

A CONSTRUÇÃO HISTÓRICA E CULTURAL DA ESCUTA MUSICAL NO BRASIL

THE HISTORICAL AND CULTURAL CONSTRUCTION OF MUSICAL LISTENING IN BRAZIL



<https://doi.org/10.22228/rtf.v19i1.1533>

Daniela Amaral Rodrigues



Universidade de São Paulo



Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5560-0060>



E-mail: duotessituras@gmail.com

Silvia Maria Pires Cabrera Berg



Universidade de São Paulo



Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8395-128X>



E-mail: silviaberg@gmail.com

Resumo: Este artigo, instigado por uma reflexão do musicólogo Peter Szendy acerca da escuta como construto cultural e formativo, examina um histórico de eventos que marcam a constituição e consolidação de paradigmas de escuta musical na Europa e seu reflexo no Brasil. Considera-se aqui como as concepções, definições, práticas e normas institucionalizadas desde a imprensa até os conservatórios musicais e, posteriormente, o ensino escolar, operaram uma seleção de determinada cultura musical como representação simbólica colonial de civilização.

Palavras-chaves: escuta musical; o ouvido moderno; recepção e criatividade.

Abstract: This article, inspired by a reflection by the musicologist Peter Szendy on listening as a cultural and formative construct, examines a historical sequence of events that marked the constitution and consolidation of paradigms of musical listening. It considers how the concepts, definitions, practices, and norms institutionalized through the printing press, later through music conservatories, and subsequently through formal schooling, operated a selection of a particular musical culture as a colonial symbolic representation of the civilization.

Keywords: musical listening; the modern listening; reception and creativity.

Peter Szendy abre seu livro *Écoute*, de ensaios e conferências de diversos autores, com o seu próprio texto, intitulado “A fábrica do ouvido moderno – De Wagner à Schoenberg e daí em diante”¹. A ideia da *fabricação* da escuta nos intrigou profundamente e nos lançou à pesquisa, abrindo uma perspectiva complexa sobre a escuta – não limitada à percepção auditiva, mas resultante da interação entre audição e imaginação, sentir, querer e pensar,

SZENDY, Peter. La fabrique de l'oreille moderne – De Wagner à Schoenberg et au-delà (tradução minha). In *Écoute: textes réunis par Peter Szendy*. Paris: L'Harmattan, Ircam-Centre Pompidou, 2000.

recepção sensorial e criatividade, fenômeno individual e social, atualidade e legado histórico de muitas escutas através de *marcas* diversas, desde composições, arranjos, interpretações, análises de *experts* até comentários do público e impressões que se tornam senso comum de tão repetidas - tudo ressignificando a obra e a própria escuta.

Este artigo examina as relações sociais em torno da música, sob as definições ocidentais, aristocráticas e posteriormente burguesas, que, de algum modo, concorreram para determinar a escuta. Refere-se, para isso, a alguns marcos históricos da sua consolidação formal, considerada tanto sua matriz eurocêntrica quanto as tensões em relação aos povos originários e os povos africanos escravizados, por séculos depreciados pela cultura dominante. A construção de uma tradição civilizatória unívoca ocorreu na dialética entre absorção, institucionalização e rupturas, eivadas de violências explícitas e implícitas, até a atualidade no Brasil, instituindo definições, princípios e normas para a música, bem como repertórios reputados como qualificados, criando cânones e crivando distinções de *status* entre a música de concerto, também denominada “douta”, “cultu” ou “erudita” e a música popular, com seu viés impróprio, sob a dinâmica livre das ruas, natural e deserddada.

Szendy lança, então, algumas questões decisivas para esta reflexão: “(...) quem é este que escuta? Ele está *sujeito* a alguma coisa (uma obra) ou ele é *o sujeito da* escuta (dele mesmo ou dos outros)? E se sim, como ele está *dessa* ou *nessa* atividade estranhamente passiva que o afeta?”². Tomo como linha mestra do presente estudo este questionamento sobre a escuta, entre a liberdade da sua dimensão subjetiva, lugar do jogo criativo, entre sensibilidade e razão, e a subordinação a condicionamentos externos. A partir dessa consideração, salientamos alguns pontos de uma possível história da escuta no Brasil, a fim de avaliar os impactos da sociedade pós-industrial, suas tecnologias, hábitos e modos de vida, sobre o ouvinte da atualidade.

Considerando a escuta como um constructo cultural é possível compreender como esta pode ser direcionada de modo prescritivo por instituições sociais, o que se confirma quando observamos em diversos momentos históricos a sua variabilidade, sob a aparência de estabilidade e perenidade, características de uma concepção física, naturalista e universalista da escuta. Nota-se uma interferência mútua entre tecnologias, escuta e música, como produção simbólica de uma sociedade em permanente transformação. Assim, a valorização da cultura letrada modificou a escuta, enquanto a memória oral, consequentemente debilitada, por seu lado, teve na invenção da notação e da imprensa tanto recursos de fixação mnemônica e preservação cultural, quanto suporte para incrementos na

² SZENDY, Peter. *Écoute: une histoire de nos oreilles*. Paris: Éditions de Minuit, 2013, p. 10 (tradução minha).

composição musical, que a redefiniram, ampliaram seus contornos, parâmetros e a complexidade da sua composição.

Mesmo as concepções essencialistas da Antiguidade Clássica, na Paideia, que fundamentam a educação humanística, têm em sua contraposição as ideias de Heráclito (c.400-470), de caos e mutabilidade, em que a escuta não é um vetor de aculturação e sim de conexão entre o ser e o *cosmo*, como seu *logos*, ou seja, um caminho para a consciência de existir no mundo. Por mais divergentes que sejam esses pensamentos, ambos a seu modo, referem-se à escuta como um fator de liberdade. Entretanto, o presente recorte mostra a escola e o conservatório como representantes ideológicos do pensamento dominante, com foco nos séculos XIX e XX, instrumentalizando a escuta para selecionar e valorizar uma determinada música, associada a uma conduta social correspondente, de acordo com os interesses de “civilização” colonizatórios e de aglutinação social, exercendo através dela um controle político. As músicas e as escutas, apesar disso, mostram-se incoercivelmente múltiplas, plurais, infinitas, existindo mesmo que banidas da escola, como referência importante para aqueles que a praticam e vivenciam.

Evidencia-se assim a escuta como construção cultural, dada pelas vivências sociais em torno da música, que foram sendo transferidas, no contexto da sociedade industrial e urbana, para o âmbito escolar, com a institucionalização do ensino, padronizado no que conhecemos hoje como escola. Expõe-se também a construção do paradigma da música, paralelamente aos demais paradigmas científicos no século XIX, e como ele realizou a seleção de uma música de prestígio e a exclusão ou o silenciamento do universo *popular*, em contraposição ao *erudito*, que nem por isso deixou de ser escutado, em toda a sua potência criativa e transformadora, constituindo referências musicais e sensíveis que emergem no século XX, com a oportunidade das rupturas modernistas. Além disso, nesse século, a pesquisa etnomusicológica, com o recurso da gravação, engajou compositores e pedagogos musicais, como Béla Bartók e Zoltán Kodály, na Europa, e, no Brasil, Mário de Andrade, por um lado, trazendo notícias de um *Brasil profundo*, possibilitando a escuta da música de rincões sertanejos do Nordeste, de comunidades rurais, caboclas, caiçaras e indígenas de todo o país. Mário, por um lado, valorizava esta música, porém, ainda sob a ótica folclorista, naturalista, do *pitoresco* que devia ser burilado, estetizado, apropriado e elevado na composição *erudita*. Posteriormente, este pensamento deu lugar a outras considerações sobre a música étnica consequentemente a outras escutas. Com a compreensão antropológica da música como manifestação complexa ou o que Mauss mais tarde designará

*fenômeno social total*³, passa a ser considerada sua riqueza própria e suas peculiaridades da música popular ou tradicional, de matriz indígena e africana, como diversidade e ancestralidade, bem como seu aspecto identitário, expandindo, de modo geral, a percepção de possibilidades sonoras de outros materiais musicais e da hibridação com outros aspectos das suas manifestações, como as danças dramáticas.

1. A música e a cultura hegemônica

Nem tudo o que se escuta ou se diz pode adentrar a escola, enquanto ente social autorizado a preservar e perpetuar a cultura hegemônica. A instituição escolar exerce sua função de filtro ou seleção de conhecimentos, balizados pela ciência moderna. Se por um lado reafirma a dominação eurocêntrica, segundo Boaventura de Sousa Santos, como mecanismo de manutenção da desigualdade e da injustiça, próprios da sociedade colonial, faz isso através do silenciamento de todos os outros saberes e modos de vida, como oposição ao ideal de civilização e cultura do Iluminismo. Sousa Santos evidencia a presença dos conflitos na escola, ao propor uma educação emancipadora, fundada nesses mesmos conflitos inerentes à história humana, uma pedagogia das ausências e das emergências, reconhecendo a função eminentemente política da educação, no lugar do ocultamento das contradições da sociedade burguesa e da retórica de um presente que se repete automaticamente, sem mirar o passado, nem um porvir ou seus *devires*. Sua pedagogia começa pela *escuta*, no sentido amplo, como elemento de libertação. Ele explica:

Para este projeto educativo não há uma, senão muitas formas de conhecimento. Todo conhecimento é uma prática social de conhecimento. Quer dizer, só existe na medida em que é protagonizado e mobilizado por um grupo social, atuando em um campo social onde atuam outros grupos rivais protagonistas ou titulares de formas rivais de conhecimento. Os conflitos sociais são, em última instância, conhecimento do conhecimento.⁴

Embora muito tenha sido superado pelas novas orientações pedagógicas e políticas sobre a cultura popular, de acordo com a concepção antropológica de cultura e a consideração da sua pluralidade, pode-se dizer que ainda há uma preocupação na escola com a seleção de um repertório “de qualidade”. Subentende-se que não se deve escutar músicas *vulgares*, ou não pelo menos na escola. No entanto, não há muita clareza sobre o motivo musical deste juízo, que se confunde com sanções morais, associadas geralmente às suas práticas sociais, danças, bailes e seus textos. Ou simplesmente essas outras músicas,

³ MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva. In: MAUSS, M. *Sociologia e antropologia* Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2003. p. 183-314.

⁴ SANTOS, Boaventura de Sousa. *Educación para otro mundo posible*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Medellín: CEDALCO, 2019, p. 30-31. Disponível em: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Educacion_para_otro_mundo_posible_Boaventura.pdf

excluídas desse padrão representado pela escola, como uma guia, por sua autoridade em relação ao conhecimento, são repudiadas, anteriormente a qualquer comentário, como algo impróprio e que, portanto, deve limitar-se à vida *inculta*, fora da escola, oculta pelo estigma da vergonha. Isso acontece ainda hoje, conforme o senso comum da atualidade e, inclusive entre estudantes de música, cujo conhecimento pressupõe-se advertir sobre a escuta de gêneros *proscritos* e até *criminalizados* como o funk, o rap, ou os pontos de santo, como aconteceu outrora com o maxixe.

A música não foi sempre entendida e definida do mesmo modo ao longo da sua história, assim como foram múltiplas suas práticas, meios de produção e registro, tecnologias e usos, ora enaltecidos, ora proibidos e depreciados, de acordo com as normas moralizantes vigentes. Aqui destaco alguns marcos da história da música ocidental, a começar pela cultura grega, que se erigiu como clássica e modelo ciclicamente retomado na Europa e através do Velho Continente transplantada para os territórios da sua dominação expansionista. Juntamente com a ginástica era elemento central da *Paideia*⁵, harmonizando alma e corpo da elite que gozava de tempo livre para dedicar ao *ócio digno*, que dá origem à palavra grega para escola (*scholé*)⁶. O modelo platônico da educação, no entanto, tinha também suas censuras, como as aplicadas aos poemas épicos e trágicos, conforme Oliveira⁷, por fazerem menção aos atos divinos de natureza “não digna”, como a vingança.

A música, no meio aristocrático, esteve em outros tempos associada à formação do caráter, vinculada a regras de conduta social, mesmo no âmbito profano. O manual formativo e tratado de “boas maneiras” da Renascença italiana, *Il Cortegiano* (1528), de Baldassare Castiglione, documenta as relações entre a música e outros códigos artísticos e de comportamento na corte de Urbino. Traduzido em numerosos idiomas, foi considerado “um vademécum da civilidade no marco da cidade-corte europeia”, nas palavras de Elisa Prieto Conca. A autora destaca as prescrições feitas às damas, no livro III, consoante ao contexto misógino ainda reverberando a Idade Média. Às mulheres da corte cabia atender às conveniências em termos de virtudes, tais quais honestidade, doçura, delicadeza, graça e honra. No que diz respeito a cantar e tanger um instrumento - e igualmente à dança - deviam

⁵ O termo *Paideia*, segundo Werner Jaeger, é de difícil definição no seu sentido autêntico, pois expressa um ideal grego consciente da perfeição moral e corporal do homem, consolidado historicamente como o saber e a “cultura” da era clássica helenística. Esse ideal seria a essência da educação na *pólis*, análoga à ação de esculpir o Homem vivo, indivíduo ético, na tensão entre a razão e as paixões. Jaeger ainda pontua: “A palavra e o som, o ritmo e a harmonia, na medida que atuam pela palavra, pelo som ou por ambos são as únicas forças formadoras da alma, pois o fator decisivo em toda a *paideia* é a energia, mais importante ainda para a formação do espírito que para a aquisição das aptidões corporais no *agon*” (JAEGER, 1995, p.18).

⁶ ARANHA, Maria Lucia. História da Educação e da Pedagogia. Moderna, São Paulo, 2012, p. 81.

⁷ OLIVEIRA, Renato José de. *Utopia e Razão*: pensando a formação ético-política do homem contemporâneo. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

comportar-se envergonhadamente, cedendo a fazê-lo apenas sob muita insistência, com muito decoro, cautela e restrições, inclusive quanto aos instrumentos (percussão e pífanos, por exemplo, seriam inadequados às damas)⁸.

Essas normas dão certa medida das interferências externas sobre a música ouvida na Igreja e na corte. Pouco se sabe sobre a música que era ouvida fora desses ambientes, pelo povo, nas festas e feiras. Pode-se imaginar que tenham coexistido músicas muito diferentes em uma sociedade estamental. Com o advento da notação musical e da imprensa ocorreram muitas mudanças, não só na transmissão ou conservação de repertórios, como de tradições e práticas interpretativas, na difusão da música e na própria composição, promovendo novas dinâmicas culturais.

2. Notação musical: incremento da composição e interpenetração de universos

O interesse dos compositores do Trecento italiano e da Ars Nova francesa pela música profana (*ballades, rondeau, virelais*), com o declínio da autoridade papal, no século XIV, permitiu o uso de ritmos, formas e técnicas mais complexas, como o cromatismo, acompanhados de maiores liberdades artísticas. Esse período de florescimento cultural, que tem entre seus maiores representantes Guillaume de Machaut (c.1300-1377) e Phillipe de Vitry (c.1291-1361), marca a passagem entre a Idade Média e a Renascença. Assinale-se aqui que a escuta foi, neste caso, provavelmente o meio que permitiu o contato e a interpenetração entre universos musicais culturalmente diversos, sob o controle eclesiástico.

A invenção da “tablatura” como notação instrumental foi responsável pela emergência da música instrumental e sua autonomia, assim como o seu enriquecimento com o surgimento de uma nova diversidade de gêneros e expansão do instrumentário em “famílias de instrumentos”⁹. A imprensa musical, em 1501, por sua vez, propiciou a intensificação da interpenetração entre a música secular ou profana e a música sacra, à medida que permitiram a notação de uma música mais intuitiva e dinâmica, livre das normas estritas da Igreja, permeável por transformações que tinham origem em improvisações, essência dessa música de tradição oral. A notação assume, portanto, a função de complemento e substituto da escuta, permitindo sua difusão mais ampla.

⁸ CONCA, Elisa Prieto. *Música y “Paideia”: il cortegiano de Castiglione en la formación del arquetipo y en el humanismo español*. Tese de doutorado. Universidade de Granada: Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2015, p. 257.

⁹ SOUZA, Maria de Nazaré Valente de. *A Evolução da Notação Musical no Ocidente na História do Livro até a Invenção da Imprensa*. Dissertação de Mestrado. Universidade da Beira Interior: Covilhã, 2012, p. 80. Disponível em: [Dissertação final - Maria Sousa.pdf \(ubi.pt\)](#). Acesso em 25/02/2021.

Por outro lado, o recurso da notação permitiu o desenvolvimento de procedimentos composicionais verticais mais complexos, pela possibilidade de elaborar detidamente as texturas, harmonias e dissonâncias, em uma peça ‘congelada’ temporalmente na escrita. Pode-se dizer que a notação era, portanto, um meio auxiliar de memorizar e transmitir a prática musical, além de um suporte material para incrementar a composição musical, que assim se torna também mais sujeita a intervenções intelectuais. Ou seja, surge como coadjuvante da escuta, sendo a sensibilidade o crivo que selecionava o que deveria ser preservado pela notação. Souza aponta entre seus principais efeitos a difusão da música para além do círculo restrito e controlado socialmente de especialistas, oferecendo-se como suporte à memória¹⁰.

Isto permite afirmar que o acesso à música era limitado pela inexistência de recursos de organização e fixação do que se escutava ou experimentava na prática musical ou talvez, por outro lado, pela vitalidade da cultura musical de transmissão auditiva, aural, ou prática, não pela inexistência de *bons ouvidos* entre os não especialistas, já que esse desejo auditivo foi o que impulsionou, por todo o dito, o desenvolvimento artístico da música. No entanto, ainda em tempos hodiernos, o acúmulo de discursos em torno da música, da *boa música* ou *música de qualidade*, desclassificando e excluindo outras músicas, pode criar a busca de uma música *apropriada*, que assegure a suposta incapacidade auditiva geral de saber ou escolher o que deseja escutar. Aqui me refiro atualmente aos chamados *clássicos* da música, distinta e classificada entre *erudita* ou *popular*, com a ressalva de que por muito tempo o *popular* também foi banido dos meios *doutos*.

3. A escuta e a noção de obra de arte

O filósofo alemão Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1903-1969), em sua *Introdução à Sociologia da Música*, tem a preocupação de examinar, enquanto determina uma metodologia científica para isso, o perfil dos ouvintes contemporâneos. Adorno cria, a partir de suas observações dos hábitos de escuta, uma tipologia de ouvintes. Ele assenta o seu cânone sobre “a adequação ou inadequação da escuta com relação ao que é escutado”¹¹, justificando desse modo a cientificidade do seu projeto na objetividade da obra de arte.

Adorno foi um dos principais expoentes da importante Escola de Frankfurt, que marca historicamente o confronto entre filosofia e empirismo, enquanto metodologia científica capaz de desvelar as contradições materiais da realidade, saindo do terreno

¹⁰ *Idem*, p. 80.

¹¹ ADORNO, Theodor. *Introdução à Sociologia: doze preleções teóricas*. Tradução: Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora UNESP, 2011, p. 58.

movediço das subjetividades. Assim, Adorno propõe-se a analisar comportamentos associados à escuta musical, para além das questões de gosto, preferências e aversões, centrada na *música em si*, porém vista a partir das atitudes dos ouvintes, demonstrando sua preocupação com uma condição própria da modernidade: a multiplicidade de ofertas e de situações de escuta à escolha do ouvinte, proporcionadas pela indústria fonográfica, como ramo da indústria cultural.

Mais do que isso, o filósofo e musicólogo alemão, representante da Teoria Crítica, tendo o pensamento de Karl Marx como chave de compreensão da sociedade capitalista do século XX, preocupa-se especificamente com a “regressão da escuta”, sofrida pelos ouvintes submetidos às manipulações publicitárias da indústria cultural que tiram a música do âmbito do objeto de conhecimento para a sorte do *fetich* do consumo. Assim define o paradoxo gerado por esse deslocamento:

A cultura é uma mercadoria paradoxal. É de tal modo sujeita à lei da troca que não é nem mesmo trocável; resolve-se tão cegamente no uso que não é mais possível utilizá-la. (...) É evidente que se poderia viver sem a indústria cultural, pois já é enorme a saciedade e a apatia que ela gera entre os consumidores. (...) já que seu produto reduz continuamente o prazer que promete como mercadoria a própria indústria, por ser simples promessa, finda por coincidir com a propaganda, de que necessita para compensar a sua não fruibilidade.¹²

O musicólogo francês Peter Szendy, no entanto, assinala que a “tipologia” de ouvintes de Adorno vincula-se à história da emergência progressiva da noção de obra de arte¹³. E acrescenta: “Por outro lado, e para complicar, não se pode dizer que a obra de arte é o polo objetivo da escuta, pois a história da noção da obra *condiciona* a história da escuta e *vice-versa* (grifo do autor, tradução minha)”¹⁴. Em outras palavras, a escuta modifica-se historicamente no próprio exercício da escuta. A noção da obra de arte deriva da seleção arbitrária, segundo critérios culturalmente determinados, do que deve ser preservado, como prazer sensorial, intelectual, no âmbito poético e estético, e representação simbólica de valores pertencentes à esfera social, institucionalizados ou não. É sob esse ponto de vista que a música pode ser e foi historicamente instrumentalizada em função de interesses político-institucionais, quando se controla e dirige a escuta ou a criação musical como no caso do Realismo Soviético ou das campanhas ufanistas do nazismo alemão, e, de modo geral, na publicidade das economias liberais capitalistas, com fins ideológicos e econômicos.

¹² *Idem*, p. 27.

¹³ SZENDY, Peter. *Écoute: une histoire de nos oreilles*. Paris: Éditions de Minuit, 2013, p.221

¹⁴ D'autre part, et plus gravement encore, on ne peut pas dire que l'oeuvre est le pôle objectif de l'écoute, car l'histoire de la notion d'oeuvre *conditionne* l'histoire de l'écoute, et *vice-versa* (*idem*, p. 225)”.

O distanciamento histórico permite entender a perspectiva da construção da *aura* da obra de arte musical, tardiamente reconhecida como autônoma, desatrelada de uma necessária funcionalidade, legitimada enquanto música instrumental ao longo do período barroco e afirmada como *música pura* ou *música absoluta* no recente século XIX. Assinale-se aqui, contudo, que essa concepção não foi consensual nem à época e esteve ligada a compositores nacionais, nomeadamente à música sinfônica de Johannes Brahms (1833-1897), de um lado, sem eliminar o polo oposto, representado pela *música programática* do francês Hector Berlioz (1803-1869), estruturalmente associada a elementos extramusicais, como roteiros dramáticos e alusões poéticas.

A formalização de um paradigma, sustentado por um lado pela ciência acústica de Hermann von Helmholtz (1821-1894) e por outro pela estética musical, também em consolidação, especialmente pela obra *O belo musical*, de Eduard Hanslick (1825-1904), corroboraram, no século XIX, o *status* da música como arte autônoma. Assim a música inscrever-se-ia entre os pilares e signos de poder da civilização ocidental, em sua pretensa universalidade, justificando a hegemonia da cultura europeia, na comparação entre o que podia ser visto como primitivo, rústico ou meramente funcional, portanto, *pobre*, e o evoluído, artístico e *belo*. Esse é o eixo analítico-discursivo em que insiste, por exemplo, até mesmo o modernista e um dos pioneiros das pesquisas etnomusicológicas no Brasil, Mário de Andrade, debatendo-se com a questão de uma Música Erudita Brasileira *autêntica*, em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Em sua argumentação contraditória, Mário de Andrade não vê outra saída para a música *artística nacional* senão “se sujeitar consequentemente às leis acústicas gerais e às normas de harmonização da escala temperada¹⁵”. Seria, segundo ele, um “contrassenso” e “um absurdo pretender uma harmonização brasileira (...)”¹⁶.

Jean-Jacques Nattiez, em seu artigo “O desconforto da musicologia”, considera significativa a data atribuída ao surgimento da musicologia (*Musikwissenschaft*), 1837, associada a outros eventos, com suas leituras simbólicas: ano da morte de morte e Ludwig van Beethoven (“quem, mais do que qualquer outro fez da obra do compositor a mensagem de um indivíduo solitário e heroico dialogando diretamente com seu século”); época que marca a separação entre a música de entretenimento da música erudita, com Johann Strauss e a *Gebrauchsmusik*; época da introdução nos concertos de obras do passado (primeira execução da *Paixão segundo São Mateus* depois da morte de Bach, redescoberta por

¹⁵ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972, p.18. Disponível em: [mandrade \(ufrgs.br\)](http://mandrade.ufrgs.br) Acesso em 26/02/2021.

¹⁶ *Idem*.

Mendelsohn, em 1829); época da descrição e da teorização sobre a forma-sonata como a conhecemos hoje. E conclui dessa associação: “Em suma, a musicologia surge no momento em que o público começou a ter dificuldades em compreender a música. (...) seria doravante necessário *explicar* a música aos ouvintes ¹⁷”.

Por outro lado, a dificuldade de se definir a música é assinalada pelo semiólogo musical Jean-Jacques Nattiez, sendo que, em se tratando de um conceito que não é auto evidente, pode admitir uma pluralidade de definições de acordo com as variantes de diferentes pontos de vista, *poiético* (do compositor), *imanente* (acústico) ou *estésico* (do ouvinte). Em geral, o meio de se identificar um fato sonoro como *música* ou *musical* é distingui-lo do *não musical*, a partir de critérios que sempre se mostram arbitrários por dependerem do ponto de vista do emissor. E explica, citando Molino:

“A música é a arte de combinar sons de acordo com certas regras (que varia de acordo com o lugar e o tempo) para organizar a unidade duracional (uma duração) por meio de elementos sonoros (Petit Robert).” Aqui a música é definida de acordo com as condições da sua produção (é uma arte e por seus materiais): sons. Para outro escritor, “o estudo do som é um problema de física. Mas escolher sons que são agradáveis aos ouvidos é um problema de estética musical” (Bourgeois 1946:1). Definição de acordo com as condições de produção cedeu lugar à definição de acordo com o efeito produzido no “receptor”: sons, para ser música, devem ser agradáveis. Para outros, música é quase sempre identificado com acústica, um ramo da física (...).¹⁸

Catarina Domenici¹⁹, que se define como artista e pesquisadora brasileira de zona de fronteira (*border thinking*), assinala, por sua vez, o processo em que composição e performance foram separadas e hierarquizadas, erigindo-se uma ideia de interpretação “correta”, que cerceava o pensamento crítico e criativo do intérprete, instado a imitar e reproduzir, sempre aquém do ideal da obra, corporificando na disciplina do seu *habitus* a imutabilidade daquela.

Ou seja, tanto pela teoria como pela *práxis* formalista, a música ocidental denominada *clássica* ou *erudita* distanciou-se progressivamente da apreensão sensível e intuitiva do ouvinte, retornando pouco a pouco novamente ao domínio da erudição e dos *experts*, dos que detém o conhecimento teórico e técnico.

¹⁷ NATTIEZ, Jean-Jacques. *O desconforto da musicologia*. Trad: Luis Paulo Sampaio. Belo Horizonte: *Per Musi* - Revista Acadêmica de Música, n. 11, p. 8, jan - jun de 2005. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nattiez-Desconforto_musicologia.pdf Acesso em 10/05/2026.

¹⁸ MOLINO *apud* NATTIEZ, p. 42. In NATTIEZ, Jean-Jacques. *Etnomusicologia e significações musicais*. *Per Musi* - Revista Acadêmica de Música, n. 10, 102 p., jul-dez de 2004.

¹⁹ DOMENICI, Catarina. *Teorias da Performance Musical e Decolonialidade: implicações para a pesquisa artística no Brasil*. Em *Práticas em Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024, p. 20-98.

4.A autocrítica da musicologia e a expansão das fronteiras entre as artes no século XX

No século XX, muitas convicções que alicerçaram concepções cristalizadas sob o qualificativo de *clássicas*, de acordo com o paradigma que vinha sendo construído sobre as bases racionais do *Aufklärung*, desde o século XVIII, foram sacudidas e perderam sua aura de certeza e solidez. Segundo Nattiez, a autocrítica da musicologia ao reducionismo do paradigma radical do modelo científico de Kuhn e a compreensão da sua insuficiência causa o seu “desconforto” atual e faz com que essa disciplina entre em risco de se fragmentar e pulverizar, caso não se empenhe em integrar as diversas abordagens multidisciplinares em suas análises²⁰ A definição de cânones pela musicologia e a coleção de *fatos* confirmando sua autoridade pela historiografia da música encontra um público muito restrito de *experts* , que analisam e escutam música tecnicamente. O amplo público *leigo* ou não treinado depara-se com outras referências musicais, difundidas pelas nascentes tecnologias de produção e reprodução sonora. O grande fluxo de migrantes do meio rural para o urbano vive apartado daquilo que os folcloristas do século XIX procuram conservar como memória das origens *autênticas* , tradicionais dos povos europeus, justificativa também da sua diferenciação em culturas nacionais.

As fronteiras entre as modalidades artísticas são também deslocadas ou *borradas* , entre as rupturas operadas sobre esse paradigma, e novas definições surgiram com novas poéticas, práticas interpretativas e hábitos de escuta. O pensamento científico empirista, dominante no século XIX depois de uma longa trajetória de legitimação e combate aos dogmas eclesiásticos desde o Iluminismo, volta-se então sobre si mesmo, aplicando o seu *cogitum* radical aos vezos das suas próprias tradições e práticas consagradas.

Os compositores do final do século XIX e início do século XX, dão continuidade à expansão de meios expressivos da música romântica, elevada pelo Idealismo à esfera do "sobrenatural", “místico”, “sagrado”, “divino”, “celestial”²¹. Hoffman, citado por Bonds, como um dos principais responsáveis por essa concepção da música, refere-se à música instrumental como capaz de desvelar ao homem

um reino desconhecido, um mundo que não tem nada a ver com o mundo externo sensual que o cerca, um mundo em que ele deixa atrás de si todos os sentimentos que podem ser expressos através de conceitos, a fim de render-se ao que não pode ser expresso (em palavras).²²

²⁰ NATTIEZ, Jean-Jacques. *O desconforto da musicologia*. Trad: Luis Paulo Sampaio. Belo Horizonte: *Per Musi* - Revista Acadêmica de Música, n. 11, p. 8, jan - jun de 2005. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nattiez-Desconforto_musicologia.pdf Acesso em 10/05/2026. p. 11.

²¹ BONDS, Mark Evan. *Music as Thought: listening to the symphony in the age of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press, 2006, p.26.

²² HOFFMANN apud BONDS, *idem*, p.27.

Para tanto, usam acordes densos de dissonâncias e sons percussivos na música orquestral, fazendo do timbre um aspecto essencial da composição, expandem o campo harmônico aos seus extremos, introduzem novas gamas ou escalas modais, aproximam a música de alusões imagéticas, preterindo seu caráter discursivo monumental, pelo pictórico, não como *mimese*, mas como sugestão de sensações. Paul Griffiths considera Claude Debussy um “ponto de partida” para a modernidade, pela sua ambiguidade harmônica, liberdade formal, oscilação de andamentos e ritmos irregulares, uso da instrumentação como elemento essencial da composição. Debussy não se dedica à tradição sinfônica austro-germânica e seus desenvolvimentos lógico-narrativos²³. Segundo Griffiths, para o compositor, sua música não era veículo para suas emoções, como a música de Beethoven ou os poemas sinfônicos de Richard Strauss, mas evocações livres de mundos imaginários, de sensações, desejos e sonhos. E completa: “No espírito de Debussy, as técnicas consagradas constituíam um obstáculo à expressão; elas impunham o chavão e o artifício (...)”²⁴

Nessa nova concepção, *moderna*, pode-se dizer que a música já não é escutada como quadros monumentais ou sublimes de *mundos espirituais*, mas como retratos sensíveis da vida. A liberdade da tradição *clássica* legitimada pelas necessidades expressivas no Romantismo leva, então, ao questionamento da distinção convencional entre *sons musicais* e *não-musicais*, ampliando a paleta sonora de timbres, de um lado por seu valor expressivo e simbólico, de outro pelo prazer do *som puro*. Por fim, a própria definição ou *definições* da música são postas em xeque. E diante da amplidão de novas possibilidades e perspectivas abertas, a escuta surge como crivo, capaz de discernir na *música experimental*²⁵ o que é percebido como música. Historicamente, desse modo, a música *erudita* se transformava, como é próprio à dinâmica cultural, e o paradigma *clássico*, que havia atingido o seu auge de rigor científico, analítico e historiográfico, se tornava um limite duro às novas poéticas, dando lugar mais tarde às *vanguardas* artísticas, com seu assumido combate às normas.

O desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação e transportes, bem como dos meios de registro e difusão em larga escala de produções escritas e audiovisuais propiciaram um inaudito conhecimento de outras culturas, gerando múltiplas interações interculturais, transculturais e a concepção de multiculturalismo. Isso rompe a ordem

²³ GRIFFITHS, Paul. *Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Fauré*. Tradução: Clovis Marques. São Paulo: Jorge Zahar Editora, 1987, p. 9.

²⁴ *Idem*, p.11.

²⁵ O termo *música experimental* é usado com referência às técnicas, tecnologias e procedimentos composicionais empregados no século XX em busca de uma *nova música*, como a *música concreta*, a *música eletrônica*, o *serialismo*, a *aleatoriedade* e a *indeterminação*. Para aprofundamentos sobre essa categoria controversa na pesquisa musical, recomendamos a leitura do artigo *Five Maps of the Experimental World*, de Bob Gilmore in *Artistic Experimentation in Music: na Anthology*. Leuven: Leuven University Press, 2014.

unívoca ou supostamente unilateral da aculturação colonialista, que, sob o viés do evolucionismo naturalista, impunha o pressuposto da superioridade da cultura europeia ao primitivismo dos povos originários pré-colombianos. Esse conhecimento de mundo traz a indagação sobre a percepção e as possíveis formas de relação com o cosmo ou o *oikos*²⁶ agora expandido: há música entre outros povos?

5. A música como fenômeno social total

O relativismo cultural da parte da Antropologia, de autores como Franz Boas e pesquisas como a de Pierre Lévy-Strauss, valorizando os mitos e costumes dos povos indígenas no Brasil, dão uma outra dimensão às culturas não-europeias e desvelam a distorção da lógica eurocêntrica reduzindo a complexidade dos outros povos a leituras que ignoravam suas idiossincrasias. Em seu artigo *Etnomusicologia e significações musicais*, Nattiez comenta o tempo em que a etnomusicologia se inscrevia na tradição do pensamento de Hanslick, concentrada na matéria “puramente” musical das músicas tradicionais ou autóctones, ignorando suas significações, valores e até mesmo a inexistência do conceito ou equivalente à palavra *música*, como um fenômeno ou produto em si, em muitas culturas. Ignorava-se significações afetivas, imagéticas, emotivas, referenciais, ideológicas, entre outros *interpretantes*, que são, para Nattiez, consubstanciais e igualmente imanentes a toda a música, manifestando-se também no plano formal. Ele explica:

A escola de Berlim estabelecia comparações entre as escalas e as estruturas dos novos sistemas que descobria. Os folcloristas da Europa Central dedicavam-se a classificar os cantos, na esperança de remontar às suas origens comuns. Os primeiros pesquisadores norte-americanos a se interessarem pelos índios da América do Norte buscavam traços estilísticos mais ou menos gerais ou faziam uma justaposição de análises musicais e descrições de contexto de execução²⁷.

Pode-se dizer que esse tipo de análise significava a busca de si mesmo dos europeus ou do colonizador na cultura do *outro* e não resultava em uma verdadeira aproximação de sua música, em suas características próprias, mas uma mensuração comparativa de semelhanças que pudessem valorizá-la. Esse olhar redutor aos parâmetros da música do Ocidente resultava por fim no seu empobrecimento e subestimação em relação a ela, sem se aproximar de uma escuta significativa.

²⁶ Emprego o termo *oikos* (casa, família, ambiente habitado), grego, por ser raiz etimológica de duas palavras, *economia* e *ecossistema*, que têm se tornado o centro das preocupações éticas e políticas contemporâneas, entendendo o mundo cada vez mais como uma globalidade, em que as partes são interdependentes e em que as ações humanas têm consequências.

²⁷ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Etnomusicologia e significações musicais*. *Per Musi* - Revista Acadêmica de Música, n. 10, p. 5, jul-dez de 2004.

Assim também a especulação sobre a existência de *universais* foi aplicada ao domínio musical, como explica o semiólogo musical Jean-Jacques Nattiez, a princípio buscando identificar características comuns à música em diversas culturas. Kenneth Gourlay comenta o constrangimento da musicóloga nigeriana Chinyere Nwachukwu em usar erroneamente o termo música para o ato único da *performance* dos Igbos que não tem equivalente na língua inglesa: “By forcing the Igbo concept into the Procrustean bed of western conceptualization, she is in effect surrendering to the dominance of western ideas - or at least to the dominance of English language²⁸”. Por isso, Gourlay postula a “não universalidade da música e a universalidade da não música”²⁹.

Atualmente a etnomusicologia distingue o ponto de vista do pesquisador, externo à cultura, denominado *ético*, e considera imprescindível o ponto de vista *êmico*, interno às culturas estudadas. A semelhança que se buscava entre as músicas foi encontrada, mais tarde, em processos ou comportamentos relacionados à música, envolvendo a sua percepção e produção ou estratégias poéticas, seus significados no contexto de um *fenômeno social total*. Para Nattiez, esse passo é decisivo para a compreensão de um direcionamento apropriado e significativo a essas aproximações:

À medida que fenômenos eticamente similares podem ser dissimilares do ponto de vistaêmico e fenômenos eticamente distintos podem resultar das mesmas categoriasêmicas, *universais não podem ser vistos a nível de estruturas imanentes, mas em realidades mais profundas* (tradução minha, grifos do autor)³⁰.

No campo da Música, o evolucionismo histórico também é questionado com o advento da Musicologia, com obras fundadoras como as de Joseph Kermann e do regente Nikolaus Harnoncourt. A *interpretação historicamente orientada* passa a considerar elementos que não estão presentes na partitura, a partir da especulação de práticas tradicionais de execução musical, uma espécie de norma compartilhada entre músicos e ouvintes, subentendida à notação. Essa tradição incluía como elemento essencial à interpretação a ornamentação e aspectos de improvisação. Os adeptos da *interpretação historicamente orientada* fundamentam suas práticas em pesquisas iconográficas (pinturas, esculturas, gravuras, por exemplo, que mostram os instrumentos da época sendo tocados), métodos instrumentais e de canto, tratados de costumes como *Il Cortegiano* (*O Cortesão* ou *Livro do Cortesão*), de Baldassare Castiglione (1478-1529).

²⁸ GOURLAY *apud* NATTIEZ, p.59. In NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Tradução para o inglês: Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.

²⁹ GOURLAY *apud* NATTIEZ. *Idem*.

³⁰ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Tradução para o inglês: Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990, p.65.

Como não se pode escutar a música de outros tempos, anteriores à tecnologia da gravação de áudio, faz-se uma pesquisa arqueológica, entre muitas especulações filosófico-estéticas sobre essa sonoridade extinta, em busca da escuta de outros timbres, outras articulações, de ornamentações, fraseados e mesmo de outras intensidades. Segundo Harnoncourt, em *O Discurso dos Sons*, o fim último dessa busca é encontrar outra sensibilidade e valorização à música. De acordo com o autor, esta é impulsionada por uma inquietação com a função meramente decorativa que a música assumiu na contemporaneidade, pela abundância de oferta como mercadoria, sua propagação pelos meios de reprodução tecnológicas e o desgaste resultante da sua presença constante em toda parte, deixando de ser “parte essencial da vida”, “língua viva do indizível”, para ser um adereço, reduzido ao critério do agradável e ao conforto de uma sonorização funcional de ambientes. Ele mostra, portanto, uma inquietação com uma escuta sem profundidade, utilitária, da música, já não mais pertencente à vida e acredita que esse retorno às práticas musicais *autênticas*, de outros tempos, promoveria uma abertura “àquela diversidade que nos mobiliza e nos transforma e que também nos prepara para absorver o novo”³¹, fazendo assim também referência à música da atualidade, *igualmente nova*, que do mesmo modo carece de ouvintes.

Por outro lado, a chamada música contemporânea ou de vanguarda do século XX, logra realizar uma grande multiplicidade de poéticas, gozando da ruptura do sistema tonal instaurada pelo dodecafonismo e o atonalismo livre, e englobando as possibilidades surgidas com a introdução dos meios eletrônicos de produção e reprodução sonora, que originam a *música concreta*, a *música eletrônica* e seus desdobramentos. Com isso, os procedimentos composicionais incluíram não só o *serialismo*, como a *indeterminação* e a *aleatoriedade*.

Diante dessa pluralidade de músicas repleta de sonoridades que não podem ser grafadas ou fixadas em partitura, dependendo de outros saberes e do instante da interpretação - dir-se-ia dependendo mais da escuta do que tanto da escrita, as ferramentas de análise musical mostram-se insuficientes para abarcar em sua complexidade tanto a música do passado, anterior ao século XIX, quanto à sua atualidade variegada e polimorfa. Essas ferramentas analíticas voltavam-se à compreensão das obras musicais conforme uma série de conceitos e regras teóricas convencionados ao longo da construção e consolidação histórica do sistema tonal. Não são, por isso, capazes de apreciar o que não esteja explícito na notação musical, excluindo consequentemente da definição de música vasta parte da

³¹ HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução: Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 16.

produção do século XX e todas as músicas orais de culturas não-europeias ou culturas nativas fora da ordem colonial.

Ao questionamento aberto pela antropologia cultural adere a etnomusicologia, investigando a riqueza e a multiplicidade de culturas não-europeias, que não podiam ser examinadas pelo mesmo prisma de outras sociedades, sob pena de operar um reducionismo de realidades incomparáveis a esse modelo ocidental. E assim chegamos por várias vias à indagação fundamental: o que é música? E para além disso: a música é universal? Ou, a música é um fenômeno universal? A pesquisa em campo da etnomusicologia buscou evidenciar e distinguir a produção musical de outras culturas, não-europeias, autóctones, mas deparou-se com a contradição de coletar e classificar músicas que não eram assim consideradas pelos povos em que existiam, gerando outro problema: como tratar e entender as músicas de outras culturas? Em outras palavras: como escutar a música de outras culturas com os nossos ouvidos ocidentais?

Essas indagações fecundaram muitos estudos no campo da musicologia. Dentre os esforços musicológicos em abarcar as músicas do mundo em sua devida complexidade, destaco a teoria de Jean-Jacques Nattiez, que orientado pelo linguista e analista musical belga Nicolas Ruwet (1932-2001), propõe uma nova abordagem da música, como *fenômeno social total*. Em sua concepção, os traços imanentes da música não são de menor importância que os de caráter étnico-antropológico, porém esses tampouco devem ser ignorados. Para isso, entende a música como rede simbólica em sua Semiologia Musical, em uma abordagem triádica, abrangendo uma pluralidade *interpretantes* ou significações que emergem de três pontos de vista: o *poiético* (referente ao compositor e à criação musical), o *nível neutro* (referente ao aspecto formal da música, transcrita em partitura) e o *estésico* (referente ao ouvinte e à recepção da obra, seja individual ou coletiva).

Nattiez considera que as músicas se concentram entre um polo e outro, conforme o tempo e a cultura, o que não impede que sejam consideradas nesses três âmbitos e analisadas também em seu aspecto formal, como gerador de sentidos, independentemente de terem ou não notação originalmente, sendo esse mais um dado que esclarece sua compreensão. Em algumas localidades, não há noção de autoria e muitas vezes, como já foi dito, não há nem mesmo a palavra música para designar um conceito independente do *fenômeno social total* em que ocorre, dentro de um complexo de significações fortemente identitárias para uma comunidade ou sociedade - e nem por isso menos sonoras.

Embora essas ressignificações e abordagens do repertório que fugia ao esquadro da musicologia, da teoria e da análise musical do século XIX, tenham sido cruciais para a mudança de concepção dos próprios compositores, pode-se dizer que permaneceram

circunscritas entre os muros do pensamento acadêmico, sendo que esse vetor progressista parece seguir um ritmo de mudança bastante diferenciado da tendência de conservação do senso comum vigente na sociedade, de modo geral, e na escola, em particular, como instituição que cristaliza práticas tradicionais.

6. A escuta na sociedade pós-industrial e a escola como sua legitimadora

O impulso das revoluções burguesas, como a revolução industrial, consolidando o capitalismo, afirma-se no modelo de racionalidade da ciência moderna, signo da superação do passado das “trevas”, atribuídas aos misticismos hereges e à doutrinação religiosa da Igreja Católica, com o elogio constantemente reiterado à razão e a todas as suas produções. Ignora-se neste período, não obstante, as contradições internas a esse mesmo sistema e os desequilíbrios gerados na sua ilimitada expansão mundial, o que vem a deflagrar no século XX uma série de novas revoluções políticas, guerras de libertação nacional e territoriais dentro da própria Europa e em suas colônias na África, Ásia e no centro e sul da América. O pensamento intelectual justifica tudo o que a experiência sensível poderia acusar em contrariedade ao triunfo do progresso.

As referências auditivas de som, ruído e silêncio mudam, mas se aprende a ignorar as *cacofonias do ferro* e das inúmeras máquinas que são inventadas uma após a outra, na medida também em que o tempo de desfrutar a vida se torna cada vez mais escasso para os operários, com a introdução de longuíssimas jornadas de trabalho, de 16h diárias, estendidas a turnos de 35h! A “paisagem sonora *lo-fi*”, nos termos de Murray Schafer, substitui os sons da paisagem pré-industrial, com sua característica imprecisão, acrescidas posteriormente pelos ruídos da Revolução Elétrica. Perdem lugar os sinos de igreja, que sinalizavam a passagem do tempo comunitário e seus principais eventos, os “sons fundamentais” dos materiais próprios de cada localidade geográfica (carvão, bambu, pedra, madeira e fontes de energia, como água e carvão), os sons dos animais, dos transportes rudimentares, os gritos da rua, os pregões de vendedores. As fábricas também põem fim à “unidade entre trabalho e canção”. Schafer atribui a falta de percepção da violenta poluição sonora da época – ou de menções a ela – a uma ontológica associação entre ruído e poder, em que o detentor do poder se justifica pela sua autoridade, para perturbar o que for necessário ao seu progresso³².

O sociólogo Boaventura de Sousa Santos assinala a fissura aberta pelo racionalismo entre o método das ciências naturais que constitui o paradigma científico, a partir de então

³² SCHAFFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Moderna, 2001, p. 85-115.

dominante, e todas as outras formas de conhecimento que o precederam: “Sendo um modelo global, a nova racionalidade é também um modelo totalitário, na medida em que nega o caráter racional a todas as formas de conhecimento que não se pautarem pelos seus princípios epistemológicos e pelas suas regras metodológicas³³”. Segundo o autor, no século XIX, esse modelo de racionalidade se estende às ciências sociais, estabelecendo fronteiras “ostensivas e ostensivamente policiadas” com outras duas formas de conhecimento não-científico “potencialmente perturbadoras e intrusas”: o senso comum e as chamadas humanidades ou ensinamentos humanísticos³⁴. Aprofunda-se, assim, sob a legitimação de juízos de valor, a divisão entre a percepção e as práticas populares, de todos, com sua imprecisão, sua visão de mundo intuitiva e mítica, e a cultura erudita, letrada, científica, douta, séria.

Demerval Saviani alude à correlação entre o processo de institucionalização escolar e o surgimento da sociedade de classes, fundada no processo de aprofundamento da divisão do trabalho, referindo-se à transição de um processo educativo que se desenvolvia de maneira espontânea, assistemática, indiferenciada, informal para uma intervenção deliberada³⁵. Retrocedendo ao conceito originário da escola, segundo ele, já para os gregos representava uma ocupação do tempo de ócio, distinguindo os trabalhadores dos homens livres, o trabalho da instrução. O aprendizado que, antes da escola, coincidia com a experiência do trabalho, passa a pertencer a uma realidade cindida em seu aspecto material e abstrato.

A escola do século XIX surge como sustentáculo dessa sociedade pós-industrial, selecionando o que deveria ser considerado, escutado e valorizado, para a manutenção da sua estrutura, além de ser permeada pela moral – e seus vieses preconceituosos – da sociedade que representa. De acordo com Santos, esse horizonte cognitivo transbordou pouco a pouco do estudo da natureza para o estudo da sociedade, sobretudo sob as concepções de estado positivo de Comte, de sociedade industrial de Spencer e de solidariedade orgânica de Durkheim³⁶. Essa ênfase na técnica e na teoria, no *Método* cartesiano de “dividir cada uma das dificuldades... em tantas parcelas quanto for possível e requerido para melhor as resolver”³⁷ tem sua correspondência na educação, de modo geral, e em particular na fundação da instituição escolar.

³³ SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as Ciências na transição para uma ciência pós-moderna*. Estudos Avançados. Disponível em: [v2n2a07.pdf \(scielo.br\)](https://doi.org/10.1590/s0185-94011999000200007). Consulta em 15/03/2021.

³⁴ *Idem*.

³⁵ SAVIANI, Demerval. **Instituições escolares: conceito, história, historiografia e práticas**. Cadernos de História da Educação, n. 4, jan./dez. de 2005, p. 31.

³⁶ SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as Ciências na transição para uma ciência pós-moderna*. Estudos Avançados, p. 51. Disponível em: [v2n2a07.pdf \(scielo.br\)](https://doi.org/10.1590/s0185-94011999000200007). Acesso em 15/03/2021.

³⁷ DESCARTES *apud* SANTOS, p.50, *idem*.

Alten explica a oscilação sutil entre dois polos antagonistas em que se definia a prática musical na escola em fins do século XIX, na França: “quanto mais forte a intervenção na educação do cidadão, mais fraca é a parte consagrada à cultura; e, inversamente, quanto mais a escola estiver fora do engajamento político, mais desenvolvidas são as atividades de enraizamento no patrimônio cultural.” E complementa: “quando o peso das interferências oficiais é aliviado, encontra-se uma escola que investe exclusivamente na missão de ensinar e que define ela mesma a natureza das aprendizagens culturais que ela privilegia”.³⁸

A função e a presença da música no contexto escolar da Terceira República francesa estão afinadas aos propósitos políticos e são tão claras quanto limitadas, não deixando desvãos para subjetividades, com premissas que norteavam a elaboração, seleção e aprovação de materiais didáticos: “O canto escolar não deve incitar à introjeção em si mesmo em um desvario sonhador e poético, mas ao contrário, impulsionar à ação, ao trabalho e ao sacrifício.”³⁹

7. O Conservatório musical: a fábrica de *virtuosi*, compositores eruditos e moças prendadas

Nesse contexto, a música *clássica*, tonal, consolidada ao longo dos últimos cinco séculos, representa, para a Musicologia, em sua dupla articulação, histórica e sistêmica, um ápice de elaboração teórico-conceitual e de consolidação de um arcabouço de procedimentos técnico-estéticos de composição, síntese e cristalização de uma longa história de mudanças, entre crises e novas estabilizações. É importante salientar que esta disciplina se insere na produção intelectual da cultura europeia fundamentada no pensamento teleológico, de que deriva a noção de conceitos em progressivo acabamento ou aproximação de uma formulação clara e objetiva. Seu rigor científico na busca de aprofundamento e especialização, em uma perspectiva histórico-evolutiva, é muito cara aos períodos racionalistas, como o século XVIII, do Iluminismo, e o século XIX⁴⁰, auge do empirismo positivista.

Esta música *clássica* tonal, no entanto, até o século XIX era ensinada de modo particular, na relação individual entre mestre e aluno, ensinado como ofício manual em corporações desde o século XIV, ou, no âmbito de grupos dedicados à prática instrumental e coral, como no caso dos orfanatos. O Conservatório surge com o fim de institucionalizar o

³⁸ *Idem*, p. 4.

³⁹ *Idem*, p. 5.

⁴⁰ Vasconcelos e Junior explicam a teleologia aplicada à filosofia de Hegel (1770-1831): “Hegel propõe um sistema filosófico notadamente amplo, segundo o qual, o mundo, como Espírito se encontraria em um processo histórico contínuo de racionalidade e perfeição cada vez maiores (NASCIMENTO JUNIOR, 2011, p.67)”. E completam: “o pensamento hegeliano introduz, de forma consistente, a ideia de finalidade interna da Natureza, associada à transformação, mudança e progresso (NASCIMENTO JUNIOR, 2001, p.273)”.

ensino de música, sob o controle do Estado republicano, em 1795, na França pós-Revolução, organizando seus componentes em um modelo de divisão e abordagem sistemática, visto como necessário para abarcar as demandas da sociedade burguesa europeia, em que o acesso ao conhecimento se ampliava para muito além das cortes e da égide da Igreja católica⁴¹.

Os conservatórios adotam um modelo oficial, caracterizando-se pela organização formal dos estudos de modo fragmentário e sistemático, com ênfase na divisão entre formação de instrumentistas, cantores e compositores. O modelo do instrumentista ligava-se ao do *virtuose* e compositor ao do gênio, *expert* nas técnicas da Harmonia e do Contraponto, após seleção rigorosa de talentos. O desafio e a competição estavam na essência da formação técnica musical, manifestando-se no período barroco, no próprio florescimento dos gêneros instrumentais, nas improvisações instrumentais livres das *cadenzas*, *prelúdios*, *tocatas*, entre outros, e no desafio das ornamentações vocais das árias, em extensões cada vez mais amplas da voz. Karosi destaca a dupla acepção contida no termo concerto no século XVII, explicitamente na definição de Johann Mattheson para o termo:

Compositores de ambos os gêneros se dedicaram a escrever linhas individuais com passagens de movimento rápido que angariariam honra e aclamação ao performer. Os estudiosos da música tinham duas definições contrastantes para a etimologia da palavra concerto. Alguns sugeriam que vinha de *conserere*, “acompanhar”⁴², e outros enfatizam a palavra *consertare*, “competir”.⁴³ (tradução minha)⁴⁴

No século XIX, as competições passaram a ter lugar propriamente nos concursos de cantores e instrumentistas, sendo o conservatório uma etapa de preparação para tais concursos. O *ouvido absoluto* ou o *bom ouvido* era um pressuposto para o músico, desde o seu ingresso no conservatório, até que isso se mostrou um equívoco, como constatou Émile Jaques-Dalcroze, em sua experiência docente no Conservatório de Genebra. A observação de que seus alunos não ouviam mentalmente as harmonias que escreviam, embora fossem proibidos de tocá-las ao piano, foi o que lançou a dúvida no seu espírito sobre o modo de ensinar música naquela instituição, centrado em teorias e conceitos, de um lado, e exercícios

⁴¹ Para atender ao interesse político de levar o ensino de música em pouco tempo aos meios populares, foram escritos nessa época muitos métodos destinados a facilitar sua difusão. (Informações obtidas em: <http://www.cosmovisions.com/musiEnseignement.htm>. Consulta em 16/03/2021)

⁴² O verbo “to consorte” tem a acepção de acompanhar ou tocar em conjunto.

⁴³ Composers in both genres focused on writing individual lines with fast moving passages that would win honor and acclaim to the performer. Writers on music have two contrasting definitions for the etymology of the word concerto. Some suggest that it comes from *conserere*, “to consort” and others emphasize the word *consertare* “to compete”.

⁴⁴ KAROSI, Balint. Elements of Virtuosity. Yale University, 2014, p. 1 Disponível em: <https://yale.academia.edu/BalintKarosi>. Acesso em 17/03/2021.

técnicos de outro⁴⁵. Foi seu olhar questionador sobre essa realidade, na prática da sala de aula, que impulsionou suas pesquisas pedagógicas, seus experimentos criativos aplicados na vivência direta com os estudantes e, finalmente, a elaboração da sua *Rítmica*, como metodologia própria, extrapolando as fronteiras tradicionais do ensino de música e estabelecendo suas relações necessárias com o corpo em movimento.

Outra observação de Dalcroze, satirizada em forma de diálogo entre ele próprio e o personagem *Monsieur Bourgeois*, em ***O piano e a menina do conservatório*** (1905), é que muitos dos estudantes ou das estudantes, ao fim de um longo período dedicado ao piano no Conservatório, encerravam sua relação como instrumento e com a música no dia do seu recital, como se o seu intuito não fosse nada além do reconhecimento social do *status* atribuído àqueles que detinham o privilégio de financiar o curso e possuir instrumento tão oneroso. Mais que isso, o estudo do piano parecia, ainda no início do século XX, estar ligado a um dote pessoal, signo de prestígio e de decoro às moças dedicadas. Ou seja, a prática do piano limitava-se a um exercício de digitação, que não deixava rastros no espírito ou na sensibilidade dos alunos, não desenvolvia nenhum amor ou prazer com a arte musical e não transformava suas impressões sobre o gosto ou aprofundava sua capacidade de apreciação musical. Considerando que muitos dos estudantes não seguiriam a carreira de músico, como profissão, Dalcroze lamentava que sequer se tornassem amadores ou entusiastas da música.

8. A estética musical como fator de “modernização” do Brasil

Pode-se reconhecer muitos paralelos, não casuais, entre o Brasil e a França nesse processo de institucionalização do ensino de música na escola. A capital francesa desempenhou o papel de grande centro cultural mundial no início do século XX, período de eclosão das chamadas Vanguardas Artísticas que influenciaram fortemente o Modernismo Brasileiro. Paulo Renato Guérios, para analisar o modo como esse fluxo intercultural modificou as práticas musicais do Brasil, especialmente através de Heitor Villa-Lobos, remonta à época do nascimento do compositor, em 1887, na capital do agonizante Império, que logo seria substituído pela República e suas expectativas de liberdade das injunções políticas da metrópole e de modernização. Sinal disso foi, segundo Guérios, foi a transformação da Imperial Conservatório de Música, fundado em 1841, como “meio civilizador” em Instituto Nacional de Música. A música erudita, até então, circulava exclusivamente ao redor da corte ou restringia-se à função eclesiástica. Na ópera, a estética

⁴⁵ DALCROZE, Émile-Jaques. *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*. Genebra, 1920.

era italiana⁴⁶, enquanto as sociedades musicais privadas, como menciona Domenici, destacando-se entre eles o Club Beethoven (1882), exerciam sua importância crucial na cena carioca, juntamente com os periódicos, tanto na introdução de repertório canônico instrumental e sinfônico de origem germânica quanto de novas atitudes e comportamentos, “de caráter elitista, machista e conservador” associados a essa música, em que o intérprete reservava-se respeitosamente a penumbra para reverter toda a luz à obra⁴⁷.

A modernidade para Leopoldo Miguez, primeiro diretor do Instituto Nacional de Música, em 1890, significava, no entanto, substituir Verdi por Wagner e Saint-Saens. Guérios comenta, em sentido mais amplo, o papel atribuído à estética musical enquanto portadora de determinadas mudanças num cenário de disputas:

(...) em outro plano, Wagner, Saint-Saens, Miguez e a República eram a modernidade que vinha substituir Verdi, o Conservatório e o imperador, constituindo um eco às reformas urbanas e ideológicas por que passava a capital da República. Assim, os valores sociais e políticos forma atribuídos a uma forma de objetivação cultural que, à primeira vista, parece estranha a essas disputas: a estética musical. A atualização “proposta por Miguez para o ambiente musical erudito brasileiro foi tanto estética quanto moral⁴⁸.

Guérios explica que essa valorização da “modernidade” representado por Wagner e do estilo “revolucionário” de Debussy, em contraposição à “antiguidade” e “nobreza” da ópera italiana estavam relacionadas à formação tanto de Leopoldo Miguez, como de seu sucessor no cargo de diretor do Instituto Nacional de Música, Alberto Nepomuceno, na Alemanha e na França, em um momento histórico em que era essa a opinião estética dominante.

No entanto, o que para Heitor Villa-Lobos era “modernidade” é considerado um pastiche ou “uma emulação ao estilo de Debussy e Ravel” por Jean Cocteau, quando chega à França, em 1923, em um episódio narrado por Tarsila do Amaral e Sérgio Milliet, em que se arroja a improvisar ao piano do *studio* da pintora, diante de Jean Cocteau, Erik Satie, Blaise Cendrars, e dos brasileiros João de Souza Lima, do poeta mencionado e de Oswald de Andrade. Segundo Guérios, foi então que Villa-Lobos descobriu que seu grande diferencial

⁴⁶ GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em músico brasileiro*. MANA 9 (1): 81-108, 2003, p. 84. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/mana/v9n1/a05v09n1.pdf>. Consulta em 21/03/2021.

⁴⁷ DOMENICI, Catarina. *Teorias da Performance Musical e Decolonialidade: implicações para a pesquisa artística no Brasil*. Em *Práticas em Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024, p. 44-45.

⁴⁸ GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em músico brasileiro*. MANA 9 (1): 81-108, 2003, p. 85. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/mana/v9n1/a05v09n1.pdf>. Consulta em 21/03/2021.

como compositor era a sua vivência e prática musical no ambiente popular tão marginalizado dos chorões, entre os músicos de rua, onde aprendera a tocar violão. Até a década de 20 do século XX, quando passa a ser valorizada por estudiosos e folcloristas, essa música era depreciada e bem distinta da música “séria”, a que correspondia a sua formação erudita, desempenhada como violoncelista de orquestra, em sociedades sinfônicas, cinemas e cafés. Eram ofensas comuns expressões como “compositor de maxixes” e “assobiador”, com referência aos músicos populares.

Nesse momento, todavia, o “centro cultural do mundo” interessa-se pelo que até então fora apenas a sua periferia, selvagem, travando com ele uma relação de dependência da sua ação civilizadora. A busca das raízes culturais europeias no folclore e a invenção ou reinvenção de tradições, como fonte de *pertencimento* e identidade cultural, não alcança a vivacidade da música popular urbana, na clandestinidade das ruas e festas populares, desprezada pelas instituições oficiais de ensino de música. A emergência do *Groupe des Six* e a sucessão frenética das vanguardas europeias na década de 20 do século XX, o Cubismo de Picasso, o Dadaísmo de Tzara, o Surrealismo de Breton, nos chamados *années folles*, mostra essa rivalidade de escutas em uma mesma alta sociedade francesa, com um mesmo nível de erudição, com um caráter que se pode dizer propriamente geracional. Embora Satie fosse um compositor ativo desde antes do surgimento de Debussy, os jovens compositores do *Groupe des Six*, de Jean Cocteau, o aclamavam como o compositor que realmente representava o “espírito francês”, com a sua clareza, simplicidade, precisão, seu despojamento estético, o humor e a ironia, dispensando “ser pensada ou entendida”.

Desse mesmo modo, foi “sua clareza de contornos, sua espontaneidade luminosa, seu humor imediato, sua intensidade interior”⁴⁹, o que atraiu Darius Milhaud pelas canções populares brasileiras, quando residiu no Brasil, integrando a missão diplomática francesa, entre 1917 e 1919. Uma de suas principais obras, *Le boeuf sur le toit*, uma “fantasia em forma de rondó sobre temas brasileiros”, transformada em ballet com o texto de Jean Cocteau, tem como tema principal o samba *O boi no telhado* de Donga, dos anos 10. Assim também a música brasileira ganhou estilo “moderno” aos ouvidos dos jovens franceses e dos modernistas brasileiros, em *Saudades do Brasil*, de 1920, *Scaramouche* ou *Brazileira*, em 1937, sobre o tango *Brejeiro* de Ernesto Nazareth e três *Danças de Jacaremirim: Chorinho, Tanguinho e Sambinha*, de 1945.

⁴⁹ GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em músico brasileiro. MANA 9 (1): 81-108, 2003, p. 95. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/man/v9n1/a05v09n1.pdf>. Consulta em 21/03/2021.

Nesse fluxo cultural de mão dupla, os brasileiros buscavam na França as referências para a ruptura com a própria cultura erudita berçada na velha Europa e, por sua vez, encontraram coetâneos, descendentes dessa cultura atávica, tão sedentos por novas escutas, novos parâmetros, novas cores para uma técnica tão consolidada que o retorno ao clássico parecia mais verdadeiro que o mais recente romantismo a lhes impregnar o ouvido. Parece que, apesar da sua atitude irreverente e segura de si dos *enfants terribles* de Cocteau, viviam uma espécie de sensação de esgotamento, celebrando nesse diálogo cultural com o polo oposto, o contato com novos materiais musicais. A expectativa era partilhada até por artistas vindos da América Latina e constituindo um imaginário mediado pelas representações francesas do *exotismo* brasileiro, com flora e fauna selvagem, tambores e a associação entre primitivismo e “infância da humanidade”.

Assim Guérios explica o desconcerto de Heitor Villa-Lobos, tão ousado ante as instituições musicais brasileiras e criticado de modo tão acerbo por Jean Cocteau:

Na verdade, o desentendimento entre Cocteau e Villa-Lobos pode ser visto como um curto-circuito entre as concepções que ambos portavam enquanto personagens de universos sociais muito distintos, apesar de tratarem da mesma manifestação cultural - a produção de música erudita ocidental moderna e anti-romântica. No Rio de Janeiro, Villa-Lobos era considerado ousado e vanguardista por utilizar elementos da estética de Debussy; em Paris, esse mesmo uso faria com que ele fosse criticado pelo principal representante da vanguarda.⁵⁰

E aqui se acrescente a impressão de Milhaud sobre essa defasagem brasileira, associada à falta de valorização dos temas populares, distorcidos na submissão à estética já anacrônica dos seus modelos formativos:

Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado como tema de uma obra musical, esse elemento indígena é deformado, porque o autor o vê através das lentes de Wagner ou Saint-Saëns, se ele tem sessenta anos ou através de Debussy, se ele tem apenas trinta.⁵¹

Pode-se dizer que as instituições de música erudita no Brasil atuavam de acordo com seu caráter conservador, comum às instituições, enquanto defensoras e reprodutoras de determinado legado cultural, controlando as escutas, sob a distinção entre a música “séria” ou *erudita*, dos concertos das sociedades sinfônicas, patrocinados por ricos mecenas, e do Instituto Nacional de Música, e o estigma atribuído à música *popular*. Por outro lado, é muito provável que a inexistência de cursos noturnos tenha impedido o próprio Villa-Lobos

⁵⁰ GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em músico brasileiro. MANA 9 (1): 81-108, 2003, p. 93. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/mana/v9n1/a05v09n1.pdf>. Consulta em 21/03/2021.

⁵¹ *Idem*, p. 95.

de frequentar o Instituto Nacional de Música, apesar do curto período em que funcionou nesse turno, entre 1900 e 1904.

No entanto, as críticas feitas por Cocteau por ocasião desse contato com os jovens vanguardistas parisienses, dão o aval e o impulso a Villa-Lobos para afirmar-se como músico “nacional”, não só autorizando o que a escuta dos músicos de rua cariocas o havia ensinado, quanto expandindo suas fontes, reais e anedóticas, pesquisando na Biblioteca Nacional os fonogramas em que Roquette Pinto registrou cantos indígenas.

Heitor Villa-Lobos foi também responsável pelo grande vulto obtido pela música nas escolas brasileiras a partir da década de 30 do século XX. A importância da música no ensino primário era um consenso desde o início do período republicano, considerada “o grão de cultura de um povo, a força moral de um Estado”⁵², porém havia muitas polêmicas em torno do seu ensino. Diversos métodos, compêndios e concepções sobre ensino de música foram adotados no Brasil, sob muitas críticas e polêmicas, enquanto se buscava definir uma unidade didática, não só por motivos educacionais, mas pelo interesse em garantir um espaço social à música, na cultura erudita e escolar, de acordo com a pesquisa de Morila.

Porém, o método que mostrou melhor embasamento científico-pedagógico foi o de Gomes Cardim e João Gomes Jr., de 1912, que se aproximavam das novas concepções educativas, fundadas em Froebel e Pestalozzi, substituindo a memorização, a repetição e o ensino conceitual pelo aprendizado intuitivo, *auditivo*, a experiência concreta, dos sentidos, com uma progressão adequada à natureza da criança, à sua curiosidade e o seu impulso espontâneo sempre aliado à prática musical. Morila salienta as semelhanças entre esse método e o “método da rua”, ou seja, aquele em que aprendiam os discriminados músicos populares. Embora Gomes Cardim propusesse a utilização de músicas populares no ensino, a suposta inadequação dessas canções aos cânones da arte ante a preocupação em afastar da sala de aula aquela cultura originária que a escola justamente deveria moldar, transforma-a segundo o padrão estético adotado como base da pirâmide que levaria ao ensino da música clássica é representado por Mozart, Beethoven, Wagner, Chopin, etc. Morila ainda acrescenta:

Selecionar e “corrigir”, por assim dizer, a letra e melodia popular retirando-a do seu contexto, com o intuito de facilitar o início do ensino musical. Modificada, descontextualizada, “congelada, essa canção passa a fazer parte do folclore e não mais da cultura popular. Podemos mesmo cunhar um termo para esse processo: folclorização.⁵³

⁵² MORILA, Ailton Pereira. **Métodos pioneiros de ensino musical no Brasil: críticas, lutas e rivalidades**. *Per Musi*. Belo Horizonte: UFMG, n.34, p.1-34, 2006, p. 2. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992016000400002&lang=pt. Acesso em 22/03/2021.

⁵³ *Idem*, p. 27.

Observa-se aí a afirmação da escola como linha divisória entre a vida e a estetização corretiva dela, sob o modelo do detentor do saber, que é a instituição, suas normas e sua *práxis* própria, uniformizada por meio dos métodos, que denunciam sempre a insuficiência de formação dos professores ou do reconhecimento da sua capacidade de autonomia e auto-organização intraprofissional. Cabe a escola, nessa concepção, estabelecer os limites do socialmente aceitável e exercer o controle pela marca da *instrução*, que aparta a cultura escrita da oralidade, o erudito do popular.

O canto orfeônico, por sua vez, sob a direção da figura carismática de Villa-Lobos atingiu dimensões monumentais, tornando-se um importante veículo da ideologia do Estado Novo e um símbolo do poder populista do ditador Getúlio Vargas. o repertório que inicialmente continha canções folclóricas ou populares de inspiração folclórica foi se modificando para atender aos interesses políticos do governo, na medida em que se revelava publicamente sua força de aglutinação massiva. Às peças do cancioneiro folclórico infantil foram sendo incorporadas marchas militares, canções cívico-patrióticas ou de louvor ao trabalho⁵⁴. Desse modo, a música foi instrumentalizada a serviço do controle afetivo dos corpos e mentes dos alunos. As referências musicais dessas gerações de estudantes foram se modificando, à medida que a música *erudita* ocupa o espaço escolar, por um lado, e, por outro, a música *popular* passa a ser escutada nele, incorporada ao repertório, porém travestida dos padrões da instituição.

O fim do Canto Orfeônico nas escolas, a partir da década de 1950, dá espaço à importante contribuição progressista das pedagogias ativas europeias de Edgar Willems, Jaques-Dalcroze, Carl Orff e Zoltán Kodály. Assinale-se aqui a presença e atuação do compositor e educador musical Hans Joachim Koellreutter, que chega ao Brasil em 1932, semeando práticas criativas inspirada na vanguarda contemporânea europeia. Apesar disso tudo, o impacto do retrocesso político da ditadura militar no Brasil (1964-1985), mesmo com a aprovação da Constituição Democrática de 1988 e das Leis de Diretrizes e Bases do período seguinte, não foram suficientes para organizar uma realidade educacional comum em meio a toda a iniquidade social e econômica do país. Assim, o que era um projeto em construção na década de 1930 de uma escola moderna deu lugar a uma rede pública crescentemente precarizada e uma grande quantidade de escolas privadas, não havendo entre elas nada que unifique o ensino, senão documentos oficiais que regulamentam de modo bastante vago e verticalizado o ensino no país, como Parâmetros e Referenciais Curriculares e a Base

⁵⁴ MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. *Canto Orfeônico: Villa-Lobos e as representações do trabalho na Era Vargas*. TEIAS: Rio de Janeiro, ano 9, n.18, p. 78-90, julho/dezembro 2008, p. 83. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24046>. Acesso em 22/03/2021.

Comum Curricular, sem levar em conta a qualidade e as particularidades regionais ou locais, mensurando quantitativamente o desempenho dos alunos com avaliações em larga escala. Nesse contexto, a música existe eventualmente, apesar de ter sido instituída pela LDB 9394 de 1996 como “obrigatória, mas não exclusiva”. A redação bastante ambígua não define em que anos do ensino regular a música deve estar presente, sendo optativa para as escolas “no ensino geral de arte”, não garantindo sua continuidade necessária para a construção do conhecimento em música⁵⁵.

Considerações finais

Observa-se ao longo deste artigo o percurso histórico da construção e institucionalização da música no Brasil, inserida na cultura letrada, enquanto conhecimento e arte, associada à representação social de civilidade, em oposição ao que a cultura colonial julgava *bárbaro*, *selvagem* ou *rudimentar*. A *fabricação* do consenso em torno da música e da escuta de padrões hegemônicos levou à redução e à simplificação de uma experiência que, desde os primórdios do pensamento clássico, trazia em seu cerne a pluralidade e a complexidade dos fenômenos humanos.

O seu foco, portanto, é a consolidação de uma determinada percepção de música no período colonial, com o projeto pedagógico jesuítico, bem como na República, com a instituição do ensino escolar laico e dos conservatórios de música, culminando com o projeto modernista de Mário de Andrade para a construção de uma música nacional brasileira, como projeto social, sob um ponto de vista evolucionista, e o Canto Orfeônico, com seus fins de educação moral e cívica. Nota-se, nessa perspectiva, a importância não só das definições e da normatização do *fazer* musical, como da seleção e legitimação da escuta de determinados repertórios, condizentes com os objetivos pedagógicos, nos projetos políticos e sociais de *nação* e *raça* em que se inscreveram. Por outro lado, isso implicou na exclusão e marginalização de outras músicas, outras práticas e vivências musicais, especialmente do repertório popular e étnico das matrizes culturais africanas e indígenas.

A descoberta de outros mundos e de outros povos, sobretudo com o em meados do século XX, evidenciou a escuta enquanto construção cultural, marcadamente histórica e

⁵⁵ O site do Ministério da Educação do Governo Federal do Brasil assim sugere seus propósitos: “O MEC recomenda que, além das noções básicas de música, dos cantos cívicos nacionais e dos sons de instrumentos de orquestra, os alunos aprendam cantos, ritmos, danças e sons de instrumentos regionais e folclóricos para, assim, conhecer a diversidade cultural do Brasil”. (Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/ultimas-noticias/222-537011943/11100-sp-433581153#:~:text=Com%20a%20altera%C3%A7%C3%A3o%20da%20LDB%2C%20a%20m%C3%BAlica%20passa,a%20m%C3%BAlica%20ser%C3%A1%20inclu%C3%ADda%20e%20em%20que%20freq%C3%BC%C3%A4ncia.> Acesso em 22/03/2021.

social, vinculada a valores selecionados e identificados como significativos para determinado grupo humano ou uma sociedade, consignando práticas e costumes. Essas inovações tecnológicas impulsionaram, por outro lado, novas poéticas e concepções musicais. A musicologia igualmente gerou sua autocrítica e elaborou novas ferramentas para abarcar a música, a criação musical e a recepção estética, destacando-se aqui a semiologia musical Jean-Jacques Nattiez, que compreende a escuta como síntese tanto de características individuais quanto coletivamente compartilhadas, constituindo uma rede simbólica de múltiplos *interpretantes*. A escuta, entendida para além da percepção auditiva, emerge, portanto, como aspecto primordial para o ouvinte, o intérprete e o compositor, como aspecto que organiza o que os sentidos recebem do mundo, criando, a partir disso, estruturas associadas à memória, geradoras de significados e afetos. A desconstrução dos padrões de escuta coexiste, no entanto, com novas constantes construções e territorializações, em um processo cultural dinâmico, de disputa entre subjetividades, múltiplas interferências e controles sociais.

Recebido em 30 de junho de 2026

Aceito em 24 de agosto de 2026