Estudos preliminares sobre as negociações sociológicas determinantes do perceber musical brasileiro: buscando uma epistemologia alternativa para a disciplina de Percepção Musical

Jáderson Aguiar Teixeira (IFCE, UFC)

Resumo: Este artigo aborda as características da formação perceptivo-musical brasileira sob um crivo sócio-cultural porquanto assistemático do ponto de vista histórico. O estudo baseia-se na premissa de que a percepção musical parte de uma postura subjetiva e culturalmente desenvolvida no meio social. Esse conhecimento é importante na avaliação de novas possibilidades pedagógicas no ensino da percepção musical que não estariam alienadas da formação cultural brasileira, incluindo o impacto de diversas colonizações no decorrer da história. Ao considerar também a problemática da fronteira entre o "popular" e o "erudito", o presente estudo considera a necessidade de aprofundar um olhar ética e esteticamente valorativo em relação à cultura musical brasileira na perspectiva de apresentá-la como elemento referencial na descoberta de outras possibilidades etnomusicais. Postura esta que inverteria a tradicional leitura eurocentrista da história da música ocidental.

Palavras-chave: percepção musical; tradição; erudito; popular.

Abstract: This paper concerns the characteristics of music perception training in Brazil from a socio-cultural, therefore historically unsystematic point of view. The study is based on the premise that musical perception has its origins on a subjective stance that is culturally developed. This knowledge is important in the evaluation of new pedagogical possibilities of musical perception teaching that would not be alienated from Brazilian culture, there included the impact of several waves of colonization throughout history. When considering also the issue of borders between the "popular" and the "erudite", this study considers the need to further look at the ethical and aesthetic values of Brazilian musical culture aiming at presenting it as an element of reference in the discovery of new ethnomusical possibilities; a posture that would reverse the traditional Eurocentric reading of Western music history.

Keywords: music perception; tradition; erudite; popular.

TEIXEIRA, Jáderson Aguiar. Estudos preliminares sobre as negociações sociológicas determinantes do perceber musical brasileiro: buscando uma epistemologia alternativa para a disciplina de Percepção Musical. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 2, dez. 2009, p. 71-88.

> Considero especialmente importante que, neste estágio do nosso desenvolvimento social, o estudo prático e teórico da música asiática e africana seja incluído no programa em pé de igualdade com a música ocidental [europeia]. Porque sem o estudo dos princípios estéticos e estruturais da música afro-asiática, bem como de seus aspectos sociológicos e psicológicos, o treinamento de músicos profissionais permanece superficial e fragmentário (KOELLREUTTER, 1977, §25).

Alegoria das causas psicossociais da frustração perceptiva de um músico brasileiro

Machado de Assis (1946, p. 25-6, grifo nosso) escreveu um conto chamado "O Autor Célebre", no qual ilustra de modo feliz um possível resultado da educação musical que se recebe. Embora a preocupação primordial do autor seja a incompatibilidade entre o que o humano tem e gostaria de ter, em uma palavra, o drama existencial, aproveito a flexibilidade que a literatura possui, enquanto arte, para repensar a inter-relação entre educação musical e cultura.

O conto trata de Pestana, compositor de polcas do final do século XIX, popularmente aclamado, assobiado pelas ruas, que morre bem com os homens e mal consigo mesmo. O que me interessa é o motivo da frustração de Pestana: não conseguir compor obras clássicas como Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, todos eles músicos da tradição alemã.

> Às vezes, como que ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de ideia; ele corria ao piano, para aventurá-la inteira, traduzi-la em sons, mas era em vão, a ideia esvaía-se [...] Então, irritado, erguia-se, jurava abandonar a arte, ir plantar café ou puxar carroça; mas daí a dez minutos, ei-lo outra vez, com os olhos em Mozart, a imitá-lo ao piano. Compunha só teclando ou escrevendo, sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene. Em pouco tempo estava a polca feita.

Pestana, compositor popular brasileiro, interpretava a fama que suas polcas alcançavam vinte dias depois de compostas como sinal unívoco de vulgaridade, em contraposição à ideia de uma arte autorizada por uma aristocracia seletiva, cujo alcance de apreciação estética fosse da competência de poucos. Era como se a música melhor fosse bem medida pela regalia, afinal, por definição, a erudição é fruída por uma aristocracia, um

público seleto. Profundamente descontente com sua notoriedade, Pestana decide casar-se com uma cantora lírica.

> O celibato era, sem dúvida, a causa da esterilidade e do transvio, dizia ele consigo; artisticamente considerava-se um *arruador de horas mortas*; tinha as polcas por aventura de petimetres [cafona]. Agora sim, é que ia engendrar uma família de obras sérias, profundas, inspiradas e trabalhadas.

A leitura curricular que faço do comportamento da personagem central do conto de Machado de Assis remete ao prosaico. Pestana foi educado, explícita e/ou ocultamente, para considerar os clássicos europeus superiores. O fim de Pestana, na perspectiva pessimista com aroma realista extremo que o autor confere, não poderia ser senão a morte descontente. É assim que a educação, tanto fora quanto na escola, pode ser responsável por provocar no indivíduo ojeriza pela própria cultura e por si mesmo. Talvez o problema de Pestana resida na sua incapacidade de sentir-se *parte interferente.* A maior esperança da proposta construtivista de piagetiana (PIAGET, 1990), consistiria em estimular justo esta capacidade do indivíduo de se fazer e sentir *interferente,* apesar de que

> nenhuma pessoa [possa] viver conforme suas próprias determinações [...] a sociedade forma as pessoas mediante inúmeros canais e instâncias mediadoras de um modo tal que tudo absorvem, *aceitam* nos termos desta configuração [...] Isto atinge as instituições e [...] a educação [na escola] (ADORNO, 1995, p. 182, grifo nosso).

Não posso deixar de notar um paralelo, em certa medida, entre o universo psicológico de Pestana, inventado por Machado de Assis,[1] e as entrelinhas da fala de um compositor brasileiro com o qual traço analogia, Ernesto Nazareth. A proximidade desses personagens certamente não se daria pela semelhança da frustração musical ou sentimento de inferioridade, a tomar pelas entrelinhas da fala do autor de *Odeon*: "Duas coisas dão-me imenso prazer: uma pessoa a ouvir-me com reverência e um pianista 'desconcertado' ao tentar transpor alguma dificuldade encontrada em minha música".[2] A semelhança consistiria na necessidade implícita de dignificar aristocraticamente a sua música, abrandando com

[1] opus cit.

[2] NAZARETH SISTON, Julita. Entrevista concedida a Luiz Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, 1985.

fidalguia o efeito vulgar da popularização da sua obra pela dança: "Minhas músicas não foram feitas para serem dançadas; mas, sim, ouvidas!" [3]

Entretanto, para além das entrelinhas das falas de Nazareth, e considerando que a presente pesquisa não contempla a apreciação aprofundada da biografia e das concepções estéticas deste autor, observo intuitivamente, a exemplo de composições como *Odeon*, *Elegantíssima* e *Arreliado*, um forte suporte, consciente ou não, da harmonia de Chopin e Bach e do estilo de Beethoven na música de Nazareth; fato que não invalida, ao contrário, ajuda a reiterar minha hipótese de que, a depender do tipo de interação com as tradições dominantes, é possível intervir na tradição da música brasileira, dialogando com outros conhecimentos, "sem esquecer os próprios" (SANTOS; MENESES, 2010, p. 56). Villa-Lobos chega a considerar Nazareth a encarnação da alma musical brasileira. O compositor de *Brejeiro* transmitiria espontaneamente as emoções vivas do povo brasileiro, cujo caráter apresentaria tipicamente na sua música (*apud* ALMEIDA, 1926).

Pesquisadores contemporâneos (SANTOS; MENESES, 2010, p. 56, grifo nosso) apontam para a possibilidade de diálogos epistemológicos igualitários e integrativos desde que se considere "crucial a comparação entre o conhecimento que está a ser aprendido e o que [...] nesse processo é desaprendido e esquecido [...] A utopia do inter-conhecimento [neste contexto seria] aprender outros conhecimentos *sem* [procurar] *esquecer os próprios*". Apesar de por um lado ser lógica e eticamente impossível conciliar interação cultural a puro *nacionalicismo*, apreendo, a partir da ilustração do conto machadiano, que é necessário procurar manter-se consciente das tensões entre regulação/emancipação e apropriação/violência entre culturas (SANTOS; MENESES, 2010) para que o diálogo cultural decorrente seja *mutuamente* rico e a percepção musical subjetiva não seja frustrada pelo "monopólio das categorias de percepção e apreciação legítimas" estabelecido pela cultura dominante (BOURDIEU, 2006, p. 88).

A retomar Nazareth como pauta, que vulgaridade *nós* quisemos atribuir, no final do século XIX, à música feita para ser dançada? Podemos aprender algo com isto e estabelecer relação com as formas como a indústria cultural usa a arte da dança para ajudar a desmerecer nossa música hoje? Cabe a nós, brasileiros, ao sul da linha do equador, deliberarmos sobre o assunto estabelecendo ao mesmo tempo uma crítica que analise o impacto, na nossa cultura, de uma música "só para pensar", "só para tocar", "só para cantar", "só para dançar", cartesianamente separadas e muitas vezes elaboradas no seio de tradições musicais alheias; e o risco que nós corremos hoje caso estejamos pensando numa música "só para ensinar". Uma vez que esta última finalidade converge, em certa medida,

[3] *Ibid*.

com nossas necessidades locais mais emergentes, que "medida" é esta que queremos conferir, então?

Lima Barreto: o nacionalismo e o violão de Quaresma

Acredito que exista ainda outro tipo de nacionalismo radical, representado de forma interessante, outra vez na literatura, por Lima Barreto em *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1993, p. 52). O Major Quaresma é escrevente do Arsenal de Guerra, homem metódico e organizado em torno de funções burocráticas, estudioso sobre tudo o que é brasileiro: a flora, recursos minerais, todas as obras sobre a história e a cultura do país. Esse amor pelo nacional leva-o a tomar aulas de violão por considerar o instrumento como parte das raízes culturais brasileiras. Em conformidade com o que justifica seu amor pelo violão, Quaresma pensa no português como língua imposta, não-autóctone, incapaz de descrever as belezas da nação. Nesta febre nativista, Quaresma propõe o tupi-guarani como língua nacional, em petição dirigida à Câmara de Deputados:

> Policarpo Quaresma, cidadão brasileiro, funcionário público, certo de que a língua portuguesa é emprestada ao Brasil [...] Demais, senhores congressistas, o tupi-guarani, língua originalíssima, aglutinante, é polissintetismo de múltiplas feições de riqueza, é a única capaz de traduzir as nossas belezas.

A frustração e o insistente final trágico que também abate o personagem de Lima Barreto (1993), origina-se, a meu ver, em seu ideal de Brasil purista com referencial mono-cultural inalcançável porque

> todos nós, brasileiros, somos carne da carne daqueles pretos e índios supliciados. [Mas] todos nós brasileiros somos, [ao mesmo tempo e inevitavelmente] *por igual*, a mão possessa que os supliciou. [Dominados e dominantes]. A doçura mais terna e a crueldade mais atroz aqui se conjugaram para fazer de nós a gente sentida e sofrida que somos e a gente insensível e brutal, que também somos (RIBEIRO, 1995, p. 120, grifo nosso).

O drama do Quaresma de Lima Barreto (1993), articulado com parte da discussão de Darcy Ribeiro em *O Povo Brasileiro* (1995), indica-me a necessidade de entender formas de ler nossas vertentes poliétnicas, tanto cientes das tensões entre

emancipação e violência interculturais (SANTOS, 2010), quanto atentos para não negar precipitadamente *nossa* vertente cultural europeia. Quem pode negar a importância da tradição da música tonal para a estruturação de parcela considerável de nossa música popular? Contudo, acredito que o que faz Quaresma hesitar em afirmar a nossa parte europeia, e que armou o pré-modernismo de Lima Barreto contra o continente lusitano, procede legitimamente do fato de que

> o modelo sincrético [brasileiro] [...] tentou assimilar as diversas identidades existentes na identidade nacional em construção, *hegemonicamente pensadas numa visão eurocêntrica* [...] o que teve como consequência a falta de [...] solidariedade e de tomada de uma consciência coletiva, enquanto segmentos [...] excluídos [...] da distribuição equitativa do produto social (MUNANGA, 2010, p. 446, grifo nosso).

Acredito que Mário de Andrade (1962, p. 25, grifo nosso) pode ser introduzido na discussão para ajudar a estabelecer uma ligação dialética com as questões postas ao advertir

> do que é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provêm de *fontes estranhas*: a ameríndia em porcentagem pequena; *a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta* [...] Além dessas influências já digeridas temos que contar as atuais. Principalmente as americanas do jazz e do tango argentino. Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. Em recorte infelizmente não sei de que jornal guardo um 'samba macumbeiro, Aruê de Changô' de João da Gente que é documento curioso por isso. E tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de jazz que estão nele *não prejudicam em nada o caráter da peça. É uma maxixe legítimo*. De certo os antepassados coincidem.

Porém, penso que o posicionamento andradiano é fragilizado, algumas vezes, ao se inclinar para uma posição antropologicamente duvidosa quando parece sugerir uma dignificação da música brasileira através de uma eruditização no seu projeto de "desenvolver a música erudita nacional" (*apud* SCHWARTZMAN *et al,* 2000*,* p. 108). Ao revelar um equívoco concernente à origem das modinhas no Brasil, Tinhorão (2008, p. 73, grifos do autor) me faz interpretar, das entrelinhas do discurso de Mario de Andrade, um pensamento progressista consistente no empenho na tradução erudita da música popular:

> O achado do caderno de cantigas, modinhas e lundus intitulado *Modinhas do Brazil* [...]

> permite, finalmente, demonstrar o erro do polígrafo Mário de Andrade em seu estudo *Modinhas Imperiais,* quando, após afirmar que "a proveniência erudita europeia das Modinhas é incontestável", e acrescentar "que eu saiba, só no séc. XIX a Modinha é referida na boca do povo do Brasil, perguntava: Ora dar-se-á o caso absolutamente raríssimo duma forma erudita haver passado a popular?"

Para em seguida prosseguir com este caso no estudo seguinte, rememoro que antes de intelectuais modernistas como Mário de Andrade e Villa-Lobos se ocuparem com a eruditização da música popular, o compositor pré-modernista Ernesto Nazareth, já antes do final do século XIX, afinado historicamente com as expectativas do escritor Lima Barreto, manifesta o pioneirismo da arte (neste caso, popular) em discussões que as ciências sociais somente mais tarde desenvolveriam e volta atenção estética para a originalidade do elemento mais nativo da terra de Pindorama:[4] o índio. Na sua composição *Cacique*, Nazareth evoca elementos da rítmica indígena e os incorpora ao seu tango chorado, reforçando minha ilustração acima citada de que o referido compositor se apropria de outras epistemologias sem esquecer a sua. Contudo, o referido "autor de polcas" acaba ampliando o dilema sócio-epistemológico entre o popular e o erudito, e me impele a sugerir retardar a questão para o Estudo No 4 e lançar, em caráter preliminar, um olhar sobre *meu* Grupo dos Quatro.

Debussy, Villa-Lobos, Koellreutter e Phoenix: de como perceber uma música universal-particular

Acredito ser interessante repensar sobre as escolhas de um músico num momento histórico de intensa transição. No final do século XIX, Brahms e Mahler, como bons românticos, não viam perspectivas promissoras para a música europeia. Pouco depois, Schoenberg decidia negar o tonalismo, a princípio. E se sua música não passasse de 29 segundos, tal brevidade poderia se justificar por uma questão de rigor técnico. A meu ver, Schoenberg acaba reafirmando o cartesianismo, compõe com a razão, e adapta o sentido eurocêntrico de evolução da humanidade de Hegel à música quando pensa que não há outra estética a perseguir senão a do belo subscrito na obra do velho (e também alemão) J. S. Bach. Adversamente, neste mesmo período, na França, Jean-Claude Debussy encontra uma via artística que conduziria a novas possibilidades composicionais ao passo que antevia a necessidade do diálogo estético com epistemologias estrangeiras como a oriental.

[4] Nome conferido ao Brasil por algumas tribos indígenas antes da colonização portuguesa.

O interesse que me aproxima de Debussy consiste na sua solução artística baseada no encontro com a cultura oriental, e não na negação racional do sistema tonal, como fez Schoenberg em princípio. Debussy continuou usando o tonalismo quando entendia necessário apesar da impressão alemã de que o sistema tinha se esgotado.[5] Discutindo um esboço harmônico com um professor de composição que insistia em saber que critério Debussy tinha usado para desenvolvê-lo, Debussy disse que o único método que usava era o *princípio do prazer* (GRIFFITHS, 1989). Neste diálogo, identifico em Debussy uma característica do espírito moderno: a ousadia de saber e pensar por si mesmo, o "ousa saber" que Foucault (1981) atribui ter começado em Kant.

Ao mesmo tempo em que Debussy incorpora elementos da música oriental, Villa-Lobos viaja para Paris e maravilha-se com o Impressionismo de Debussy. Em 1925, Villa-Lobos compõe uma peça intitulada *Alma Brasileira*, em que o compositor associa elementos do choro, da rítmica indígena e do impressionismo com o qual se encantou. O que também revela uma característica artística importante inclusive para a educação que é a de apropriar-se do que é seu, e ao passo que afirma sua cultura, consegue dialogar com outras epistemologias. E isto também considero reflexo do espírito moderno: definir-se contextualmente estabelecendo uma relação com o seu derredor.

Phenix (1961), ao elaborar a *Teoria dos Significados,* me ajuda a demonstrar o que une Debussy a Villa-Lobos além do espírito moderno de ambos. A semelhança consiste em que, quando os reporto às categorias de Phenix, os referidos compositores percebem a música de forma *sinóptica*, ao retomar a história da música, *ética*, selecionar o que convém (e aqui corre-se o imenso risco de supervalorizar culturas alheias[6]) e *estética*, interagindo pessoalmente e transformando a tradição musical.

A partir da apreciação da trilogia desses autores (Debussy, Villa-Lobos e Phenix) relacionados, as perspectivas que se abrem no que diz respeito ao ensino de música são indicadas por Koellreutter ao sugerir que uma retomada da história só faz sentido caso represente uma avaliação e uma indicação de novas possibilidades artísticas *locais*. No meu

[5] Como essa é apenas uma introdução que entendo necessária para que eu chegue a discutir a forma como Debussy interage com a tradição musical, para informações mais detalhadas sugiro a consulta a CANDÉ, Roland de. *História Universal da música*, v. 2. São Paulo: Martins Fontes, 2001; DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989; GRIFFITHS, Paul, A música moderna, Rio de Janeiro: Zahar, 1989; HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito.* Petrópolis: Vozes, 2000; SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*, Nova York: Philosophical Library, 1950.

[6] Especulo que, não fosse o nacionalismo, Villa-Lobos poderia ter perfeitamente aderido à vertente moderna brasileira, do começo do século XX, que supervalorizava a cultura francesa!

entender, essa visão do *sinóptico* em Koellreutter aproxima a percepção e o ensino da história da música do seu próprio ideal pedagógico *pré-figurativo* (*apud* BRITO, 2001).

No entanto, existe um tipo de interação cultural procedente dos processos de dominação que considero ser importante que tenhamos em mente em benefício do nosso ensino de música. Uma fase posterior deste estudo irá considerar até que ponto ainda está em prática o velho método das escolas de música para a educação musical infantil que consiste no aprendizado musical mediante um repertório de música de ciranda ou procedente de outras manifestações populares brasileiras para, em seguida, "evoluir" disso para a música europeia, porque este tipo de educação musical, acredito que não queiramos mais, haja vista o impacto de dominação cultural que acarreta, subvertendo a musicalidade dos sujeitos a ponto de se gerar novos "Pestanas" machadianos, frustrados pela cisão inventada entre o popular e o erudito em música. Que esperanças podemos nutrir em relação a esse *abismo* estabelecido pelo referencial dominante?

> No campo do conhecimento, o pensamento *abissal* consiste na concessão à ciência moderna do monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso [ou o mais e o menos legítimo, como os pretensos erudito e popular] em detrimento de dois conhecimentos alternativos: a filosofia e a teologia [aos quais eu acresço a arte].
>
> Do outro lado da linha [ao sul do equador, como no Brasil] não há [na perspectiva abissal] conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos *intuitivos* ou *subjetivos* que, na melhor das hipóteses, podem tornar-se objetivos ou matéria prima para a inquirição científica.
>
> *O pensamento pós-abissal* pode ser sumariado com um aprender com o sul usando uma epistemologia do sul [e não unificada e pacificada pelo branqueamento, como Darcy Ribeiro quase insinua] [...] Só assim será possível ir além de Hegel, para quem ser membro da humanidade histórica [do lado dominante da linha] significava ser um grego e não um bárbaro do século V a.C., um cidadão romano e não um grego nos primeiros séculos da nossa era, um cristão e não um judeu da Idade Média, [em suma] um europeu [clássico] (SANTOS, 2010, p. 33, 34, 54).

Andrade, Adorno, Munanga e Nazareth: inventando outro Grupo dos Quatro

Uma das questões que podem interfir sociologicamente na percepção musical já foi introduzida acima: o popular e o erudito, suas fronteiras, validades e legitimidades. O grupo dos Cinco que aparece neste subtítulo foi forjado com o intuito de ajudar a estruturar um posicionamento a respeito desta questão. O intuito não é polemizar esse

dualismo forjado culturalmente, mas tentar relembrar algumas bases que reforçam e outras que desmistificam o tradicional embate.

Tendo Villa-Lobos como um importante representante artístico musical do seu projeto cultural, Mário de Andrade, preocupado com o registro, a utilização e uma certa *dignificação* das manifestações musicais populares do Brasil acaba incorporando do Movimento Modernista, do qual fez parte, uma certa vontade de sofisticação perigosa.

O Modernismo, por sua vez, não foi um acontecimento linear, porque abarcou agentes intelectuais de campos diferentes e, portanto, interesse vário. Gustavo Capanema foi um agente político enquanto Mário de Andrade, um agente cultural. O que interessava a ambos e funcionou como *locus* de negociação entre ambos os agentes foi o Nacionalismo. Contudo, o objetivo nacionalista de ambos foi bem diferente. Um quer senso de dever, coesão e ordem nacionais. O outro quer uma cultura original que acabará por satisfazer, sobretudo, as camadas culturais "mais refinadas", e por fornecer ao agente político a sua parcela na negociação. Soa aristocrática a encomenda, que Villa-Lobos vai receber, de uma música "erudita" nacional porque a fim último do estudo do "folclore brasileiro" acaba por aparentar a transformação da "matéria-prima" do folclore em "obras primas", o que é muito diferente...

> Entre 1938-9, Mário de Andrade, em papel timbrado do Instituto Nacional do Livro, redige as "bases para uma entidade nacional destinada a estudar o folclore musical brasileiro [parte dos eruditos], propagar a música como elemento de cultura cívica [parte do governo] e *desenvolver a música erudita nacional*" [parte modernista] (*apud* SCHWARTZMAN *et al,* 2000*,* p. 108).

Para Adorno (*apud* França, 2008, grifo nosso) a dicotomia entre música folclórica e música erudita não existe, ou antes, não é com esta divergência que ele está mais propriamente preocupado, mas com a diferença entre a música de massa e a música séria (serious music). Quando o autor se refere à música popular quer entender uma música que foi sujeitada à padronização com fins dimensionados pela indústria cultural e se refere mais propriamente ao jazz.

> Segundo Adorno, o que difere fundamentalmente a boa música séria (erudita) da música popular é que esta última sujeitou-se a um rígido sistema de *padronização* de tal forma que, no decorrer de seus processos psico-sociais, embotou a percepção estética de seus ouvintes [...] Ao processo de padronização subjacente à música popular, Theodor

> Adorno introduz o conceito de "*estandardização*" [característico do jazz] que, ao enquadrar a forma, estiliza o conteúdo, fracionando suas partes de maneira que estas adquiram significado independente do todo, isto é, tenham um sentido em si, separado da totalidade da forma.

Um julgamento claro no que concerne à relação entre música séria e música popular só pode ser alcançado prestando-se estrita atenção à característica fundamental da música popular: a estandardização. Toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso. A estandardização se estende desde os traços mais genéricos até os mais específicos. Muito conhecida é a regra de que o *chorus* [a parte temática] consiste em trinta e dois compassos e que a sua amplitude é limitada a uma oitava e uma nota. Os tipos gerais de *hits* são também estandardizados: não só os tipos de música para dançar, cuja rígida padronização se compreende, mas também os tipos "característicos", como as canções de ninar, canções familiares, lamentos por uma garota perdida. E, o mais importante, os pilares harmônicos de cada *hit* – o começo e o final de cada parte – precisam reiterar o esquema padrão. Esse esquema enfatiza os mais primitivos fatos harmônicos, não importa o que tenha intervindo em termos de harmonia. Complicações não tem consequências. Esse inexorável procedimento garante que, não importa que aberrações ocorram, o *hit* acabará conduzindo tudo de volta para a mesma experiência familiar, e que nada de fundamentalmente novo será introduzido (ADORNO, 1986, p. 116-7, grifos do autor). De todo modo pode ser importante para este estudo, sobretudo para compreender em que consiste esta música séria e se tal conceito pode ser reportado tanto para a música erudita quanto para a popular. França (2008) diz que para Adorno

> na boa música erudita, o desenvolvimento do conteúdo formal faz com que as partes da composição contenham, virtualmente em si, a ideia do todo; também os detalhes, assim como os fragmentos são produzidos a partir da concepção do todo e, cada movimento musical é, geralmente, uma introdução ao final, o que confere à música erudita um constante estado de tensão favorável à sua própria dinâmica.

Se França (2008) estiver certo, fica muito claro que a boa música para Adorno, assim como entendo, porquanto não seja a música com baixo índice de informação proveniente da indústria cultural, é a música de concerto. Até o momento não tive contato com nenhuma obra de Adorno que considere a possibilidade de uma música popular de qualidade apesar da indústria cultural e a despeito dessa música precisar dessa indústria para

ser divulgada, subsistir e manter o artista profissional. Sei que esta categoria de música popular também existe e neste caso, se Adorno não falou sobre ela, pecou por acepção ou por desconhecimento.

De todo modo, mesmo a classe artística reconhecida e respeitada nacionalmente alimenta um aspecto enobrecedor ao termo erudito. Lacerda (1995)[7] especifica o que o leva a classificar Ernesto Nazareth, o compositor de tangos brasileiros, como compositor erudito:

> Ernesto Nazareth, no entanto, é um verdadeiro compositor "erudito", o que se pode comprovar pela observação de algumas características da sua obra, que o colocam *muito acima do sofrível nível técnico e artístico do músico popular*: (1) melodias belas e originais, *sempre diferentes de uma música para outra* [consideração que lembra a posição de Adorno]; (2) harmonia rica e coerente [Se for 'pobre' não adianta ser coerente ou suficiente então. Além do mais, o que é uma harmonia 'pobre'?]; (3) ritmo preciso e, dentro do limite imposto pela dança escolhida, variado. (4) E, acima de tudo, em sua grande produção, uma notável diversidade de soluções de técnica pianística. (Osvaldo Lacerda, 1995, grifo nosso).

As entrelinhas do depoimento de Francisco Mignone (1980) parecem ajudar mais a estabelecer certo padrão, embora não musical, mas, social, de separação entre o erudito e o popular. Imagino que o referido compositor estabelece para a música erudita a perspectiva do concerto, do maestro, das sinfonias, das partituras e do letramento acadêmico. Para o universo popular, as manifestações espontâneas, não formalmente racionalizadas, centradas na intuição, na experiência musical associada a uma educação rudimentar, fragmentada ou extra-musical. Mas talvez eu tenha imaginado demais, porque, afinal, Osvaldo Lacerda é advogado...

> Outros compositores, contemporâneos de Nazareth, notadamente Alves de Mesquita, Callado e Anacleto de Medeiros, também escreveriam música com tendência nacionalista. A influência de Ernesto Nazareth sobre compositores populares e eruditos foi e continua evidente. Até musicistas da envergadura de Villa-Lobos se louvaram da obra nazarethiana para soluções artísticas e estéticas (MIGNONE, 1980).

[7] In: *Este Brasil que tanto amo* - CD de Eudóxia de Barros, piano. Paulinas Comep. São Paulo, 1995. Texto por Osvaldo Lacerda.

Interagir com a tradição é perceber o que, e como?

Começando por tentar sintetizar o erudito e o popular e, se não superar, sublimar as raízes profundamente sociais da separação, direi que tenho começado a prezar pela necessidade perceptiva de interagir com a música *nacional*, a nossa música, a nossa tradição musical. E talvez o primeiro passo determinante na interação com a tradição seja superar o apelo que vislumbre um tipo de '*resgate*' cultural porque

> para sermos uma pessoa de tradição, temos de conceber o temporal e o intemporal em conjunto; temos de *nos tornar profundamente conscientes do nosso tempo e da nossa própria contemporaneidade* [...] revelar uma consciência, nas palavras de Eliot, "não daquilo que está morto [e precisa, portanto, ser resgatado], mas do que ainda vive" (SANTOS; MENESES, 2010, p. 303, grifo nosso).

Associo, à necessidade de interação com a tradição musical a partir da viva tradição nacional, o interesse do aprendizado ativo, com o próprio corpo do sujeito, porque

> a tradição é um estado de espírito e um conjunto de práticas interiorizadas. [...] citando as palavras felizes de Bourdieu, é aquilo que o corpo aprendeu ou o *que foi aprendido pelo corpo* [...] é a auto-inteligibilidade do passado no presente [...] tem tudo a ver com a subjetividade da pessoa (MOOSA, 2010, p. 303).

Koellreutter, Schiller; Barbosa e Kierkegaard: os últimos dois duetos ou do dever social do artista que percebe bem

Para o grego antigo, ter força física era uma virtude. Mas virtude para quê? Para melhor servir a pátria numa adversidade político-militar. Para o músico atual, ter percepção aguçada é uma virtude, e não é de hoje. Mas virtude para que? Para Koellreutter a função do artista deve ser contribuir para a conscientização das grandes ideias que formam a nossa *realidade atual* (*apud* ADRIANO; VOROBOW, 1999, grifo nosso). A expectativa de Koellreutter (1977) é semelhante à concepção de educação estética de Schiller, para o qual "a compreensão da arte como forma de educação da humanidade implica não apenas uma comunicação entre estética e ética ou política, mas também uma *comunicação entre o artista* (e/ou o crítico especializado) e *o público leigo* em geral" (SCHILLER, 2002; *apud* MIRANDA, 2004, p. 92, grifo nosso).

Interpreto que Barbosa (2009) sugere uma educação da percepção musical diferente de Koellreutter e Schiller, por desassociar a formação da percepção musical da formação política e educativa. A noção da autora de "*apreciação* musical consciente" poderia proceder do romantismo de Kierkegaard (*apud* MIRANDA, 2004, p. 93, grifo nosso) já que, para este, a expressão estética remete a relação cognitiva que podemos ter individualmente com as obras de arte, uma vez que Barbosa prefere a apreciação pela 'abstração perceptiva' com o corpo em repouso e "por estética entendemos aqui [em Kierkegaard] uma relação de *si a si mesmo,* algo de semelhante ao que Foucault chamaria de *cuidado de si*."

Percepção musical via canção popular: da necessidade de interação perceptiva com a própria tradição (e das tensões em contrário)

Baseando-me nas minhas vivências em sala de aula, no arcabouço teórico que tenho levantado e na confirmação que experimentei no pensamento de Kuhn (2006) de que nossos problemas não podem ser resolvidos com os métodos do passado, formulei a hipótese de que a canção popular brasileira poderia se prestar perfeitamente ao trabalho de percepção musical caso os estudantes recebessem subsídios didáticos para elaborar e realizar seus próprios arranjos.

Desconfio que esta hipótese seria válida por algumas razões. Primeiramente, porque representaria o passo fundamental na interação com a nossa tradição musical. Segundo, porque a correspondência que se pode encontrar entre a fraseologia musical e a letra ou poesia da canção impulsionaria uma compreensão mais concreta do que vem a ser frase em música. Terceiro, porque aproveitaria a posição de Rousseau (1979) de que não são todos os sentidos que temos a felicidade de poder desenvolver mediante um órgão correspondente, como o ouvido pode ser trabalhado pela voz.

Com o propósito de aludir a um solfejo realizado através da nossa canção popular, reporto-me a Grossi (2001) cujas concepções a respeito da percepção incluem uma crítica aos exercícios estereotipados, que não são retirados da literatura. Tal procedimento contribuiria para arrefecer a prática do solfejo e dificultaria a compreensão linguístico-musical. Então penso que o uso pedagógico da maior familiaridade que nosso estudante tem, em geral, com a música popular, de acordo com a premissa de Grossi, contribuiria tanto para o desenvolvimento do solfejo, quanto para aviar o processo de aquisição de leitura.

Koellreutter (*apud* BRITO, 2001) diz que o melhor modo de perceber é

estabelecendo relações. Então, reportando-nos à nossa realidade, como se poderia solfejar relacionando uma escrita que não se domina a um exercício totalmente desconhecido ou esquisito? Penso que se o que queremos é *desmistificar* a leitura, é preciso relacioná-la a vivências prévias tais que permitam ao estudante incorporá-la com o máximo de fluência e o mínimo de impressão de artifício.

> Sempre que há intervenções no real [...] as escolhas concretas das formas de conhecimento a privilegiar devem ser informadas pelo princípio da precaução, que no contexto da ecologia de saberes [que não hegemoniza uma linha dominante de conhecimento] deve formular-se assim: deve dar-se preferência as formas de conhecimento *que garantam a maior participação dos grupos sociais envolvidos* na concepção, na execução, no controle e na fruição da intervenção (SANTOS, 2010, p. 60, grifo nosso).

Preocupado em estimular a criação de estratégias para a superação do peso da colonização portuguesa e, por extensão, europeia, entendo ser fundamental apreciar quê aspectos da percepção musical podem ser desenvolvidos *a partir* da cultura dos indivíduos e *apesar* da indústria cultural, haja vista que a compreensão e a valoração da música podem depender mais das imposições culturais do que daquilo que se profere sobre música em aula.

> A própria organização do mundo em que vivemos hoje é ideologia dominante [...] a organização do mundo converteu-se a si mesma imediatamente em sua própria ideologia. Ela exerce uma pressão tão enorme sobre as pessoas que supera toda educação [formal] (ADORNO, 1995, p. 143).

Embora o problema seja extenso e delicado no que se refere à extensão do poder do ensino nas instituições de educação, entendo ser possível propor uma posição provisória sobre a questão em forma de silogismo:

> *Premissa maior: [É ponto pacífico que] existem fatos históricos e coletivos os quais a escola busca desempenhar o papel de ajudar a perceber.*
>
> *Premissa menor: [Mas] perceber envolve criação pessoal.*

> *Premissa conclusiva: [Nesse caso] a tradição é viva e sua percepção envolve mais que participação apreciativa através de uma educação baseada na aula expositiva e na recepção passiva de conhecimentos; convida o indivíduo a intervir subjetiva e coletivamente.*

Analisando a necessidade de "consideração da subjetividade" na apresentação dos diferentes mundos auditivos a partir dos quais a música se manifesta, reporto-me a Moreira (1990, p. 214) quando considera o problema do acesso e da construção cultural do conhecimento:

> Os conteúdos das disciplinas têm que ser mais esmiuçados. Há neles espaço para que se questione a cultura das classes subalternas e se superem suas possíveis características opressivas? Para alguns teóricos o que os alunos das classes subalternas trazem para a escola é mera ponte para o conhecimento acadêmico, algo a ser abandonado ao se tomar contato com o saber elaborado.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

ADORNO, T. *Educação* e *emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo. A revolução de Koellreutter. *Folha de São Paulo.* Lições de Vanguarda, caderno Folha Mais. São Paulo, 7 nov. 1999.

ALMEIDA, Renato Costa. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos.* Porto Alegre: Zouk, 2006.

BRITO, Teca Alencar de. *Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical.* São Paulo: Peirópolis, 2001.

FOUCAULT, Michel. *História de la sexualidad: la voluntad de saber.* Cidade do México: Siglo XXI, 1981.

FRANÇA, Fabiano Leite. Fetichismo e decadência do gosto musical em Adorno. *Existência* e *Arte – Revista eletrônica do grupo PET – Ciências Humanas, Estética* e *Artes.* Universidade Federal de São João Del-Rei, v. 4, n. 4, jan./dez. 2008. Disponível em

<www.ufsj.edu.br/existenciaearte/4_edicao.php>

GRIFFITHS, Paul, *A música moderna*, Rio de Janeiro, Zahar, 1989.

GROSSI, Cristina de Souza. Avaliação da percepção musical na perspectiva das dimensões da experiência musical. *Revista da ABEM*, n. 6, setembro 2001, p. 49-58.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *O ensino da música num mundo modificado* (1977). Disponível em: <www.latinoamerica-musica.net/ensenanza/koell-ensino-po.html> Acesso em: 15 ago. 2008.

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas.* São Paulo: Perspectiva, 2006.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1993.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1946.

MIGNONE, Francisco P. *Música***.** Rio de Janeiro: MEC / Bloch, 1980

MOOSA, Ebrahim. Transições no "progresso" da civilização: teorização sobre a história, a prática e a tradição. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.), *Epistemologias do Sul*, p. 289-321. São Paulo: Cortez, 2010.

MOREIRA, Antônio Flávio Barbosa. *Currículos e programas no Brasil.* Campinas: Papirus, 1990.

MUNANGA, Kabengele. Mestiçagem como símbolo da identidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.), *Epistemologias do Sul*, p. 444-454. São Paulo: Cortez, 2010.

PHENIX, Philip H. *Philosophies of education.* John Wiley & Sons, 1961.

PIAGET, Jean. *Epistemologia genética*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

RIBEIRO**,** Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da educação*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difel, 1979.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul.* São Paulo: Cortez, 2010.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet,; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema.* São Paulo: Paz e Terra, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Os Sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos – origens.* São Paulo: Editora 34, 2008.

Jáderson Aguiar Teixeira é pós-graduado em Metodologia do Ensino da Arte pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Mestrando em Educação Brasileira pela Universidade Federal do Ceará (UFC), desenvolve pesquisa sobre Percepção Musical enquanto disciplina acadêmica e aprendizado social. Instrumentista, tocou fagote na Orquestra Eleazar de Carvalho, clarinete, no Quinteto de Sopros Alberto Nepomuceno, piano, na Camerata Simphonia e flauta doce no Grupo Ad Libitum de música antiga. Como arranjador escreve sobretudo para quarteto de flautas doce, clarinetes e grupo vocal. Como professor, leciona Percepção Musical, Flauta Doce, Clarinete e Teclado no Curso Técnico em Música do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE).