

embora não a mencione explicitamente, mobiliza várias de suas problematizações centrais. Contudo, a contribuição de Nattiez não se limita a esse enquadramento, pois o autor também sugere proposições voltadas à educação musical, apresentadas como respostas aos impasses por ele diagnosticados. Antes de avançar para essa discussão — que constitui o objetivo específico desta seção —, é pertinente realizar uma breve recapitulação do texto, situando-o tanto em sua estrutura argumentativa quanto em sua articulação com preocupações compartilhadas pela nova musicologia.

Nesse recorte, o autor (2005, p. 5) sustenta que a área atravessa uma crise de crescimento por três razões, correspondentes às seções em que se divide o artigo. São elas: (1) “A musicologia como discurso parasitário”; (2) “O desdobramento da musicologia”; e (3) “Musicologia e julgamento de valor”.

A primeira razão, segundo o autor (2005), decorre do fato de que, por ser a musicologia uma linguagem sobre a música, alguns a concebem como um “discurso parasitário”, entendido como uma traição à suposta essência do fenômeno musical. Por esse motivo, este trabalho recorreu a essa seção de Nattiez (2005), mobilizando a noção de “desvão entre palavras e música” em articulação com as discussões epistemológicas sobre a autonomia musical — tratadas principalmente na seção “4.1 A construção da nova musicologia: pós-modernidade, o problema da “autonomia musical” e interdisciplinaridade” —, de modo a evidenciar como tais tensões contribuem para a produção do “desconforto” disciplinar identificado pelo autor, ao qual se somam, ainda, as razões examinadas a seguir.

A segunda razão, segundo o autor (2005), decorre do aspecto de que a musicologia se diversificou em um grande número de campos especializados, acompanhados por um conjunto heterogêneo de escolas, produzindo um quadro de dispersão disciplinar intimamente ligado aos riscos de fragmentação e relativismo — riscos que, como se viu, são compartilhados por praticamente todas as figuras associadas à nova musicologia, bem como por musicólogos que, posteriormente a essa corrente, engajaram-se em estudos autorreflexivos da disciplina. Embora essa razão esteja entrelaçada à primeira, é sobretudo a partir dela que Nattiez (2005) deriva suas sugestões para a educação musical, razão pela qual a atenção desta seção se dirigirá prioritariamente a esse ponto. Ainda assim, será feita uma breve menção à última seção do artigo, de modo a contribuir tanto para a coerência deste trabalho quanto para uma visão geral da argumentação desenvolvida por Nattiez (2005).

A terceira razão, segundo o autor (2005, p. 5), decorre da perspectiva de que a musicologia lida com uma arte e de que, ainda que o conceito de obra de arte, no sentido ocidental do termo, não seja adequado em todos os contextos — com base na etnomusicologia —, os julgamentos de valor, invocando uma noção de Belo musical ou de autenticidade, não estão ausentes desse campo. Contudo, embora o musicólogo possa fundamentar suas análises e o discurso histórico em princípios epistemológicos, enfrenta dificuldades ao justificar os próprios julgamentos de valor que mobiliza.

Após esse mapeamento do artigo de Nattiez (2005), destaca-se o recorte de suas propostas educacionais em música. Retomando sua argumentação, o autor situa a musicologia no “desvão entre música e palavras”, entendendo que, como efeito dessa posição, a música acaba por “compartilhar o destino das outras ciências humanas”, o que lhe confere “uma nova densidade, mas que, ao mesmo tempo, a priva de sua autonomia” (Nattiez, 2005, p. 8). Seguindo essa linha de raciocínio, o autor observa que a proliferação de métodos, domínios e referências epistemológicas na musicologia reflete uma situação mais ampla da cultura e do saber no âmbito das ciências humanas. (Nattiez, 2005, p. 10).

Para a demonstração desse processo, Nattiez (2005, p. 8–10) esboça uma revisão histórica remissiva das transformações da disciplina, bem como uma revisão das fundações de instituições musicológicas internacionais. A partir dessa exposição, o autor evidencia e deriva o quadro de fragmentação e de aproximação ao relativismo para o qual a disciplina se deslocou. A primeira dessas revisões, proposta por Nattiez (2005), mostrou-se de grande utilidade para a descrição das concepções musicológicas aqui compreendidas como tradicional e moderna (científica), seguindo a caracterização apresentada por Williams (2001), ao oferecer um panorama geral do tipo de musicologia ao qual a virada crítica de Kerman (1980) se referiu.

As críticas à fragmentação e ao relativismo, compreendidos como efeitos dos debates da nova musicologia, foram discutidas neste trabalho, por meio de outros autores e autoras. A argumentação de Nattiez, por sua vez, foi reservada para este ponto específico, na medida em que delimita de modo mais preciso suas propostas para a educação musical. Ainda assim, por se tratar do mesmo recorte temático e de preocupações convergentes, como se verá adiante, muitos dos referenciais mobilizados pelo autor nesse momento já se apresentam como familiares.

Para Nattiez (2005, p. 10), é necessário questionar esse desconforto, pois, se por um lado se manifesta uma insatisfação em relação à musicologia, por outro, reconhece-se que foi abandonado um período de ditosas ilusões, em relação ao qual seria um erro

cultivar nostalgia excessiva. Segundo o autor, houve um momento de consenso em torno de abordagens rigorosamente históricas ou psicobiográficas, consenso esse que só se tornou possível mediante o ocultamento de outras dimensões igualmente dignas de investigação. Em seguida, instaurou-se um período marcado pelo predomínio de paradigmas globalizantes — como o estruturalismo, o funcionalismo, o marxismo e a psicanálise — cujo caráter reducionista produziu um sentimento de homogeneidade.

O desmoronamento dessas visões totalizantes ensinou a reconhecer a complexidade inerente ao estudo das práticas e das obras humanas. A situação atual, embora considerada menos estimulante devido à persistência da busca por unidade e unificação, nos aproxima, contudo, de uma necessária humildade científica. Nesse contexto, a diversidade de saberes hoje disponíveis contribui para o sucesso da abordagem sistêmica (derivada de Adler), que se destaca justamente por integrar diferentes perspectivas (Nattiez, 2005, p.10).

Ao tratar da construção do discurso científico, o autor (2005, p. 5) recorre a Paul Duhem (1906) para enfatizar que a ciência deve ser entendida menos como transmissão de uma verdade e mais como uma construção. De modo convergente, Paul Veyne (1971) observa que tais construções dependem do enredo escolhido pelo pesquisador, que seleciona e organiza a realidade. Essa perspectiva ilumina as dificuldades atuais no ensino da musicologia: se, nos anos 1980, esse ensino era relativamente mais simples em razão de certezas compartilhadas entre diferentes áreas, hoje a dispersão da disciplina impõe a *necessidade de recolocar a questão da transmissão pedagógica das pesquisas produzidas no campo*.

No que se refere à transmissão do conhecimento e à evolução dos paradigmas, o autor observa que é natural que novos eixos de investigação passem a constituir objetos de ensino especializado. Embora o conceito de revolução científica de Kuhn (1962) possa parecer radical, Nattiez (2005, p. 10) ressalta que todo novo paradigma emerge sempre de um estado anterior da ciência. O problema é que novas gerações de estudantes frequentemente desconhecem os paradigmas precedentes, o que pode levá-las a aceitar passivamente a nova imagem do objeto de estudo. Soma-se a isso a escassez de incentivo à reflexão crítica: muitas vezes não se promove uma apropriação epistemológica do passado, fazendo com que o novo paradigma seja tomado não apenas como a última formulação, mas como a última verdade. Tal postura é considerada ingênua, pois, como lembra Valéry, se os paradigmas pudessem falar, diriam o mesmo que as civilizações: “Nós, os paradigmas, sabemos bem que somos mortais.” Diante disso, o autor propõe

duas frentes de atuação para a musicologia contemporânea: uma voltada ao ensino e outra orientada à pesquisa.

Portanto, no âmbito do ensino, tendo em vista os argumentos apresentados, Nattiez (2005, p. 11) defende a introdução de tópicos considerados essenciais nos cursos de faculdades de música, a saber: (i) a história da musicologia, (ii) a história da teoria musical, e, (iii) a história da análise musical. O objetivo dessa proposição é fornecer aos estudantes pontos de referência que lhes permitam compreender as condições em que surgiram, e a razão de ser do discurso contemporâneo na musicologia. Como exemplo de tal abordagem, o autor menciona sua própria contribuição na década de 1980, quando desenvolveu, em parceria com Charles L. Boilès, um artigo sobre a história da etnomusicologia (1977). Apesar de iniciativas desse tipo já existirem em alguns contextos, ele observa que esse ensino ainda carece de sistematização, não ocorrendo de forma automática e estruturada como em outros departamentos acadêmicos, como o de matemática.

Considerando-se o objetivo da proposta do autor no âmbito da condução das pesquisas, a saber, a criação de uma abordagem mais reflexiva e crítica nas publicações em musicologia, na qual as influências teóricas e as posições assumidas em relação a outras correntes sejam explicitamente discutidas —, percebe-se um alinhamento com preocupações semelhantes. Nesse sentido, a incorporação dessa proposta reforça o entendimento da perspectiva que Nattiez (2005) oferece para a educação musical, pois, em última instância, ambas respondem ao “desconforto da musicologia”, entendido como a inconformidade diante da fragmentação, da pulverização e do relativismo, por meio de procedimentos análogos: a contextualização histórica, cultural, social e ideológica do saber produzido (pressupostos musicológicos, teorias musicais, metodologias de análise, etc.) e das práticas musicais. Por esse viés, evidencia-se, em tal proposta, uma forte convergência com as respostas também apresentadas pela nova musicologia.

Como colocado, o artigo de Nattiez (2005), apesar de não citar a nova musicologia diretamente, dispensa aproximações ponto a ponto, pois o fluxo de sua argumentação coincide com boa parte do que se propôs neste trabalho como percurso formativo da nova musicologia. Sendo assim, esse artigo foi importante referência na apresentação do percurso formativo da nova musicologia.

Assim, ao articular a perda da autonomia musical à dispersão disciplinar, chega-se a um cenário marcado pela pluralidade e pela fragmentação, levando à preocupação com a fundamentação do conhecimento (epistemológica). Essa problematização é um

ponto de inflexão deste trabalho, tendo sido examinadas diversas reações a esse estado de coisas.

No caso de Nattiez (2005), a descrição desse quadro de fragmentação não se apoia prioritariamente em uma orientação interpretativista — frequente em autores associados à nova musicologia —, mas na mobilização do conceito de paradigma de Thomas Kuhn, oriundo das novas filosofias da ciência, cujo impacto foi decisivo para a consolidação de argumentos em favor do relativismo. Esse recurso marca um diferencial em relação à nova musicologia, pois incorpora um referencial que havia instaurado uma crise epistemológica nas ciências desde os anos 1960, enquanto questionamentos dessa ordem só passam a incidir sobre a musicologia moderna a partir de Kerman, nos anos 1980, e ainda assim por vias distintas.

Apesar disso, o ponto ao qual Nattiez chega — descrito como o “desconforto da musicologia” — é análogo à problematização assumida pelos musicólogos aqui examinados a partir dos anos 1990: o risco do relativismo. Por um lado, sua resposta epistemológica diverge da tendência novo-musicológica, na medida em que reage a esse risco por meio da defesa de critérios estéticos de valor — articulando cânones propostos por Beardsley a uma noção cautelosa de transcendência — sem, contudo, abandonar uma compreensão antropológica dos juízos estéticos como culturalmente situados, o que o aproxima, nesse aspecto, de Hooper (2006)¹¹⁸.

Entretanto, por outro lado, ao se considerar sua proposta para a educação — bem como sua proposta à pesquisa —, essas divergências não se mantêm, uma vez que não consiste em nada mais do que uma contextualização cultural e sócio-histórica da musicologia, da teoria musical e da análise musical. O autor entende, portanto, que a localização por estudantes e pesquisadores, da própria música em termos de práticas, conhecimentos ou expressividades como situadas — e não como lógicas absolutas—, é de suma relevância para seu embasamento.

¹¹⁸ Pois, à sua própria maneira, sua resposta a tal estado de coisas, compartilha de uma reabilitação parcial do conceito de transcendência.

7. CONCLUSÃO

A apresentação dos resultados deste trabalho será realizada por meio da sumarização da exposição sobre a nova musicologia e dos exemplos de seus possíveis desdobramentos na educação musical, seguida de considerações finais a respeito desses elementos.

Os resultados da revisão de literatura exploratória permitiram a reconstrução de um percurso formativo da nova musicologia, compreendido como não teleológico, isto é, sem implicar determinismo histórico. Conforme demonstrado pelo exame dos textos selecionados, aproximações a pontos de articulação semelhantes aos desse percurso podem ocorrer por meio de trajetórias formativas distintas.

Partiu-se da forma como a musicologia moderna aplicou rigor metodológico inspirado em princípios científicos, em contraste com uma “musicologia tradicional” ainda não institucionalizada, que combinava biografia e música e pressupunha um *continuum* histórico de compositores. Observou-se que as críticas ao positivismo e ao formalismo já haviam sido formuladas no século XX, tanto no âmbito da filosofia da ciência quanto no da Escola de Frankfurt, assim como no da etnomusicologia.

Kerman (1980) propõe o abandono do estrito objetivismo científico na musicologia histórica e na análise musical em favor de uma musicologia orientada pela crítica, entendida como articulação entre análise, história, estética e juízo crítico, capaz de relacionar a música a valores humanos. Seu livro *Constructing music* (1985) consolida as críticas ao positivismo e ao formalismo como marcas da nova musicologia. O formalismo, em especial, foi associado a teorias estéticas do século XIX, com destaque para Hanslick.

Mostrou-se que a nova musicologia promoveu um deslocamento da concepção ontológica da música como essência autônoma para uma postura epistemológica que recusa a linguagem como mero reflexo referencial. Como efeito, a musicologia se abre para novos recortes discursivos e teorias pós-modernas.

A partir dos exemplos de Kramer (1990) e McClary (1991), evidenciaram-se contribuições relevantes da nova musicologia, como o criticismo politicamente orientado, as problematizações de gênero, raça e sexualidade, a ampliação dos repertórios para além do cânone, o foco na recepção da música, a interdisciplinaridade e a valorização da performatividade.

Tanto esse autor, como essa autora rejeitam a concepção da música como pura forma ou sintaxe, afirmando-se sua produção de significado. Ao recusar essências privilegiadas, valorizam-se os efeitos performativos dos atos expressivos e a música como prática social situada em contextos culturais, históricos e ideológicos, recolocando a legitimação interpretativa em termos de disputas de poder.

O trabalho de McClary (1991) foi utilizado como exemplo da mobilização da crítica da ideologia, evidenciando a matriz marxista do termo e os desdobramentos da reformulação adorniana do material musical como mediação social. Ao articular essa crítica a um recorte feminista e a contribuições de Foucault, McClary desloca o foco da luta de classes para a instrumentalização do prazer e para a historicização de universais aparentes, como corpo, sexualidade e sujeito.

Assim, expôs-se o percurso formativo da nova musicologia: ao afirmar que a música produz significados discursivos, situou-a em contextos sociais, culturais e históricos, recusando a neutralidade e a autonomia das estruturas musicais e abrindo-se à interdisciplinaridade e à crítica política, em resposta a uma sociedade marcada pela estratificação pós-moderna e pela diversidade de identidades.

Em seguida, apresentaram-se críticas à nova musicologia a partir de Williams (2001) e Hooper (2006). Ambos problematizam a oposição rígida entre modernidade e pós-modernidade, rejeitam o excesso de autorreflexão disciplinar autodissolutiva e apontam os riscos de relativismo decorrentes da fragmentação do campo, indicando a necessidade de reconstrução da musicologia.

Por fim, mostrou-se suas propostas de reconstrução que visam a reafirmar a musicologia como discurso institucional legítimo (Hooper, 2006) e/ou como campo performativo no qual identidades, discursos e sensibilidades são negociados (Williams, 2001), reconhecendo o papel articulador de Kerman (1980) na crítica da ideologia musical ocidental.

No campo da educação musical, foram analisados textos que tratam explicitamente da fragmentação e da pluralidade como efeitos do deslocamento epistemológico de uma fonte única e essencial de sentido, bem como da estratificação da sociedade pós-moderna enquanto processo de diversidade.

Fonterrada (2008) critica o método cartesiano por reduzir a complexidade e favorecer a fragmentação pluralista, propondo, em contraste, a visão sistêmica de Capra, baseada na inter-relação e na dinâmica dos fenômenos. Nessa perspectiva, as estruturas são simultaneamente determinadas e determinantes, valorizando a singularidade, a

variação e os processos em rede diante da crise de procedimentos lineares na educação musical. Embora sua metáfora do organismo ainda sugira certa hierarquia funcional, essa tensão não compromete a relevância de sua proposta.

A filosofia praxial de Elliott (2001) demonstrou ampla aplicabilidade no ensino básico e forte convergência com os debates epistemológicos da nova musicologia, ao valorizar a performatividade, a escuta, a prática e o conhecimento musicais situados cultural e sócio-historicamente, bem como uma postura antiessencialista e pluralista que recusa parâmetros avaliativos únicos, hierarquias entre repertórios e incentiva currículos organizados de forma contextualizada. Tanto sua filosofia da música quanto sua filosofia do ensino alinham-se a esses questionamentos, ainda que o autor não problematize diretamente categorias como gênero, raça, classe ou colonialidade.

O texto de Nattiez (2005), embora não seja voltado especificamente à educação musical, foi utilizado por suas implicações para a educação superior e por apresentar convergências relevantes com o percurso formativo da nova musicologia. Sua crítica à fragmentação e ao relativismo, articulada a partir de Kuhn, leva à proposta de um ensino da história da musicologia, da teoria e da análise situado socio-historicamente, o que, apesar de divergências, o aproxima de questionamentos epistemológicos semelhantes à nova musicologia aplicados no campo da educação musical.

Concluída a sumarização dos resultados da revisão exploratória da literatura, apresentam-se considerações sobre os alcances do estudo, as dificuldades encontradas, possíveis interpretações e apontamentos para pesquisas futuras.

Muito do que se discute atualmente nas áreas musicais acerca da relativização da visão eurocêntrica do conhecimento e do ensino — vinculada à ampliação dos repertórios executados e estudados, às discussões sobre a descentralização curricular e à consideração da produção de saberes e sensibilidades de diversos grupos e identidades sociais, com repercussões em todos os níveis de ensino — corresponde a temas já levantados pela nova musicologia. Tais questões foram amplamente debatidas por esse campo nos anos 1990 e configuram uma referência importante para o metadiscorso autorreflexivo disciplinar em língua inglesa a partir dos anos 2000, ainda que frequentemente submetidas a reavaliações críticas de pressupostos específicos.

A revisão de literatura demonstrou que essa “concepção notavelmente insular de sua própria tradição disciplinar”, circunscrita ao contexto de língua anglo-saxã, dissolveu-se ao longo dos anos 1990, dando lugar a uma acentuada interdisciplinaridade na musicologia e na educação musical, em suas diversas vertentes. Entretanto, a mesma

revisão indicou que, se tal característica insular não se verificou no âmbito das referências mobilizadas pela nova musicologia, ela se tornou perceptível ao se examinar o alcance de sua influência.

Tal colocação pode ser sustentada, em primeiro lugar, pelos resultados da revisão de literatura, que identificou um volume expressivo de material sobre a nova musicologia em língua inglesa, incluindo debates, questionamentos e desdobramentos autorreflexivos disciplinares. Em português, mesmo nesse nível mais geral, o material mostrou-se significativamente mais escasso, quadro reforçado pela citação de Duprat (1996) como o único exemplo de produção brasileira contemporânea aos debates da nova musicologia nos anos 1990, ainda que sem menção direta ao termo. Contudo, a revisão não indicou alteração substantiva desse cenário ao longo do tempo.

Em segundo lugar, essa colocação pode ser sustentada pelos resultados da busca por material que fundamentasse os desdobramentos da nova musicologia, a qual se mostrou escassa mesmo em língua inglesa e virtualmente inexistente no que se refere à produção brasileira. Esse quadro evidenciou um fator que dificultou o desenvolvimento do trabalho, uma vez que muitas aproximações entre a educação musical e os resultados dos debates da nova musicologia precisariam ser construídas em caráter autoral. Se, por um lado, essa lacuna aponta possibilidades para pesquisas futuras, por outro, não se mostrou pertinente ao estágio e ao escopo desta pesquisa. Considerados em conjunto, esses resultados indicam que tal escassez não decorre da falta de relevância dos recortes temáticos da nova musicologia, mas sobretudo de sua não incorporação, especialmente no contexto da produção brasileira.

Essa interpretação é reforçada pela discussão realizada na introdução do Capítulo 6 deste trabalho, a partir do argumento de Hooper (2006), segundo o qual a simples incorporação de novos objetos — como a ampliação de repertórios anteriormente excluídos — não implica, por si só, uma mudança da ontologia realista objetiva para uma postura epistemológica não fundacionista. Desse modo, a ampliação do cânone ou a adoção de estratégias de ensino com esse objetivo não garantem a problematização de hierarquias entre repertórios, de naturalizações teóricas ou da pretensão de universalidade das ferramentas analíticas tradicionais. Pelo mesmo argumento, não se trata apenas de aplicar metodologias modernas de ensino musical do século XX a repertórios ampliados em uma situação de diversidade pós-moderna, mas de examiná-las criticamente, explicitando suas convergências e divergências em relação a abordagens pós-modernas.

Tal proposta representa mais uma lacuna em potencial, para ser explorada por pesquisas futuras.

Sendo assim, destaca-se uma segunda interpretação: a percepção de uma não incorporação dos debates da nova musicologia no âmbito institucional, especialmente no que se refere aos projetos político-pedagógicos de escolas brasileiras e às bases curriculares de cursos de licenciatura em música. Essa conotação configura, por sua vez, mais uma possibilidade de lacuna para pesquisas futuras.

No âmbito musicológico, a precedência da etnomusicologia — referida diversas vezes ao longo do trabalho — no tratamento de muitas das questões posteriormente retomadas pela nova musicologia, assim como as contribuições da teoria crítica e do marxismo, permanece válida. Desse modo, ainda que não haja menção direta à nova musicologia, muitos de seus recortes temáticos são tangenciados por esses vieses.

Entretanto, ao se observar nesse quadro uma situação semelhante àquela apontada por Williams (2001) a partir do debate entre Tomlinson (1993) e Kramer (1993) — relativa a certa dissociação entre um “falar sobre música” sensível a alteridades e subjetividades subjugadas e o tratamento das peculiaridades do “material musical”, frequentemente percebido como tecnicista ou alienante —, reconhece-se uma contribuição da nova musicologia em potencial. Isso porque muitos autores que permaneceram engajados nesse debate após meados dos anos 1990, especialmente a partir dos anos 2000, debruçaram-se justamente sobre esse dilema, como evidenciam Williams Hooper, podendo-se ainda adicionar o exemplo de Agawu.

Tanto no caso da educação musical quanto no exemplo mais geral da musicologia, não se trata, de modo algum, de substituir esses saberes, mas, como propõe McClary (1991), de complementar tais contribuições. Como afirma a autora em seu projeto musicológico, “felizmente, não precisamos reinventar a roda [...]”¹¹⁹, ao referir-se às contribuições da etnomusicologia para a contextualização da música como prática cultural, e “felizmente, uma quantidade considerável de trabalho já foi realizada nesse sentido [...]”¹²⁰, ao tratar das contribuições da teoria crítica social para uma historiografia crítica. Nesse sentido, pode-se considerar a possibilidade de uma mediação dialética, na qual os debates suscitados pela nova musicologia passem também a contribuir para essas disciplinas, em movimento de retorno.

¹¹⁹ "No original: “*Fortunately, we are not required to reinvent the wheel [...]*” (McClary, 1991, p. 26).

¹²⁰ No original: “*Fortunately, a considerable amount of work has already been done toward this end [...]*” (McClary, 1991, p. 28).

Parte significativa da produção da musicologia em língua inglesa não pôde ser abordada neste trabalho, em razão de seu escopo extensivo. Entre esses aspectos, incluem-se aproximações interdisciplinares entre a musicologia moderna e o estruturalismo, bem como diálogos musicológicos com campos como a teoria crítica social e feminista, o pós-estruturalismo, a teoria pós-colonial, a etnomusicologia, a teoria *queer* e a narratologia. Além disso, embora o trabalho tenha apresentado discussões metadiscursivas de autores associados à nova musicologia, como Kramer (1990, 1992) e McClary (1991), não se deteve nas análises interpretativas propriamente ditas desenvolvidas por esses autores. Soma-se a isso a existência de propostas de análises de autores(as) que não foram incluídos. Como exemplo pode-se citar as análises desconstrutivas baseadas no pensamento de Jacques Derrida, como as realizadas por Rose Rosengard Subotnik em *Deconstructive variations: music and reason in Western Society* (1995), que igualmente extrapolaram os limites extensivos deste estudo.

Pelo mesmo motivo, alguns artigos identificados que tangenciam desdobramentos da nova musicologia na educação musical não puderam ser abordados neste trabalho. Entre eles, destacam-se *Hans-Joachim Koellreutter: músico e educador musical menor*, da educadora brasileira Teca Alencar de Brito, que examina o pensamento do músico e pensador austríaco radicado no Brasil a partir de conceitos da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari; e *Music education in the sign of deconstruction* (2008), de Peter Dyndahl, no qual o autor faz propostas para a educação musical fundamentadas no desconstrutivismo de Jacques Derrida.

Enquanto, no contexto musicológico de língua inglesa, o debate é tão recorrente que chega a “correr o risco de se tornar cansativo” (Samson, 1999, p. 54, apud Hooper, 2006, p. 7, tradução própria)¹²¹, no âmbito da educação musical brasileira, diante da escassez de material observada, emerge uma expressiva potencialidade para que a reflexão autodisciplinar informada pelos debates da nova musicologia contribua para o enfrentamento dos desafios da pós-modernidade.

Dadas as sensações alternantes, da preocupação ao entusiasmo, demonstrados ao longo deste trabalho, para com uma situação pós-moderna de estratificação social e multiplicidade de saberes em uma sociedade fragmentada, espera-se ter contribuído, por meio deste estudo, para que a música, assim como seus saberes e ensino, ofereça respostas a tal estado de coisas: não pela produção de uma totalidade rígida, mas pela conexão

¹²¹ No original: “*in danger of growing wearisome*” (Samson, 1999, p. 54, apud Hooper, 2006, p. 7).

desses fragmentos por linhas que formam redes de diálogo, nas quais a diversidade não seja um problema, nem uma solução, mas uma coexistência ativa, fértil e mais equânime.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos*. Tradução de Zeljko Loparic *et al.* São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção *Os Pensadores*).

ADORNO, Theodor W. Introdução à controvérsia sobre o positivismo na sociologia alemã. In: ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos*. Tradução de Zeljko Loparic *et al.* São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 109–189.

ALMEIDA, Guido Antonio de. Nota preliminar do tradutor. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 7-8.

AGAWU, Kofi. Analyzing music under the new musicological regime. *Music Theory Online*, v. 2, n. 4, 1996.

AGAWU, Kofi. Analyzing music under the new musicological regime. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 297-307, 1997.

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith. Parte II: o método nas ciências sociais. In: ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith; GEWANDSZNAIDER, Fernando. *O método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa*. 2. ed. São Paulo: Thomson Learning, 1999. p. 111-188.

BOTELHO, Louise L. R.; CUNHA, Cristiano C. A.; MACEDO, Marcelo. O método da revisão integrativa nos estudos organizacionais. *Gestão & Sociedade*, Belo Horizonte, v. 5, n. 11, p. 121-136, maio/ago. 2011.

BOWMAN, Wayne D. *Philosophical perspectives on music*. New York: Oxford University Press, 1998.

BURNHAM, Scott. Theorists and “the music itself”. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 316–329, 1997.

CAVALCANTE, Livia Teixeira Canuto; OLIVEIRA, Adélia Augusta Souto de. Métodos de revisão bibliográfica nos estudos científicos. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 83-102, abr. 2020.

CITRON, Marcia J. Gender and the field of musicology. *Current Musicology*, v. 53, p. 66–75, 1993.

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. Preface. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.). *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. v-xii.

DAHLHAUS, Carl. Judgments of art and of taste. In: DAHLHAUS, Carl. *Aesthetics of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. p. 31–38.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-century music*. Tradução de J. Bradford Robinson. Berkeley e Los Angeles: [s.n.], 1989. p. 94.

DEWS, Peter. *Logics of disintegration: post-structuralist thought and the claims of critical theory*. London: Verso, 1987.

DUPRAT, Régis. Análise, musicologia, positivismo. *Revista Música*, São Paulo, v. 7, n. 1/2, p. 47-58, maio/nov. 1996.

ELLIOTT, David J. *Music matters: a new philosophy of music education*. New York: Oxford University Press, 1995.

ELLIOTT, David J. Modernity, Postmodernity and Music Education. *Philosophy Research Studies in Music Education*. 2001, n. 17, p. 32-41.

FERRAND, Françoise. A Ars Nova e Guillaume de Machaut. In: MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte (Org.). *História da música ocidental*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa; Carlos Sussekind; Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 195-208.

FREUD, Sigmund. *The question of lay analysis*. Tradução de James Strachey. New York: W. W. Norton & Company, 1969.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Editora da UNESP, 2008.

GAP. In: *Cambridge Dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press, [s.d.]. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/>.

GIL, Antônio Carlos. Como classificar as pesquisas. Como elaborar projetos de pesquisa. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002. p. 41-44.

GIL, Antônio Carlos. Como delinear uma pesquisa bibliográfica. Como elaborar projetos de pesquisa. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002. p. 59-79.

HARVEY, David. *The condition of postmodernity*. Oxford: Blackwell, 1989.

HABERMAS, Jürgen. *Knowledge and human interests*. Tradução de J. L. Shapiro. Cambridge: Polity Press, 1987.

HARAWAY, Donna. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. London: Free Association Books, 1991.

HORKHEIMER, Max. Teoria tradicional e teoria crítica. In: CIVITA, Victor (Coord.). *Textos escolhidos: Benjamin, Horkheimer, Adorno e Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

HOOPER, Giles. A new musicology? In: HOOPER, Giles. *The discourse of musicology*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2006. p. 5-40.

HOOPER, Giles. The study of music as an institutionalized discourse. In: HOOPER, Giles. *The discourse of musicology*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2006. p. 41-72.

- HOOPER, Giles. Conclusion. In: HOOPER, Giles. *The discourse of musicology*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2006. p. 137–140.
- KERMAN, Joseph. How we got into analysis, and how to get out. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 7, n. 2, p. 311-331, 1980.
- KERMAN, Joseph. *Contemplating music: challenges to musicology*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KRAMER, Lawrence. *Music as cultural practice, 1800–1900*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1990.
- KRAMER, Lawrence. The musicology of the future. *Repercussions*, v. 1, n. 1, p. 5-18, 1992.
- KRAMER, Lawrence. Music criticism and the postmodernist turn: in contrary motion with Gary Tomlinson. *Current Musicology*, v. 53, p. 25-35, 1993.
- KRAMER, Lawrence. Prospects: postmodernism and musicology. In: KRAMER, Lawrence. *Classical music and postmodern knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 1–32.
- LANGER, Susanne K. *Philosophy in a new key*. 3. ed. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976.
- LORRAINE, Robert. Musicology and theory: where's it been, where's it going. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 51, n. 2, p. 235–244, 1993.
- McCLARY, Susan. Introduction: a material girl in *Bluebeard's Castle*. In: McCLARY, Susan. *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. p. 3-34.
- McCRELESS, Patrick. Contemporary music theory and the New Musicology: an introduction. *Music Theory Online*, v. 2, n. 2, 1996.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O Desafio do Conhecimento: Pesquisa Qualitativa em Saúde*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2004. Capítulo 4 - Fase de Análise ou Tratamento do Material. p. 197-248.
- MUSICOLOGY. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2025. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/>. Acesso em: 5 out. 2025.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. O desconforto da musicologia. Tradução de Luis Paulo Sampaio. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 11, p. 250-285, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *On the genealogy of morals; Ecce homo*. Tradução de Walter Kaufmann. New York: Vintage Books, 1969. Ensaio 2, seção 12, p. 77-78.

NIETZSCHE'S LIFE AND WORKS. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford, 2024. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/nietzsche-life-works/>. Acesso em: 12 jan. 2025.

OLIVEIRA, Heitor Martins. Teoria, análise e nova musicologia: debates e perspectivas. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 100-114, dez. 2008.

ROSAND, Ellen. The musicology of the present. *American Musicological Society Newsletter*, v. XXV, p. 10-15, 1995.

SAMSON, Jim. Analysis in context. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.). *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 3-22.

SCHENKER, Heinrich. Introduction. In: SCHENKER, Heinrich. *Free composition (Der freie Satz)*. Tradução e edição de Ernst Oster. New York; London: Longman, 1979. p. xxi-xxiv.

SCHENKER, Heinrich. Part I - The background. In: SCHENKER, Heinrich. *Free composition (Der freie Satz)*. Tradução e edição de Ernst Oster. New York; London: Longman, 1979. p. 3-21.

SCHOENBERG, Arnold. 1. O conceito de forma. In: *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2015. p. 27-28.

SCHÖN, Donald A. *Educating the reflective practitioner*. San Francisco: Jossey-Bass, 1987.

SEEGER, Charles. Tractatus esthetico-semioticus. In: GRUBBS, J. W. (Ed.). *Current thought in musicology*. Austin; London: University of Texas Press, 1976. p. 1-39.

SEEGER, Charles. *Studies in musicology: 1935-1975*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1977.

SILVEIRA, D. T.; CÓRDOVA, F. P. A pesquisa científica. In: GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. (Org.). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. p. 31-43.

SNYDER, Hannah. Literature review as a research methodology: an overview and guidelines. *Journal of Business Research*, v. 104, p. 333-339, 2019.

STUBLEY, Eleanor V. Review of the book *Music matters: a new philosophy of music education*. *Philosophy of Music Education Review*, v. 4, n. 1, p. 63-67, 1996.

SWANWICK, Keith. *Teaching music musically*. London: Routledge, 1999.

TARNAS, Richard. *A epopeia do pensamento ocidental: para compreender as ideias que moldaram nossa visão de mundo*. 2. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2000. Capítulo VI – A transformação da era moderna: o pensamento pós-moderno. p. 422-437.

TOMLINSON, Gary. Musical pasts and postmodern musicologies: a response to Lawrence Kramer. *Current Musicology*, v. 53, p. 18-24, 1992.

TRAVASSOS, Elizabeth. Tradição oral e história. *Revista de História*, n. 157, p. 129-152, 2º sem. 2007

WILLIAMS, Alastair. *Constructing musicology*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2001.

APÊDICE

Apêndice A: Relatório do levantamento sobre a situação da nova musicologia nos Anais do Congresso da ANPPOM, dos anos de 2023 e 2024

Como indicado anteriormente, diante da ineficácia do método de busca por descritores para identificar os desdobramentos da nova musicologia no contexto brasileiro, segundo os critérios já especificados e empregados no restante do trabalho, optou-se por realizar uma investigação baseada no exame da listagem de artigos publicados nos Anais dos Congressos da ANPPOM.

Dado o escopo extensivo do trabalho, tornou-se necessário estabelecer critérios de corte estratégicos. Optou-se, em primeiro lugar, pelo exame dos Anais do Congresso da ANPPOM, em detrimento de periódicos acadêmicos especializados, por se entender que essa escolha permite captar um panorama mais amplo e representativo dos interesses da comunidade de pesquisadores brasileiros. Tal decisão decorre do caráter dos Anais como espaço de comunicação e circulação preliminar de pesquisas, enquanto as revistas tendem a reunir trabalhos já consolidados e de maior reconhecimento no campo. Assim, em consonância com a perspectiva crítica sobre ideologia desenvolvida ao longo do trabalho — compreendida como operante em diferentes instâncias institucionais —, buscou-se reduzir vieses de exclusão, ainda que se reconheça sua impossibilidade de plena neutralização, adotando-se deliberadamente a alternativa menos seletiva.

Em segundo lugar, foi necessário estabelecer um método para lidar com o volume do material obtido, uma vez que o exame da listagem de artigos publicados na subárea de Educação Musical nos Anais da ANPPOM revelou um volume demasiadamente elevado — aproximadamente 70 artigos por ano. Tornou-se evidente, portanto, que um tratamento pormenorizado, baseado na leitura integral de todo esse conjunto, seria inviável. Por essa razão, optou-se por denominar tal tarefa como um levantamento, com o objetivo de apresentar apenas uma visão panorâmica da situação brasileira do recorte discursivo em discussão.

Sendo assim, a revisão de literatura proposta para esta etapa concentrou-se apenas nos itens (ii) e (iii) dos procedimentos adaptados da proposta de Botelho *et al.* (2011). Contudo, pelas razões já explicitadas, foi necessário modificá-los. As alterações procedimentais foram as seguintes:

(ii) *Identificação dos estudos pré-selecionados e selecionados.* Enquanto, no restante do trabalho, operou-se de modo que, nos casos em que o título, o resumo, as palavras-chave e o exame das referências não foram suficientes para definir a pertinência do texto, procedeu-se à consulta da publicação na íntegra, para efeito deste levantamento foi necessário manter-se apenas na primeira parte da proposta, uma vez que o recurso aos textos completos não se mostrou viável.

Porém, como o objetivo era proporcionar uma visão geral da situação, eventuais desvios decorrentes da permanência nessa esfera não constituem um problema grave. Outro motivo pelo qual essa metodologia se mostrou pertinente é que não se trata de uma abordagem quantitativa, mas de fornecer subsídios para tecer considerações estreitamente vinculadas ao procedimento adotado a seguir.

(iii) *Mapeamento dos estudos selecionados.*

Aqui se encontra o ponto de destaque desse levantamento. Pois a própria dificuldade em se mapear a situação brasileira da educação musical brasileira é ilustrativa de seu panorama do campo.

Um primeiro ponto a ser considerado é que, por estar vinculada a um campo de debate ainda em curso — e ampliado para um quadro de referências mais abrangente —, convencionou-se tratar a nova musicologia como associada, de modo mais estrito, a um conjunto de textos dos anos 1990. Nesse contexto, evidenciou-se que ela recebeu críticas relativas à fragmentação e ao relativismo, embora tais questões se relacionem mais amplamente à condição pós-moderna e excedam seu âmbito específico. Ainda assim, reconhece-se seu legado por meio das contribuições deixadas ao campo, de modo que os artigos identificados neste levantamento podem se vincular a esse legado, conforme o enquadramento adotado neste trabalho.

Posto isso, de modo semelhante às considerações gerais sobre os desdobramentos da nova musicologia na educação musical, ao considerar as formulações de Kramer (1992), que associam a nova musicologia à adoção de teorias e metodologias pós-modernas, e ao articulá-las com a problematização de Hooper (2006, p. 8) — acerca do uso indistinto do termo “pós-moderno” como (i) objeto, (ii) método, ou (iii) condição disciplinar —, evidenciam-se as dificuldades inerentes à realização de classificações do tipo “está ligado” ou “não está ligado” à nova musicologia.

Em primeiro lugar, esse apontamento já evidencia uma diferença em relação ao restante do trabalho, conforme argumentado na introdução do “Capítulo 6. Desdobramentos da nova musicologia na educação musical”. Nesse sentido, a revisão de

literatura revelou um volume significativo de artigos voltados à autorreflexão sobre as bases musicológicas, isto é, relacionados ao item (iii) de Hooper (2006), que trata da condição disciplinar.

Na medida em que se mostrou difícil identificar, por meio dos métodos de busca anteriormente estabelecidos, artigos desse tipo no contexto brasileiro, e tendo-se optado pela realização deste levantamento, tal restrição não pôde ser mantida, admitindo-se a ocorrência de diferentes configurações no interior da problematização proposta por Hooper (2006).

Sendo assim, para relacionar os artigos às contribuições da nova musicologia, retomam-se Agawu (1997) e Williams (2001), que identificam, entre outros aspectos: (i) um criticismo de orientação política; (ii) problematizações sobre raça, gênero e sexualidade, com impactos sobre a produção, a circulação e a recepção da música; (iii) a ampliação dos repertórios estudados para além do cânone ocidental, especialmente no âmbito das músicas populares; (iv) contribuições aos estudos de recepção; (v) a incorporação de metodologias interdisciplinares (Williams, 2001, p. vii); e (vi) a valorização da performatividade (Williams, 2001, p. 5; p. 51). Importa ressaltar que esses pontos se encontram interligados e não são facilmente isoláveis.

Além disso, levam-se em conta as características do percurso formativo examinado ao longo deste trabalho, tais como a crítica ao formalismo e ao positivismo; o situamento da música em contextos sociais e culturais; a valorização do corpo e da escuta situada; as teorias da recepção; e a abertura a múltiplos recortes discursivos.

Diante dessa complexidade, a conclusão deste levantamento concentra-se em seis resultados principais.

O primeiro resultado indica que, ao se considerar uma abordagem estritamente formalista, positivista ou a combinação de ambas, aproximadamente um terço dos artigos da subárea de Educação Musical, em cada um dos dois anos analisados, pode ser enquadrado nessa perspectiva. Como exemplo, cita-se o artigo *O ensino de teclado eletrônico no curso técnico do Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernández: uma análise dos documentos norteadores do ensino do instrumento* (2023), de Samuel Scarcerla e José Soares, que adota uma metodologia de análise documental.

Um segundo resultado a considerar é que isso implica, necessariamente, que todos os demais artigos — isto é, a ampla maioria — mobilizam pontos de contato com contribuições associadas à nova musicologia. Contudo, como se demonstrou ao longo do trabalho, diversas metodologias, teorias e mesmo tradições filosóficas anteriores — como

aquelas formuladas por Nietzsche ou Marx — já haviam elaborado críticas e argumentos semelhantes. Assim, o que esse segundo resultado evidencia não é, necessariamente, uma influência direta da nova musicologia, mas a atualidade e a recorrência de seus questionamentos no debate contemporâneo. Como exemplo, pode-se citar o artigo *Fundamentos histórico-críticos da educação musical: a pesquisa em desenvolvimento* (2024), de Thiago Xavier de Abreu, que adota uma metodologia baseada no materialismo histórico-dialético e, portanto, formula suas críticas a partir da especificidade desse referencial no contexto do pensamento marxista, e não de pressupostos epistemológicos vinculados à nova musicologia.

Um terceiro resultado relaciona-se ao argumento de Hooper (2006), segundo o qual apenas podem ser caracterizados como pós-modernos os estudos que mobilizam teorias e métodos reconhecidamente pós-modernos, como o pós-estruturalismo, a teoria pós-colonial e a teoria crítica feminista, entre outros. Como exemplo, pode-se citar o artigo *Apontamentos sobre a cartografia e a pesquisa em educação musical com crianças* (2023), de Fabrício Malaquias-Alves, que adota uma metodologia fundamentada na filosofia pós-estruturalista, em especial a partir de Giles Deleuze e Félix Guattari¹²².

Um quarto resultado refere-se à crítica formulada por Hooper (2006), segundo a qual é possível abordar recortes ligados a gênero, raça ou pós-colonialidade por meio de metodologias positivistas. Isso pode ou não constituir um problema. O próprio levantamento aqui apresentado, mesmo com os cuidados metodológicos adotados, pode ser questionado quanto à possibilidade de apresentar certa “tintura” positivista, nos termos de Tomlinson (1993). O ponto central, contudo, reside na explicitação do posicionamento e na compreensão da postura epistemológica adotada. Como observa Williams (2001), ao buscar conciliar a pluralidade, o problema emerge quando se perseguem determinados fins por meio de metodologias inadequadas aos objetivos propostos. Ainda assim, a apresentação de dados estatísticos que evidenciam exclusões sistemáticas — de mulheres, raças e etnias — possui nítida utilidade social, sem que isso invalide a crítica da ideologia, sobretudo quando esta rejeita a pretensão de posições neutras ou universalizantes.

Como exemplo desse quarto resultado, pode-se citar o artigo *A participação de mulheres nas pesquisas em música: uma investigação em dois periódicos científicos brasileiros* (2023), de Cristina Rolim Wolffenbüttel, que apresenta afinidade com a nova

¹²² Para mais informações sobre metodologias cartográficas buscar *Mil platôs* (1995) de Giles Deleuze e Félix Guattari. Tal referência consta no artigo citado.

musicologia ao problematizar desigualdades de gênero e mobilizar a crítica institucional, valendo-se, para isso, de uma metodologia de análise quantitativa e interpretativa baseada em dados estatísticos.

Um quinto resultado refere-se aos trabalhos examinados que mais se aproximam do tipo de crítica epistemológica formulada pela nova musicologia, os quais, em muitos casos, apresentam propostas educacionais articuladas a epistemes situadas para além da tradição ocidental. Como exemplo, pode-se citar o artigo *Cantos populares do Brasil e outras epistemes: uma pedagogia vocal para a diversidade* (2024), de Simone Franco Valle, no qual se observa alinhamento com o pensamento decolonial, a crítica à colonialidade do saber e a valorização de cosmovisões plurais e de epistemologias subalternizadas.

Um sexto e último resultado decorre do uso do termo pós-moderno no sentido de um discurso autorreflexivo disciplinar — isto é, de uma problematização epistemológica das próprias condições de produção do conhecimento musicológico e de sua relação com a educação musical. Nesse enquadramento, mantém-se o resultado observado na primeira estratégia metodológica de busca: nenhum artigo foi identificado. Esse dado pode ser interpretado como um indicativo da relevância do presente trabalho. Ainda assim, cabe ressaltar que, embora o levantamento envolva um volume expressivo de dados, ele se limitou, por razões de extensão, ao recorte de apenas dois anos, o que torna pertinente sua ampliação em investigações futuras.

ANEXO

Anexo A: Endereço eletrônico para acesso aos artigos na subárea musicológica da educação musical nos Anais do Congresso da ANPPOM, dos anos de 2023 e 2024

“XXXIII Anais do Congresso da ANPPOM. v. 33, 2023.”

Disponível em: <https://anppom.org.br/congressos/anais/v33/>.

“XXXIV Anais do Congresso da ANPPOM. v. 34, 2024.”

Disponível em: <https://anppom.org.br/congressos/anais/v34/>.