

Cook, N. (2006). Agora somos todos (etno)musicólogos. *Ictus*, 7, 7–32. Retrieved from <https://portalseer.ufba.br/index.php/ictus1/article/view/30886>

Notas prévias:

Produzido pelos Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Organização da paginação: topo da página, entre parêntesis retos.

Notas de rodapé numeradas sequencialmente e no final do texto.

[7]

## **Agora somos todos (etno)musicólogos** [Nota 1](#)

Nicholas Cook

[Tradução de Pablo Sotuyo Blanco] [Nota 2](#)

*Parece-me que a visão comum da música é a de abordar toda a música disponível do mundo com a mente aberta.* [Nota 3](#)

Foi em 1963 que o historiador da música Claude Palisca profetizou, em um simpósio amplamente disseminado sobre o futuro da disciplina, que o seguinte grande desenvolvimento seria (segundo ele mesmo o diria posteriormente) “a aplicação do método etnomusicológico em estudos históricos da música ocidental, isto é, como funciona a música em todos os níveis da cultura” (Holoman e Palisca 1982: 12). Nos quarenta anos seguintes, sua profecia confirmou-se consideravelmente.

Em primeiro lugar, os etnomusicólogos voltaram a sua atenção e os seus métodos às práticas da música “artística” ocidental. Poder-se-ia citar, por exemplo, a etnografia da tradição de concerto iniciada por Marcia Herndon e Norma McLeod (1980) e desenvolvida por Christopher Small (1998); os livros de Henry Kingsbury (1988) e Bruno Nettl (1995) sobre conservatórios e escolas de música; ou o estudo da comunidade de música antiga em Boston de Kay Shelemay (2001).

[8]

Vale a pena acrescentar que tais análises amplamente sociais e culturais de tradições musicais ocidentais incluíram também os estudos vindos de fora das subdisciplinas musicais, tais como os estudos sociológicos de Georgina Born [1995] acerca do IRCAM, ou as abordagens da música popular que surgiram nos departamentos de inglês, mídia e estudos culturais muito antes de alcançarem a agenda musicológica.

Em segundo lugar, houve musicólogos cujas abordagens das tradições históricas mencionadas por Palisca foram profundamente influenciadas pelas ideias e práticas da etnomusicologia. Entre eles figuram Harold Powers (cujas contribuições à compreensão da teoria modal da renascença refletiram seu envolvimento concomitante com a música indiana) e Peter Jeffery (que trabalhou em colaboração com Shelemay, e cujo livro *Re-envisioning Past Musical Cultures* [1992] é significativamente subtítuloado *Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*). Por “*Reenvisioning*” (re-imaginando), segundo Jeffery explica, ele quer dizer “tentar ‘ver’ (com os olhos da mente pelo menos) o que uma cultura de um outro tempo ‘pareceria’ se nós

podéssemos visitá-la e observá-la hoje. A fim de compreender como a música de tradição oral do passado funcionava, segundo ele argumenta – e Shelemay argumentou de maneira semelhante – é necessário observar como funcionam as tradições orais do presente, dando surgimento a um tipo de musicologia histórica “que é tão plenamente conhecedora da etnomusicologia e comunicada com ela que, na realidade, virará uma espécie de etnomusicologia, sem deixar de ser também história da música” (Jeffery 1992: 120, 121).

Naturalmente todos esses casos podem ser vistos como exceções que confirmam a regra. Porém, dizer isso seria negligenciar o quanto a musicologia – mesmo no sentido restrito em que eu geralmente usarei o termo aqui, isto é, o estudo histórico da tradição “artística” ocidental [Nota 4](#) – mudou nas últimas décadas do século vinte, em prol da compreensão da música em seus múltiplos contextos culturais, envolvendo produção, práticas interpretativas, recepção e todas as outras atividades pelas quais a música é construída como uma prática cultural significativa.

A musicologia histórica sempre esteve interessada, de uma forma ou de outra, na compreensão da música em seu contexto. Mas o que era principalmente novo na musicologia formalmente conhecida como “Nova” era o seu interesse explícito com o ato da interpretação e com os seus valores inerentes ou, ainda, com os significados por ela construídos.

[9]

Este tipo de reflexão interpretativa, entretanto, tem sido esboçado na etnomusicologia antes que se ouvisse falar da “Nova” musicologia. Em 1978, por exemplo, Kenneth Gourlay (1978: 8) escreveu que “o etnomusicólogo está ali e existe como parte da situação que ele tem por tarefa investigar”. E é provavelmente nos anos 70 que se deve procurar pelas origens e motivações da “Nova” musicologia. É uma convenção rastreá-la até o ataque de Joseph Kerman, em seu livro *Contemplating Music* de 1985, [Nota 5](#) acerca da musicologia “positivista”, expressão pela qual ele quis se referir à história preocupada com o fato em detrimento da interpretação, ou a análise que se ocupou em como a música “funcionou” mas não no porque, ou por interesse de quem – ou, ainda, o que significa que a música “funcione”, de fato. Kerman, por assim dizer, limpou a área onde os “Novos” musicólogos construíram (e fazendo isso, transformaram a abordagem “crítica” que Kerman defendeu, de um esforço humano modelado no criticismo literário, em algo mais parecido ao modelo de Frankfurt da teoria crítica).

Os motivos podem ser procurados no limitado modelo de musicologia que os futuros “Novos” musicólogos encontraram na pós-graduação — limitado não apenas em termos dos repertórios considerados como apropriados para a investigação acadêmica, mas também em termos dos tipos de assunto que estavam dentro e fora dos limites. Não é por acaso que tenham sido mulheres musicólogas como Rose Subotnick e Susan McClary as que forneceram os relatos mais incisivos dessas circunstâncias. [Nota 6](#) Mas o assunto é mais geral e fica bem focalizado se considerarmos que a “Nova” geração musicológica estava cursando a pós-graduação em tempos da guerra de Vietnam. É fácil imaginar como incipientes musicólogos, trabalhando durante o dia em, digamos, problemas textuais na música do século XVI, pela noite se uniam à contra-cultura fumando, falando de política, escutando música de protesto.

É igualmente fácil imaginar como, sob tais circunstâncias, o estudo da música divorciado do sentido social – o estudo da música como era praticado na academia no tempo da predição de Palisca – deve ter parecido um exercício em perder o foco da música, ou ainda negar que ela teve foco algum.

[10]

Eis uma origem crucial da agenda negativa da “Nova” musicologia: criticar a ideologia que afirmou que a música transcendeu o napalm e os sacos dos cadáveres, para compreender porque pôde haver um tipo de conspiração do silêncio, proibindo – nas palavras de McClary (1991: 4) – “colocar até as perguntas mais fundamentais a respeito do sentido”. [Nota 7](#) E na medida em que a agenda positiva significou a compreensão da tradição “artística” ocidental não como algo que transcende a sociedade mas como algo plenamente social, pode ser pensado como um tipo de “etnomusicologização” da disciplina.

Há, então, uma forte lógica histórica que se pôde denominar de relato otimista sobre como o estudo da música se desenvolveu nos últimos quarenta anos. A convergência que Palisca previu resultou em uma “nova e mais forte disciplina” – a frase é de Timothy Rice (1987: 483) – na qual as diferentes abordagens, adequadas às diferentes tradições musicais, são incluídas dentro de uma compreensão comum da necessidade de interpretar tanto a música no seu contexto social e cultural mais amplo, quanto os valores intelectuais e éticos inerentes no ato da interpretação. A história, entretanto, não é sempre lógica, e há dois pontos em que essa estória otimista deve se considerar falha. A primeira objeção é que a convergência que eu descrevi não ocorreu da maneira que eu a descrevi. A segunda é que ela não ocorreu jamais.

Com relação à primeira, Shelemay escreveu em 1996 que

Enquanto eu parablenizo os seus esforços, a “nova musicologia” [...] não parece tão assombrosamente nova, ao menos não para alguém familiarizado com o último meio século da pesquisa etnomusicológica, sem mencionar o trabalho consideravelmente anterior da própria musicologia histórica, completamente engajado com assuntos relativos à cultura, à sociedade e à política. Estou encantada com que a “nova musicologia” tenha dirigido todos os seus esforços às considerações em música e cultura, mas maravilho-me com a omissão de décadas de academicismo etnomusicológico por tanto tempo ocupado com os mesmos temas (1996: 21).

Seria, com certeza, justo dizer que a visível novidade da “Nova” musicologia dependeu, em parte, de uma caracterização claramente parcial da musicologia “positivista” contra a qual se reagiu. Esse foi até certo ponto, incidentalmente, um fenômeno notadamente próprio da língua inglesa, de maneira que os musicólogos de outras tradições poderiam se achar ecoando os sentimentos de Shelemay desde uma perspectiva diferente. [Nota 8](#)

[11]

Mas a reclamação básica de Shelemay é a que Jeffery articulou com particular clareza:

É um triste testemunho das profundas brechas que dividem nossas especialidades que os musicólogos históricos, quando começam a se

questionar sobre a tradição oral em música, deva-lhes parecer mais fácil se virar para o estudo da literatura oral do que para a linha da sua própria disciplina que estuda, de fato, a música oral” (1992: 47).

Da mesma maneira, foi à crítica literária e à teoria crítica para onde os “Novos” musicólogos majoritariamente se dirigiram a fim de articular sua crítica da prática musicológica tradicional, assim como para os modelos da musicologia mais inclusiva que procuravam. Somente agora, em retrospectiva, está ficando claro para muitos musicólogos – e talvez também para etnomusicólogos – que houve uma importante convergência de interesses entre a musicologia e a etnomusicologia, e que, em conseqüência, ainda há potencial no compartilhamento ou na mútua fertilização dos métodos para atender a tais interesses. (Na mega-conferência de todas as sociedades norte-americanas para o estudo da música em Toronto 2000, incluindo a AMS e a SEM, [Nota 9](#) me encontrei na situação de ter que olhar o livro do programa para ter certeza qual sociedade patrocinava a sessão na que eu estava – e a resposta era freqüentemente ambas.)

Até o momento em que a musicologia e a etnomusicologia convergiram, elas ali chegaram por caminhos maioritariamente separados. Logo indicarei, brevemente, um caminho pelo qual estas diferentes histórias complicaram o seu relacionamento. Mas a questão imediata – a segunda objeção à qual fiz menção – é a de há quanto tempo que pode se dizer que elas realmente convergiram.

[12]

Eu começo confessando ter guiado mal o leitor desde o próprio início deste ensaio. Palisca de fato manifestou aquilo que eu afirmo que ele disse. Mas a ambigüidade estava na expressão “segundo ele o diria posteriormente”, porque a citação que eu usei veio de um outro simpósio posterior da disciplina, datando de quase vinte anos mais tarde, quando repetiu sua predição de 1963 e ainda acrescentou: “eu falhei totalmente na adivinhação... Nenhum desses [desenvolvimentos] aparece na agenda atual” (Holomon e Palisca 1982: 11-12). Além disso a contribuição de Palisca a uma sessão da conferência de 1976 (significativamente intitulada “Deveria a Etnomusicologia ser abolida?”) pode levantar dúvidas a respeito do tipo de arrumação que, entre a musicologia e a etnomusicologia, ele tinha em mente. Ele então discutia que a etnomusicologia deve ser vista como “uma subdivisão da musicologia, assim como o é a musicologia histórica”, e explicava que “esta definição não exclui nada do que o etnomusicólogo faz, mas põe o foco na *música*. Coloca a arte da música, as obras criadas, executadas e contempladas pelos homens no centro. A obra musical é o objeto principal, em que a análise estrutural, a explanação histórica, a caracterização étnica, e a avaliação crítica convergem” (1977: 203).

Mesmo podendo não ser justo criticar Palisca, seja pela maneira etnocêntrica em que falou das “obras” musicais, seja pela linguagem específica de gênero, ainda normal na década de 1970, tem que se dizer que o seu convite para que os etnomusicólogos se juntassem ao partido musicológico foi moldado em termos que deviam bastante aos pressupostos da tradição “artística” ocidental sobre que tipo de coisa é a música. Assim, fica difícil se surpreender por poucos terem aceitado o convite.

A suspeita é que, ainda após os desenvolvimentos dos anos 1990, a convergência entre a musicologia e a etnomusicologia pode ser mais aparente do que real. Esta visão pessimista foi mais plenamente discutida por Jonathan Stock, de acordo com quem “a musicologia e a etnomusicologia são realmente muito mais diferentes do que as seis sílabas em comum poderiam levar a pensar” (1997: 44). Ele estabelece um número de aspectos nos quais musicólogos e etnomusicólogos têm se ocupado tradicionalmente com assuntos diferentes, ou abordaram os mesmos assuntos desde direções diferentes ou baseados em suposições diferentes. Nós podemos esperar que os enganos mais difíceis de esclarecer resultem não das afirmações contraditórias que os musicólogos e etnomusicólogos possam dizer, mas daquilo que eles não digam. Em outras palavras, do que eles assumam como válido, das suas pressuposições e subentendidos.

[13]

Assim, segundo Stock, os musicólogos tendem a falar sobre “música” como se simplesmente significasse “música ‘artística’ ocidental”; supõem um conhecimento da música, quando escrevem sobre ela, de um modo que os etnomusicólogos não fazem; tendem a não se posicionar teoricamente da mesma maneira que os etnomusicólogos; estão preocupados com compositores e obras mais do que com as interpretações e, mais em geral, com os eventos durante os quais as interações musicais ocorrem; e falam desde uma posição de autoridade individual, por exemplo ao fazer julgamentos de valor, mais do que “em nome daqueles cuja música estudam” (1997: 53).

Seria fácil objetar que esta caracterização está fora de moda, é generalizada demais, e excessivamente dependente de exemplos individuais. Por mencionar apenas dois dos pontos referidos por Stock, a “Nova” musicologia resultou em uma tendência muito maior em prol de um aberto posicionamento teórico do que antes era comum na musicologia – visto que, na etnomusicologia, o exame de teses de doutorado realizado por Timothy Rice mostrou que, para sua surpresa, “poucos contextualizaram os seus trabalhos, rotineiramente, dentro de um marco teórico geral em etnomusicologia; pelo contrário, simplesmente consideraram uma tradição musical particular e um trabalho acadêmico anterior sobre ela” (Rice 1987: 84).

Quanto à concentração em compositores e obras individuais, pode-se argumentar que isto reflete os valores históricos da música “artística” ocidental e, dessa forma, representa o mesmo tipo de arrumação do método de pesquisa ao objeto de estudo que pode se esperar com relação a qualquer outra tradição musical. Cabe também indicar que o próprio Stock argumentou fortemente em favor da importância de considerar o papel do músico individual no estudo da música não-ocidental, o que provou com um livro inteiramente dedicado ao estudo de Abing (Stock 1996).

Ainda, a mudança nos estudos sobre ópera para observar a “produção” mais do que a “obra” como categoria central, e daí até enxergar as partituras como traços dos eventos mais do que como artefatos autônomos, ajudou a empurrar a musicologia como um todo em direção aos estudos das práticas interpretativas (o que aprofundaremos mais tarde).

Mas tudo isso representa uma maneira inadequadamente negativa de responder ao argumento de Stock. A maneira mais positiva seria ver até onde as suas caracterizações dos posicionamentos musicológicos se mostram

desatualizadas, como medida de quanto aqueles posicionamentos estão mudando. Apesar de tudo, o propósito de Stock era o de mostrar as diferentes direções das quais as duas disciplinas estão vindo: o ponto no qual histórias diferentes, bagagens diferentes, subjazem no que pode parecer serem os mesmos posicionamentos. E isso mal pode ser negado.

[14]

Mas Stock também considera especificamente a relação entre a etnomusicologia e a “Nova” musicologia e, outra vez, a sua proposta é pessimista:

Nós poderíamos querer interpretar o movimento pela nova musicologia nos domínios sócio-culturais e a aparição simultânea dos etnomusicólogos ocidentais como o desenho conjunto destas duas modalidades de academicismo musical. É muito provável, entretanto, que o que nós estejamos vendo é cada uma dessas disciplinas numa expansão mais ou menos sem coordenação. Se isto for assim, a sobreposição é coincidência, porque os novos territórios intelectuais são destacados para fora dos campos acadêmicos, e o diálogo parece estar carregado de erros de percepção (1997: 56).

Ainda, ele fundamenta esta colocação através de uma crítica a *Feminine Endings* de McClary (1991), na qual procura mostrar como “o discurso de McClary [...] confirma e sustenta convenções existentes mais do que desenvolve qualquer coisa nova” (Stock 1997: 57). De fato, também não há muita novidade na crítica de Stock: queixa-se essencialmente que McClary fala desde uma posição de autoridade pessoal firmada em sua própria experiência (chama isto “o modelo de insights do Velho Testamento entregues pelo especialista experiente” [Stock 1997: 59]), que ela focaliza em compositores e obras individuais (de modo que, mesmo quando McClary fala sobre Madonna, trata-a como uma compositora mais do que, basicamente, uma intérprete), e que oferece interpretações de gênero das características musicais sem encontrá-las adequadamente nos contextos estilísticos relevantes. Neste ponto, Stock tem em mente interpretações da música popular realizadas por McClary que subvertem supostas normas patriarcais, mais relevantes, de fato, aos estilos clássicos do que aos populares.

Eu já tenho sugerido que o interesse em indivíduos e obras pode ser visto como um reflexo dos interesses reais da cultura musical ocidental mais do que a mera retórica musicológica convencional, segundo a descreve Stock, e um bom exemplo disto é o debate acontecido na imprensa musical dos anos 80’ a respeito de até onde Madonna poderia ser vista legitimamente como uma autora “genuína”, responsável pelas suas próprias obras, mais do que uma mera “intérprete”, ou seja, um fantoche da indústria. Esse debate, girando ao redor de algumas ideologias muito velhas do rock vs. pop, fornece o contexto no qual a contribuição de McClary deve ser lida.

[15]

Mas as outras críticas de Stock são perfeitamente justas e, inclusive, amplamente compartilhadas: Kofi Agawu (1997), por exemplo, desenvolveu o assunto da autoridade pessoal, quase chegando a chamar McClary de

teórica da música tradicional disfarçada. Naturalmente Agawu, com suas carreiras concomitantes de musicólogo e etnomusicólogo, está numa posição particularmente boa para fazer esta crítica, e talvez não seja por acaso que alguns dos exemplos mais convincentes da “Nova” escrita musicológica – convincentes precisamente no sentido de superar as objeções de Stock – vêm de Gary Tomlinson, um outro musicólogo que tem alternado entre o trabalho dentro da tradição artística ocidental e fora dela (particularmente com o jazz - se isso pode realmente ser chamado fora da tradição “artística” ocidental - e músicas nativas americanas). Se McClary errou pelo anacronismo, mais notoriamente na sua interpretação da Nona Sinfonia de Beethoven em termos da fantasia de um violentador, então a tematização de Tomlinson da “distância”, “estranheza”, e “alteridade” da música italiana do século XVI representa algo muito mais próximo, em termos históricos, de um equivalente do engajamento com o outro cultural que caracteriza a etnomusicologia (mesmo se, como reclama Shelemay [2001: 5], foi a antropologia de Geertz que Tomlinson utilizou na articulação disso, mais do que a etnomusicologia contemporânea).

Meu interesse em dizer isto não é o de estabelecer uma cadeia de comando de “Novos” musicólogos – e mesmo assim, McClary pode não ter sido tão bem-sucedida em se opor aos padrões musicológicos tradicionais do pensamento se não os confrontasse em seus próprios termos – mas o de demonstrar que o rótulo de “Nova” musicologia abrangeu um amplo espectro de práticas. Talvez seja apenas em termos da dimensão negativa, que discuti anteriormente, que tenha incorporado uma identidade comum. E, mais simplesmente, alguns textos da “Nova” musicologia estavam mais próximos da etnomusicologia do que outros, ou estavam mais próximos dela, de certas maneiras, mais do que de outras, e isto permanece, ao menos, tanto quanto o caso agora é que o termo “Nova” musicologia tem virado anacrônico.

Há um desenvolvimento particular na musicologia que eu vejo como crucial à sua convergência com a etnomusicologia, e que teve crescente impulso desde o auge da “Nova” musicologia. Ele tem a ver com o significado musical, o assunto proibido que McClary fez mais do que qualquer um para projetar no topo da agenda musicológica

Alinhados com a tendência de musicólogos e etnomusicólogos se voltarem para campos não-musicais mais do que para qualquer outro, foi inicialmente nos escritos de Theodor Adorno (ou, ao menos, nas condensações extensamente lidas que Subotnick fez deles) que os “Novos” musicólogos exploraram quando discutiam assuntos relativos ao significado.

[16]

Talvez a mais sugestiva de todas as afirmações de Adorno em música seja que “apresenta problemas sociais através de seu próprio material e de acordo com suas próprias leis formais – problemas que a música contém dentro de si nas células mais internas da sua técnica”. [Nota 10](#) Isto é, o significado social é refletido na música, porém, codificado de acordo com princípios especificamente musicais, de modo que o trabalho do musicólogo deva decodificá-los e decifrá-los.

O problema sempre radicou em que a ideia básica de “codificação” do significado fosse tão pouco clara: até Subotnick descreveu o conceito de Adorno sobre a relação entre música e sociedade como “indireta, complexa,

inconsciente, não documentada, e misteriosa” (Subotnick 1976: 271). Havia também um problema adicional com a ideia de “codificação”, que implicava que o significado era inerente à música, esperando apenas para ser lido fora dela – e isto incentivou a retórica da autoridade que Stock e Agawu criticaram, uma aparência de dizer o que a música “realmente” significa que estava claramente em discordância com os anseios deconstructivos dos “Novos” musicólogos.

O que observo como as mais recentes reconsiderações acerca da musicologia — reconsiderações, no mínimo, vislumbradas no trabalho recente de McClary (2000), assim como pela invocação da teoria do ato de discurso de Lawrence Kramer — retêm a ampliada agenda da “Nova” musicologia, mas deslocando a ênfase do significado que está codificado na música ao que é executado por ela. E tal reconsideração se alinha com a reação sociológica contemporânea contra a abordagem de Adorno. Sociólogos tais como Peter Martin, Tia DeNora e Georgina Born têm todas as abordagens sócio-interacionistas focadas no significado musical, embora a indicação clássica desse posicionamento – de Howard Becker – se retrotraia a 1989. Sociólogos com similar convicção escreveram, “não estão muito interessados na ‘decodificação’ de obras de arte [mas no entanto] preferem ver estas obras como o resultado do que muitas pessoas fizeram juntas”. [Nota 11](#)

[17]

Há uma forte ressonância entre a formulação enganosamente simples de Becker e a caracterização do etnomusicólogo Jeff Todd Titon (1997: 91-2) daquilo que é chamado, às vezes, como o novo campo de trabalho: “o estudo das pessoas fazendo música”, em que – segundo ele o glosa – “a ênfase na compreensão (mais do que na explicação) da experiência vivida pelas pessoas que fazem música (nós mesmos incluídos) é dominante”. A escolha das palavras de Titon sublinha a continuidade de tal pensamento com a tradição hermenêutica (para Dilthey, a distinção entre a explanação e a compreensão era emblemática da distinção entre as ciências naturais e as humanas). E se esta virada manifesta implicasse que o significado deva ser compreendido através da observação detalhada e da análise das práticas musicais, então se pode facilmente concluir que isso é o que os etnomusicólogos sempre fizeram, de modo que a convergência da qual estou falando seria, aproximadamente, o resultado dos musicólogos abandonando sua abordagem anterior e investindo, em troca, nos princípios etnomusicológicos.

Essa interpretação não está exatamente errada, mas demasiadamente simplificada, com certeza, porque uma história não totalmente diferente pode ser dita da etnomusicologia – uma história focalizada não em torno de Adorno, mas em torno de Alan Merriam, cujo livro *The Anthropology of Music* (1964) se transformou no texto guia para uma geração de etnomusicólogos. Uma das características mais influentes do livro de Merriam foi o “modelo simples” de etnomusicologia que apresentou, de acordo com o qual a disciplina pode ser dividida em três níveis de análise: “a conceitualização sobre a música, o comportamento com relação à música e o som da música propriamente dito” (1964: 32).

Timothy Rice, cujo artigo “*Towards the Remodelling of Ethnomusicology*” (1987) foi um texto chave para a seguinte geração, viu o modelo de Merriam

como responsável pelo que observou como problemas difíceis na disciplina. Levou os etnomusicólogos a procurar homologias entre conceitos ou comportamentos musicais, de um lado, e o “som da música propriamente dito”, do outro, mesmo que os eminentes acadêmicos dos anos 80 (dentre os quais Rice citou Gerard Béhague e Ruth Stone) confessassem sua inabilidade para identificar tais homologias de maneira convincente. [Nota 12](#)

[18]

Esta difícil situação era essencialmente idêntica àquela em que os “Novos” musicólogos se achavam nos anos 90, ou na qual teóricos da cultura como Paul Willis e Dick Hebdige se encontravam uma década antes ou mais, em cada caso, como conseqüência da ideia adorniana da música refletindo o sentido social.

A solução de Rice foi um outro modelo tripartido, organizado em torno da pergunta básica “como as pessoas historicamente constroem, socialmente mantêm e individualmente criam e mantêm a música?” (Rice 1987: 473). Segundo ele explicou, as práticas culturais em cada um desses níveis poderia ser observado fluindo umas nas outras e, desta maneira, o modelo “atinge processos musicais fundamentais sem se confrontar com aspectos relativos às homologias entre forma musical e cultural” (1987: 474). Também ficou muito mais fácil pensar na música como um agente do significado mais do que apenas um reflexo dele; em outras palavras, como uma prática social inerentemente significativa por direito próprio.

Desta maneira, embora a linguagem que utilizou em 1987 não fosse especificamente performática, Rice desviou a atenção longe da decodificação do significado para o da etnografia da sua performance (e o elemento performático é tão proeminente na sua contribuição à coleção de 1997 que consagrou o novo campo de trabalho [Barz e Cooley 1997]). Não é tanto que a musicologia tenha se deslocado à posição que a etnomusicologia sempre ocupasse, mas que ambas as disciplinas se moveram para uma posição comum (embora seja justo dizer que a etnomusicologia se moveu primeiro).

De fato, há um aspecto em que o modelo de Rice representou um movimento dentro do terreno musicológico tradicional: segundo Anthony Seeger e Kay Shelemay enfatizaram nas suas respostas ao artigo de Rice, este coloca uma nova ênfase no sujeito individual mais do que na cultura coletiva. Segundo comentou Shelemay [1987: 489], “Os etnomusicólogos foram tradicionalmente muito relutantes a reconhecer grandes mestres (ou mestras), em parte, suspeito, por causa da nossa dúvida residual com relação ao foco individual da musicologia histórica”.

A reivindicação de Rice (1987: 476) de que seu modelo “desloca a etnomusicologia para mais perto das humanidades e da musicologia histórica (e poderia ter o efeito de mover a musicologia histórica para mais perto da etnomusicologia)” foi, assim, uma indicação do fato e uma profecia que ainda está por acontecer. No seu artigo sobre a comunidade da música antiga de Boston, Shelemay cita a desafiante descrição da música clássica ocidental de Nettl como “o último bastião da cultura musical não estudado” (Shelemay 2001: 5. citando Nettl 1995: xi-xii) – uma formulação evocativa das observações igualmente alarmantes de Martin (2002b: 141) que afirma que “embora a literatura sobre o jazz e os seus intérpretes tenha crescido enormemente nos

últimos anos, é relativamente pouco o que dela se ocupa com as práticas musicais atuais”.

[19]

Se, como Martin admite, um trabalho etnográfico como o de Paul Berliner (1994) fez muito para remediar a situação no jazz, então o mesmo está começando a acontecer com a tradição clássica, como exemplificou o artigo de Shelemay, ou pela publicação, em um jornal musicológico padrão, de um estudo etnográfico dos participantes no festival anual de Gilbert e Sullivan realizado em Buxton, Derbyshire (Pitts, 2004). Como Shelemay explica, “a Etnografia se apoia abertamente na multiplicidade de fatores que dão forma ao discurso musical” (2001: 23), e é o questionamento das categorias recebidas do discurso musicológico, iniciado pelos “Novos” musicólogos, o que fornece opções aos métodos etnográficos a fim de fazer um mapa da criação do significado através das práticas musicais, incluindo o discurso musicológico.

Mas o maior indício da virada manifesta na musicologia e o estímulo mais forte à adoção dos métodos etnográficos, encontra-se na crescente ênfase na interpretação como uma dimensão fundamental da existência da música. Para um etnomusicólogo (sobretudo aqueles com formação principalmente antropológica) pode parecer estranho pensar na música como qualquer outra coisa, mas a formulação da musicologia no século XIX, como um tipo de filologia musical, teve conseqüências extraordinariamente duradouras.

A musicologia foi tradicionalmente uma disciplina retrospectiva: o acadêmico trabalha de encontro à maré da história, por assim dizer, voltando no tempo para chegar ao Urtext, ao conceito original do compositor sem os acréscimos subseqüentes. E a concepção da música, essencialmente como um texto notado [grafado], transforma a execução na reprodução de um significado que já estava nas notas lá colocadas pelo compositor e recapturadas – pode-se dizer decodificadas – pelo intérprete ou pelo musicólogo. Naturalmente tal forma de pensar, que deve parecer crua quando resumida de forma tão simples e direta, não é tão distante da valorização das origens característica de um período anterior da etnomusicologia, mas, como sempre, os etnomusicólogos mudaram a sua posição com antecedência. Foi apenas nas últimas duas décadas do século XX que a teoria da recepção e a história começaram a ter um efeito de transformação na musicologia de língua inglesa, deslocando a ênfase da pesquisa das origens aos usos, e do passado ao presente; ou mais precisamente, a uma compreensão do passado em termos do presente, mais do que apesar dele (o que, naturalmente, se relaciona com a reflexividade interpretativa que mencionei anteriormente).

[20]

Tais desenvolvimentos serviram também para borrar as anteriormente agudas distinções entre a música “artística” e a cultura popular, porque as apropriações do repertório clássico no cinema ou nos comerciais da tevê vieram a ser vistas, cada vez mais, como elementos integrais do significado da música, entendido agora como algo constantemente renovado e regenerado pelo uso social. Isto, por sua vez, ajudou a derrubar algumas das hierarquias

estéticas inerentes à antiga musicologia, enfraquecendo a ligação, nas mentes dos musicólogos, entre a compreensão e o julgamento de valor e, assim, trazer as perspectivas interpretativas dos musicólogos e dos etnomusicólogos mais perto umas das outras (embora não se deva pensar que a etnomusicologia não teve suas próprias hierarquias estéticas, como admite Shelemay [1996: 15]). Derrubou também o que Philip Bohlman chama de “uma história da música simples e monolítica” (1991: 266), demonstrando não apenas as histórias paralelas de músicas diferentes dentro das “mesmas” culturas mas, também, os múltiplos usos históricos da “mesma” música, e isto também estimulou a convergência. Segundo Bohlman o coloca, “pode ser que os verdadeiramente diversos e complexos níveis do significado na história da música possam somente ser explorados por inteiro quando a música e a história sejam observadas das abundantes perspectivas que a etnomusicologia não somente tolera, mas incentiva” (1991: 267).

Conceitualmente o estudo da música como interpretação reside na mesma estrutura que a história da recepção, mas coloca maiores exigências nos métodos etnográficos ou outros de natureza empírica. Segundo afirma Stock (criticando McClary), “a tradição da música ocidental se revela não apenas como uma série de obras mas também como uma série de eventos musicais: interpretações, ensaios, audições, lições, discussões, leituras, etc” (Stock 1997: 60), e cada um exige seus próprios meios de captação e análise de dados, envolvendo, muito provavelmente, a interação de sons musicais com o movimento corporal, sugestões visuais, e palavras, assim como também, naturalmente, as notações. Um sol# ou um padrão motivico particular se apresenta não como uma abstração cuidadosamente capturada na notação musical ou matemática, senão como uma ação humana executada por um indivíduo particular em um momento e lugar determinados. Segundo continua afirmando Stock, “o musicólogo que analisa o que os músicos e os outros fazem em passagens musicais específicas, e como esses indivíduos explicam o que fazem, é como ganhar perspectivas esclarecedoras dos sons que surgem”, e tais musicólogos terão que “apreender como obter e processar essa informação, e como chegar a um acordo com relação ao seu envolvimento na sua produção” (Stock 1997: 62, 63).

[21]

Aquela, naturalmente, é uma maneira de dizer que terão que aprender algo acerca dos métodos etnomusicológicos, e é justamente por tais razões que Shelemay recomenda que o treinamento de graduação para ambos os musicólogos e os etnomusicólogos deveria incluir o estudo etnográfico da música ocidental: “os musicólogos históricos seriam muito criteriosos em se aproveitarem das décadas de experiência etnomusicológica com a etnografia musical”, diz, enquanto “os etnomusicólogos necessitariam sair de trás do véu da diferença cultural mútua e participar em empreendimentos etnográficos comuns” (Shelemay 2001: 25). Um passo mais modesto para o mesmo fim está representado por um recente volume, dirigido inicialmente a estudantes de pós-graduação, que apresenta um leque de abordagens etnográficas e outras também empíricas com o objetivo de serem aplicadas em larga escala na pesquisa musicológica (Clarke e Cook 2004).

Para a otimista Shelemay, a convergência da musicologia e da etnomusicologia cria “uma grande oportunidade antromusicológica” (ela

define a antromusicologia como “um espaço disciplinar à metade de caminho entre a antropologia e o academicismo musical”, 2001: 5, 3). Mesmo o mais pessimista Stock, conclui que “nós estamos, de fato, na hora de alguma oportunidade”, mas não sem antes avisar que “é improvável que a etnomusicologia contribua à solução de cada problema musicológico; as duas abordagens permanecem muito diferentes” (Stock 1997: 64). Seu argumento reside em que é apenas em um número relativamente limitado de áreas – basicamente a investigação da música como interpretação, no mais amplo sentido, e a participação de músicos e outros como informantes – que há um espaço provável de fertilização mútua entre a musicologia e a etnomusicologia. Meu ponto de vista não é apenas que estas áreas estão se tornando cada vez mais centrais à musicologia como um todo, mas também que têm o potencial de transformar outras áreas da disciplina. Para tomar um único exemplo, pode-se dizer que uma característica distintiva da musicologia “artística” ocidental é o seu interesse com relação às partituras, não simplesmente como “roteiros” para a coreografia de eventos sociais mas como “textos” inerentemente significativos desenhados para a contemplação (para esta distinção, ver Cook 2003: 206).

[22]

Nós podemos ver isto como uma das diferenças entre a musicologia e a etnomusicologia às quais Stock faz referência – e também o próprio resultado da vida dupla da música “artística” ocidental, que circula, de um lado, como interpretações e, do outro, como uma espécie peculiar de literatura. E aquela pode, por sua vez, ser uma das coisas que Kerman (1985: 174) tinha em mente quando escreveu, notadamente, que as abordagens etnomusicológicas têm relativamente pouco a oferecer ao musicólogo porque “a música ocidental é muito diferente de outras músicas”. Mas tudo isto parece muito improvável, por um motivo: não existe nenhuma outra tradição musical que tenha esse mesmo tipo de vida dupla? (Seria preciso um etnomusicólogo para responder isso). Então de novo: as outras músicas não têm igualmente suas próprias características peculiares? Se assim for, tudo que nós podemos realmente dizer é que diferentes músicas são diferentes entre si. E uma compreensão apropriada da vida dupla da música “artística” ocidental não envolveria juntar a velha musicologia, baseada no texto, e as abordagens da música enquanto interpretação, que caracterizei como amplamente etnomusicológicas, transformando desse modo cada abordagem à luz da outra?

Vinte anos atrás, George List (1979: 1-2) propôs uma definição inclusiva da etnomusicologia:

É o estudo de padrões de som produzidos pelo ser humano, padrões sonoros que os membros da cultura que os produz ou o acadêmico que os estuda entende ser música. [...] Desde que a definição inclui o termo “padrões de som” a partitura escrita ou impressa que formula o guia para a interpretação não é o foco da nossa disciplina. Neste ponto nós diferimos do assim chamado musicólogo histórico. Ele se concentra na partitura escrita ou impressa, nós o fazemos na interpretação da música, exista ou não uma prescrição escrita para a sua execução.

Mas não se pode, visivelmente, estudar partituras escritas ou impressas

como se nunca tivessem sido executadas, ou pretendido ser executadas (e seria uma outra caracterização parcial dos tradicionais musicólogos baseados no texto, reivindicar que isto é o que realmente fazem). Igualmente, há poucos contextos culturais em que faz sentido estudar a execução musical sem nenhuma consideração relativa ao que está sendo executado, seja que exista na forma de uma representação escrita, oral ou puramente conceitual (como o coloca Nettl [1983: 40], “a gente simplesmente não ‘canta’, mas canta *alguma coisa*”).

Resumindo, os dois focos de estudo aos quais List faz referência não podem ser sabiamente distribuídos em disciplinas diferentes.

[23]

A solução, obviamente, é pensar em termos de uma disciplina comum, inclusiva – “o estudo dos padrões de som humanamente produzidos” é suficientemente inclusivo – que requer e junta as forças complementares das suas subdisciplinas antecedentes. Mesmo sendo óbvia, esta ideia não é nova. Rice escreveu em seu artigo de 1987 que “os musicólogos históricos têm muito para ensinar aos etnomusicólogos sobre processos creativos históricos e individuais, assim como nós temos muito para ensinar a eles sobre as forças poderosas da cultura contemporânea em estruturas sonoras musicais e as bases sociais e cognitivas da experiência musical”, enquanto no seu comentário acerca do artigo de Rice, Shelemay (1987: 480) se fazia eco disso quando espreitou o “dia em que o ‘musicólogo completo’ estudar fontes escritas e orais em relação recíproca”. E no seu artigo de 1996 Shelemay discerniu a complementariedade da musicologia e da etnomusicologia mais detalhadamente, convidando, ao mesmo tempo, os teóricos da música à festa:

Dada a experiência da etnomusicologia na interpretação da música e da sua prática em muitos ambientes, a perícia da musicologia histórica em mineirar o passado em prol de uma compreensão das diversas eras históricas definidas menos geograficamente, mas altamente complexas, e o refinamento com que os teóricos da música sondam as profundezas do som e do conceito musical, parece que nós temos mais potencial interno do que nos preocupamos em admitir. Uma convicção subjacente a esta discussão é que um academicismo musical mais amplo, que faça justiça plena aos aspectos musicais e culturais do seu assunto, é tanto possível quanto desejável (Shelemay 1996: 22)

Certamente seria possível observar as mais emblemáticas técnicas etnomusicológicas contemporâneas, como a observação participativa, por exemplo, como uma mistura de abordagens tradicionalmente associadas com a musicologia e a etnomusicologia. O recurso que define a observação participativa é a construção de uma ponte por cima da diferença cultural pelo ato de fazer música juntos: o alvo é fundamentar a interpretação do outro cultural desde o interior da sua cultura, tanto quanto for possível. Mas essa, naturalmente, sempre foi a maneira da musicologia, concebida como o estudo de própria tradição do musicólogo, embora o objeto do estudo pudesse estar historicamente distanciado em maior ou menor grau.

O perigo desse tipo de musicologia de “insider”, segundo ficou ilustrado

na comparação entre McClary e Tomlinson, é que a distância histórica é subestimada, de modo que o passado é interpretado demasiado diretamente em termos do presente e, desta forma, domesticado, por assim dizer.

[24]

Como observa Nettl (1983: 268), “existe motivo para se questionar se há sempre um verdadeiro ‘insider’ neste tipo de trabalho”. É aí onde os musicólogos têm algo a aprender da tematização da alteridade dos etnomusicólogos, da distância entre o próprio observador ou intérprete e o outro histórico, geográfico, social ou mesmo psicológico (pois a alteridade é construída pelo ato da interpretação e está presente, conseqüentemente, mesmo quando se observa a si mesmo).

Mas pouco, penso, será ganho, se olharmos isto como uma colaboração entre duas disciplinas relacionadas e, em todo caso, poder-se-ia discutir que o alcance da variação na posição e no método interpretativo dentro da musicologia e da etnomusicologia é pouco menor da que há entre elas. Dito de uma outra maneira, há muitas diferenças de teoria e prática no estudo da música, mas eu não vejo nenhum argumento especial para mapeá-las na distinção entre musicologia e etnomusicologia – palavras que, como todas, podem facilmente emprestar uma identidade falsa às práticas que designam. Eu preferiria ver a situação nos termos do “academicismo musical mais amplo” de Shelemay, ao mesmo tempo reconhecendo que um número de tradições disciplinares mais ou mais menos distintas (num plano, musicologia e etnomusicologia, no outro, talvez, história, antropologia e psicologia [Nota 13](#)) fluem nela e que há, conseqüentemente, muito potencial na troca de *insights* das diferentes perspectivas e em compartilhar uma boa prática.

No tempo em que comecei a esboçar este texto, tive a ocasião de ler teses doutorais recentes de dois dos meus (então) colegas [Nota 14](#) e, por acaso, terminei fazendo isso nos dias sucessivos. A comparação era chocante. Uma era em musicologia: um estudo do rock de língua galêsa, demonstrando em que medida funcionou como veículo para a construção e negociação da identidade galêsa. O outro era em etnomusicologia: um estudo da canção Yiddish na cidade de New York do pós-guerra, demonstrando em que medida funcionou como veículo para a construção e negociação da identidade judia. A tese sobre o rock de língua galêsa está amplamente fundamentada em estudos literários (há uma ênfase forte nas letras), enquanto a da canção em Yiddish está construída mais explicitamente em alicerces etnomusicológicos; além disso, entretanto, a classificação de uma como musicológica e da outra como etnomusicológica não reflete nada mais do que as contingências institucionais.

[25]

No detalhe, não pode ser traçada, de nenhuma maneira coerente, uma distinção nas relações entre o insider e o outsider: ambos os autores participam nas tradições sobre as que escrevem, ambos combinam a objectividade acadêmica com um grau de patrocínio, ambos têm conexões pessoais com a tradição em questão mesmo vindo de fora dela (o autor da tese sobre rock de língua galesa vem da Califórnia, e o da tese sobre a canção em Yiddish em

New York é inglês). E as situações como esta podem ser multiplicadas infinitamente.

É o trabalho de Paul Berliner (1994) e de Ingrid Monson (1996) sobre a improvisação de jazz americano “musicologia” ou “etnomusicologia”? Berliner e Monson têm treinamento etnomusicológico e trabalharam sobre música africana; ambos são brancos e, portanto, distintos da maioria dos seus informantes intérpretes de jazz. Nesse ponto seu trabalho é marcado pelas distinções clássicas do si próprio e do outro de uma disciplina cujo nome incorpora a alteridade: Africano/Americano, negro/branco, participante/observador, *insider/outsider*. Mas, seria diferente se Berliner e Monson fossem negros, ou se estudassem os músicos brancos do jazz? Em um mundo de identidades culturais múltiplas e superpostas, onde é que os *insiders* acabam e os *outsiders* começam? Se for etnomusicologia quando Berliner ou Monson estudam o jazz, por que poderia ser menos “etnomusicológico” que, digamos, um musicólogo britânico estudar a música de John Zorn? Ou Mozart? Que tal Britten? E que tal os musicólogos japoneses estudarem Mozart ou Britten? Ou Takemitsu? No final, qual a música que permanece como assunto apropriado na “musicologia” reservada para *insiders*?

Pode ser um cliché pós-moderno dizer que, no mundo de hoje, as distinções entre *insider* e *outsider* se tornaram cada vez mais insustentáveis, mas as implicações para o estudo da música são muito concretas. O turismo, a mídia global, os padrões de mudança na educação, e as modas na pesquisa, todos significam que há poucos musicólogos hoje – particularmente poucos musicólogos jovens – para quem qualquer tradição é a “sua” no sentido de não perceber que há alternativas. Praticamente todos nós somos, ao menos em algum grau, musicalmente políglotas, e trabalhar através de áreas culturais tão diferentes – música clássica e música africana, música medieval e rock – tornou-se quase a norma. Em consequência, a gente compreende até a(s) tradição(ões) em que se está mais “em casa” como opções entre outras opções, as compreende em relação a outras tradições mais do que como absolutas. Isto significa que cada musicólogo é, nas palavras de Lawrence Witzleben (1997: 223), “um *insider* em alguns aspectos e um *outsider* em outros”, e não apenas em termos de tradições culturais diferentes: pode ser tanto o caso de um musicólogo ocidental que estuda a interpretação contemporânea, para quem os músicos são ao mesmo tempo informantes no sentido etnomusicológico e participantes numa tradição compartilhada (e dada a posição ambivalente dos intérpretes dentro da academia, este relacionamento pode gerar desequilíbrios do poder e sensibilidades de um tipo muito mais familiar aos etnomusicólogos do que aos musicólogos tradicionais).

[26]

As estáveis distinções entre o *insider* e o *outsider*, o si próprio e o outro, o êmico e o ético, não estão mais encaixadas na prática musicológica ou etnomusicológica: são resíduos do colonialismo. Witzleben (1997: 221) escreve que “para muitos estudiosos na Ásia e outras partes, a etnomusicologia é ainda percebida amplamente como etnocêntrica e predominantemente orientada para o estudo da música dos ‘outros’ por acadêmicos ocidentais”. Ainda, na visão de Rice (1997: 113), são resíduos da tradição cartesiana acoplada ao Romantismo decimonônico. Segundo Rice, “é comum agora indicar que a posição do *outsider* não é objetiva mas um tipo

particular de perspectivaêmica com o apoio de instituições poderosas em países poderosos”. E vê a observação participativa (em seu caso, baseada numa crescente maestria da *gaida* ou gaita de foles búlgara) como o caminho para transcender a distinção entre *insider/outsider*. Segundo ele o coloca, em uma expressão particularmente chocante da abordagem performática que descrevi anteriormente, “eu não sou *insider* nem *outsider*; eu falo como eu mesmo, um eu formado, reconfigurado e mudado por meus encontros com os búlgaros, o meu entendimento deles e certamente todos os tipos de outros, de obras musicais e de interpretações”. Penso que cada musicólogo histórico saberá o que ele quiz dizer.

Sem a distinção entre *insider* e *outsider* para fundamentá-la, distinguir entre a musicologia e a etnomusicologia parece-me tão impossível como sem sentido, e as tentativas de fazer isso, simplesmente não chegam a lugar algum. “A Etnomusicologia na minha visão não é uma disciplina”, escreveu Nettl em 1975, mas “um campo que exige membros de outras áreas, particularmente das disciplinas da musicologia, da antropologia e do folclore” (Nettl 1975: 210).

Porém, exatamente o mesmo pode ser dito da musicologia: um empreendimento essencialmente multi-disciplinar que agrupa historiadores, teóricos (que são para a música o que os lingüistas são para os estudos literários), especialistas em culturas populares, e musicistas, dentre outros.

[27]

E tentar definir a etnomusicologia em função do(s) campo(s) dos quais se ocupa parece igualmente improdutivo: “nós não podemos restringir a etnomusicologia”, escreve Stephen Blum (1991: 17), “aos estudos de sociedades não-ocidentais, conduzidos por acadêmicos ocidentais, para uso dentro do ocidente. Tentar limitar o âmbito da etnomusicologia (seja ao ‘transmitido oralmente’, ‘tradicional’, ‘não-ocidental’, ou música ‘étnica’) funcionou de encontro às realidades das práticas musicais que se movem entre essas categorias”, enquanto Shelemay (2001: 4) afirma sem rodeios que “as categorias da ‘música ocidental’ e de ‘música não-ocidental’ se desintegraram, mesmo se essas rubricas tivessem tido alguma vez a integridade com que foram investidas pelos acadêmicos”.

Não é surpreendente então que John Blacking (1987: 3) tomasse a posição oposta a Nettl, descrevendo a etnomusicologia como “um método, mais do que uma área de estudo [...] uma aproximação à compreensão de todas as músicas e do fazer musical nos contextos da execução e das ideias e habilidades que os compositores, os músicos e os ouvintes trazem ao que definem como situações musicais”. A própria inclusividade desta descrição trai o jogo: o que Blacking está propondo não é a etnomusicologia como uma alternativa à musicologia, mas como um campo completo dentro do qual a musicologia – o estudo histórico de tradições “artísticas” ocidentais – é uma área de especialistas, embora proeminente dentro da academia ocidental.

Visto sob essa ótica, a agenda da “Nova” musicologia dissolveu os limites tradicionais dentro dos quais a musicologia tinha operado como uma zona fechada e autônoma, reintegrando-a dentro do campo completo, e foi assim que a predição de Palisca em 1963 se tornou realidade. O mesmo pode ser dito de algo que outro musicólogo, Frank Harrison, disse no mesmo simpósio: “é a função de toda musicologia ser, de fato, etnomusicologia” (citado em Liebermann 1977: 200). Na verdade, se a etnomusicologia é “o

estudo da música na cultura” (Nettl 1975: 210), esta conclusão é inevitável: onde mais você encontra música?

Em seu livro *We Are All Multiculturalists Now*, Nathan Glazer traça o declínio da imagem do “crisol” da assimilação racial na América do século XX e distingue entre duas formas de multiculturalismo. Uma é “o multiculturalismo aditivo”, no qual histórias recebidas dos Estados Unidos são reformuladas de maneira mais inclusiva através da adição simples de um número seletivo de indivíduos proeminentes das minorias raciais. A outra é “o multiculturalismo transformativo”, de acordo com o qual “toda a história e a cultura dos Estados Unidos é reformulada como predominantemente definida pela raça e pela etnicidade” (Glazer 1997: 11).

[28]

Os paralelos com a etnomusicologização da musicologia são evidentes: não é simplesmente uma questão de adicionar alguns músicos ou tradições novas à mistura musicológica padrão, na maneira dos livros de texto como o *Listen* de Kerman (1980), mas de transformar histórias de “insider” ajustando-as no contexto de outras práticas, de outras possibilidades e, desta maneira, problematizando o relacionamento e até a identidade do *insider* e do *outsider*, intérprete e interpretado.

Glazer deixa também claro que o multiculturalismo não é simplesmente uma teoria, uma maneira de pensar sobre determinados assuntos da interação cultural, mas um estado da mente, um atributo que sempre está lá sobre o que quer que você esteja pensando. Isso, também, me parece aplicar-se à etnomusicologização da musicologia. E assim minha conclusão é que, seja que nós estejamos falando sobre Beethoven, os Beatles, ou a música balinesa, *agora somos todos etnomusicólogos*.

Talvez, em retrospectiva, eu deva tê-lo deixado ali. Quando eu apresentei a versão original deste texto na conferência da Royal Holloway em 2001, eu não ajudaria acrescentando que poderíamos nos poupar um pouco de tempo e de tinta se concordássemos que, em troca, “agora somos todos musicólogos” (e isso seria concordante com o sentimento expressado em 1976 por Gilbert Chase: “ainda – infelizmente – não alcançamos a tempo esse ponto em que o termo *musicologia* é geralmente aceitado como significando o estudo total da música na cultura humana” [citado em Rice 1987:485]).

É a musicologia, então, uma filial da etnomusicologia, ou é a etnomusicologia uma filial da musicologia? Em seu texto da conferência de 1976, Palisca (1977: 203) reivindicou o último, mas então comentou a reivindicação: “Para mim... a etnomusicologia é uma subdivisão da musicologia, assim como a musicologia histórica o é” (isto vem imediatamente antes da sua infeliz observação sobre obras musicais). As últimas cinco palavras sugerem um modelo mais sofisticado: não há nenhuma hierarquia entre a etnomusicologia e a musicologia histórica, pois ambas pertencem ao campo mais amplo do esforço acadêmico conhecido como musicologia. Ninguém poderia certamente se opor a esta solução em princípio, mas na prática as palavras têm histórias, e – para continuar a citação de Chase – a “musicologia, sem nenhum qualificador, foi tacitamente apropriada pela filial histórica dessa disciplina”.

[29]

Assim, para um musicólogo como eu, sugerir que “agora somos todos musicólogos” deve ter soado como uma proposta hostil de invasão, e o relatório de Laudan Nooshin na sessão da conferência no Boletim do *British Forum for Ethnomusicology (BFE Newsletter)* refletiu isso: “desde o seu começo, a própria identidade da etnomusicologia foi limitada como sendo o ‘outro’ da musicologia... Talvez se nós tivéssemos sido aceitos na correnteza principal com mais antecedência, os assuntos seriam muito diferentes, mas agora nos encontramos convidados a nos unirmos no ‘centro’, aparentemente em pé de igualdade, como se o passado nunca tivesse acontecido e com pouca consideração aos aspectos do poder” (Nooshin 2002: 18).

Como indica a sua referência ao “‘outro’ da musicologia”, Nooshin vê uma relação de oposição nas limitações percebidas da musicologia tradicional como central ao sentido de identidade dos etnomusicólogos (vale a pena indicar que muitos etnomusicólogos têm formação originalmente em musicologia, e têm, assim, uma visão informada, ainda que desatualizada, do que estão rejeitando – em comparação com os musicólogos, muitos dos quais são simplesmente ignorantes em etnomusicologia). Tendo dito isto, entretanto, Nooshin questiona até que ponto é sábio deixar tal ordem de considerações determinar as nossas agendas de pesquisa, e ela o faz nas mesmas bases que eu citei em minha discussão dos insiders e dos outsiders: “a ideia de uma única e distinta identidade disciplinar se torna problemática em um mundo em que as identidades são cada vez mais plurais e fluidas: nenhum de nós é ‘uma’ coisa só (se é que o fomos alguma vez). A maioria de nós vive com múltiplas identidades e comprometimentos, tanto em nossa vida profissional quanto pessoal, como são, certamente, os povos cuja música nós estudamos” (Nooshin 2002: 19). Desta maneira, pode ser que no fim se reduza a uma questão de palavras. Nooshin conclui que “talvez necessitemos repensar radicalmente como poderia ser chamado um campo mais holístico, agrupando todas as áreas de estudo da música, para abandonar o já arcano “logia” e começar com um terreno de jogo nivelado. Estudos da música, talvez?”

Estudos da música, então? Se é o que se requer, eu me decido por tal denominação. De todas formas, nunca gostei da palavra “musicologia”.

[30]

### **Referências Bibliográficas**

- Agawu, Kofi. 1997. “Analysing Music under the New Musicological Regime”. *Journal of Musicology* 15: 297–307.
- Berliner, Paul. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Blacking, John (ed.). 1987. “A Commonsense View of All Music”: *Reflections on Percy Grainger’s Contribution to Ethnomusicology and Music Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blum, Stephen. 1991. “Prologue: Ethnomusicologists and Modern Music History”. In *Ethnomusicology and Modern Music History*. Ed. Philip Bohlman e Daniel Neuman. Urbana: University of Illinois Press. 1-20.

- Bohlman, Philip. 1991. "Of Yekkes and Chamber Music in Israel: Ethnomusicological Meaning in Western Music History". In *Ethnomusicology and Modern Music History*. Ed. Philip Bohlman and Daniel Neuman. Urbana: University of Illinois Press. 254-67.
- Born, Georgina. 1995. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press.
- Born, Georgina e David Hesmondhalgh (eds.). 2000. "Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music". In *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Ed. Georgina Born e David Hesmondhalgh. Berkeley: University of California Press. 1-58.
- Clarke, Eric e Nicholas Cook. (2004). *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. New York: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas. 2003. "Music as Performance". In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Ed. Martin Clayton, Trevor Herbert, and Richard Middleton. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 2004. "We are all ethnomusicologists now". In *Musicology and Globalization: Proceedings of the International Congress in Shizuoka 2002*. Tokyo: Musicological Society of Japan. 52-55.
- DeNora, Tia. 2004. "Musical Practice and Social Structure: A Toolkit". In *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Ed. Eric Clarke e Nicholas Cook. New York: Oxford University Press. 35-56.
- Glazer, Nathan. 1997. *We Are All Multiculturalists Now*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gourlay, Kenneth. 1978. "Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role in Research". *Ethnomusicology* 22: 1-35.

[31]

- Herndon, Marcia e Norma McLeod. 1980. *Music as Culture*. Darby, Pa: Norwood.
- Holoman, D. Kern e Claude Palisca. 1982. *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*. New York: Da Capo Press.
- Jeffery, Peter. 1992. *Re-envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kerman, Joseph with Vivian Kerman. 1980. *Listen*. 3rd ed. New York: Worth Publishers.
- Kerman, Joseph. 1985. *Musicology*. London, Fontana Press. (Published in the US as *Contemplating Music: Challenges to Musicology*.)
- Kingsbury, Henry. 1988. *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.
- List, George. 1979. "Ethnomusicology: A Discipline Defined". *Ethnomusicology* 23: 1-4.
- Martin, Peter. 2002a. "Over the Rainbow? On the Quest for the 'Social' in Musical Analysis". *Journal of the Royal Musical Association* 127: 130-46.
- \_\_\_\_\_. 2002b. "Spontaneity and Organization". In *The Cambridge Companion to Jazz*. Ed. Mervyn Cooke e David Horn. Cambridge: Cambridge University Press. 133-52.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

\_\_\_\_\_. 2000. *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley: University of California Press.

Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Monson, Ingrid. 1996. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: Chicago University Press.

Nettl, Bruno. 1975. "The State of Research in Ethnomusicology, and Recent Developments". *Current Musicology* 20: 67-78.

\_\_\_\_\_. 1983. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.

\_\_\_\_\_. 1995. *Heartland Excursions: Reflections on School os Music*. Urbana: University of Illinois Press.

Nooshin, Laudan. 2002. "Ethnomusicology, Alterity and Disciplinary Identity. Or 'Do We Still Need an *Ethno*-?', 'Do We Still Need an *ology*?' Thoughts Prompted by the BFE One-day Conference, Royal Holloway College, November 17, 2001". *BFE Newsletter*, 23: 17-20.

[32]

Palisca, Claude. 1977. "Response". In Fredric Lieberman, "Should Ethnomusicology be Abolished? Position Papers for the Ethnomusicology Interest Group at the 19th Annual Meeting of the College Music Society, Washington D. C., November 1976". *Journal of the College Music Society* 17: 198-206.

Pitts, Stephanie. 2004. "'Everybody Wants to be Pavarotti': The Experience of Music for Performers and Audience at a Gilbert and Sullivan Festival". *Journal of the Royal Musical Association*. 129: 143-60.

Rice, Timothy. 1987. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology". *Ethnomusicology* 31: 469-88.

\_\_\_\_\_. 1997. Towards a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. In *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Ed. Gregory Barz e Timothy Cooley. New York: Oxford University Press. 101-120.

Shelemay, Kay. 1987. "Response to Rice". *Ethnomusicology* 31: 489-90.

\_\_\_\_\_. 1996. "Crossing Boundaries in Music and Musical Scholarship: A Perspective from Ethnomusicology". *Musical Quarterly* 80: 13-20.

\_\_\_\_\_. 2001. "Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds". *Ethnomusicology* 45: 1-29.

Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press.

Stock, Jonathan. 1996. *Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, his Music, and its Changing Meanings*. Rochester, NY: University of Rochester Press.

\_\_\_\_\_. 1997. "New Musicologies, Old Musicologies: Ethnomusicology and the Study of Western Music". *Current Musicology* 62: 40-68.

Subotnick, Rose Rosengard. 1976. "Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style". *Journal of the American Musicological Society* 29: 242-75.

Titon, Jeff Todd. 1997. "Knowing Fieldwork". In *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Ed. Gregory Barz e Timothy Cooley. New York: Oxford University Press. 87-100.

Witzleben, J. Lawrence. 1997. "Whose Ethnomusicology? Western Ethnomusicology and the Study of Asian Music". *Ethnomusicology* 41: 220-242.

### **Notas de Rodapé**

Nota 1 - Inicialmente apresentado na conferência 'The New (Ethno)musicologies' na Royal Holloway, Universidade de Londres, em novembro de 2001, este texto foi revisado para ser apresentado na Conferência pelo 50º Aniversário da Sociedade Musicológica Japonesa, em Shizuoka (2002) e publicado nos Anais da mesma (Cook 2004). Embora o título em inglês permaneça quase idêntico, o original deste texto foi amplamente reescrito e expandido para ser publicado em Henry Stobart (ed.), "The New (Ethno)musicologies" (Lanham, MD: Scarecrow Press, [no prelo]). Gostaria de agradecer a Tina Ramnarine por ter me ajudado a desenvolver o título correto (se não também o resto do texto). [Voltar Nota 1](#)

Nota 2 – Tradução gentilmente autorizada pelo autor em concordância com o Prof. Stobart. Agradecemos também a colaboração dos colegas Manuel Veiga, Beatriz Magalhães Castro, André Guerra Cotta e Michael Iyanaga pela revisão cuidadosa desta versão. [Voltar Nota 2](#)

Nota 3 – "It seems to me that the commonsense view of music is to approach all of the world's available music with an open mind." Percy Grainger (abertura de uma aula radiofônica de 1934), citado em Blacking 1987: 151. [Voltar Nota 3](#)

Nota 4 – No original "Western 'art' tradition" [N. do E.] [Voltar Nota 4](#)

Nota 5 – Publicado em português como *Musicologia* (São Paulo: Martins Fontes, 1987). [N. do E.] [Voltar Nota 5](#)

Nota 6 – Ver, por exemplo, as páginas iniciais de McClary 1991. [Voltar Nota 6](#)

Nota 7 – Baseio estes comentários, em parte, nas discussões pessoais com Richard Leppert (que, diferentemente de mim, esteve lá). [Voltar Nota 7](#)

Nota 8 – Devo este ponto a Winfried Lüdemann. [Voltar Nota 8](#)

Nota 9 – *American Musicological Society e Society for Ethnomusicology*, as principais associações profissionais nos campos respectivos. A SEM foi fundada em 1956 e, interessantemente, realizou seus encontros anuais conjuntamente com a AMS desde 1958 até 1960, e novamente em 1966; houve então um lapso de cerca de vinte anos até o encontro conjunto de 1985, com outros posteriores em 1990 e 2000 (informação em [http://www.indiana.edu/~ethmusic/aboutsem/sem\\_conference\\_history.html](http://www.indiana.edu/~ethmusic/aboutsem/sem_conference_history.html), acessado 10 fevereiro, 2004). É da natureza da estrutura institucional perpetrar as circunstâncias intelectuais da sua origem e assim inabilitar os câmbios: a estória que conto neste texto poderia facilmente ter sido estruturada ao redor da AMS e da SEM, enquanto uma estória similar – focada ao redor da AMS e da SMT [*Society for Music Theory*] – pode ser contada acerca da relação entre a musicologia e a teoria. [Voltar Nota 9](#)

Nota 10 – Citado de Adorno "On the Social Situation of Music", *Telos* 35 (1978), em Martin (1990: 100). [Voltar Nota 10](#)

Nota 11 – Martin (2002a); DeNora (2004), onde as citações do trabalho de Becker's "Ethnomusicology and Sociology: A Letter to Charles Seeger" podem ser localizadas (p. 37); Born e Hesmondhalgh (2000: 31-2). [Voltar Nota 11](#)

Nota 12 – Dever-se-ia acrescentar que alguns comentários acerca do artigo de Rice de 1987 criticaram a sua representação do modelo de Merriam, no qual se

baseava, como demasiado simplificado e redutivo (Ver Seeger 1987 e Koskoff 1987). [Voltar Nota 12](#)

Nota 13 – Ver Rice 1987: 483 (“uma musicologia completa [...] bem pode ser concebida com raízes em três disciplinas de longo alcance: história, antropologia e psicologia”). [Voltar Nota 13](#)

Nota 14 – Sarah Hill e Abigail Wood. [Voltar Nota 14](#)