

AUTONOMIA E FUNCIONALIDADE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES DESTE BINÔMIO EM MÚSICA

ALEXANDRE FRANCISCHINI¹

RESUMO

O presente artigo tem por foco a autonomia e a funcionalidade da música. À luz de autores como Dahlhaus, Adorno, Fubini, Benjamin, Blacking e Merriam, entre outros, foi realizada uma pequena revisão bibliográfica no sentido de cotejar duas visões (estética e sociocultural) que, ainda hoje, apresentam-se contrapostas, especialmente na forma da recorrente divisão hierarquizada entre música erudita e música popular.

Palavras-chave: Música funcional; obra musical; significado da música.

ABSTRACT

This article focuses on the autonomy and functionality of music. In the light of authors as Dahlhaus, Adorno, Fubini, Benjamin, Merriam Blacking and, among others, was performed a small bibliographic review to collate two visions (aesthetics and socio/cultural) which, even today, have been counteracted, especially in the form of applicant hierarchical division between classical music and popular music.

Keywords: Music; musical work; functional significance of music.

¹ Bacharel em Música pelo Centro Universitário das Faculdades Integradas Alcântara Machado (Uni-FIAM/FAAM), Mestre e Doutor em Música - musicologia/etnomusicologia - pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). É professor do Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação do IA/UNESP e das Faculdades Integradas Cantareira (FIC), ministrando as disciplinas: História da Música Popular Brasileira; Cultura Popular; e Etnomusicologia. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, abordando principalmente os seguintes temas: músicas populares urbanas e músicas populares tradicionais (étnicas e folclóricas) brasileiras, com vistas ao estudo histórico, estético e sócio/cultural de seus gêneros e estilos; as relações entre música e Indústria Cultural; e a música como um elemento constitutivo das formações identitárias. Autor do livro Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood, lançado pela Editora da UNESP, em 2010.

Tratando-se de música, algumas questões, embora antigas, continuam a suscitar discussões. Podemos destacar, entre elas, duas visões do fazer musical que não raramente encontram-se contrapostas tanto pela musicologia (histórica e estética) e etnomusicologia, quanto por compositores e intérpretes: a autonomia e a funcionalidade da música.

Se de um lado encontram-se os adeptos da “arte pela arte”, cuja visão de música aparece dissociada de questões extrínsecas às estruturas musicais (ou seja, perspectiva em que o conteúdo da música residiria única e exclusivamente em sua “dimensão linguística”), de outro lado encontram-se os adeptos da visão de música como depositária de valores sociais e culturais (perspectiva em que o conteúdo musical estaria, não só, mas, principalmente, nas esferas extramusical). Posto isto, ao longo do texto, procura-se demonstrar que, mesmo contrapostas, ambas as visões parecem fazer parte de uma mesma equação, cujo resultado – se deixados os radicalismos de lado – pode ser bastante enriquecedor no sentido de aferir a música com toda sua complexidade inerente.

Longe de qualquer generalização, de fato são comuns as associações das motivações estéticas às composições no âmbito da experiência erudita. Isso porque, ainda hoje, mantêm-se presentes resquícios da visão romântica de música do século XIX, na qual a “verdadeira música” (a instrumental, adjetivada como “pura”, “sublime”, “a mais etérea entre as artes” etc.) deveria ser vista única e exclusivamente como objeto de apreciação estética.

Por outro lado, também são comuns associações das motivações socioculturais ao âmbito das músicas populares (tanto étnicas e folclóricas quanto as populares urbanas) meios de “produção musical” nos quais a música teria principalmente um caráter de funcionalidade. E mais: não raramente, vemos essas associações carregadas de juízo valorativo, de caráter evolucionista, nas quais a música artística torna-se meta a ser arduamente alcançada². Esse pensamento é

² A título de ilustração: o pesquisador Alberto Ikeda, em ensaio intitulado *Música, política e ideologia*, menciona o caso de um compositor de grande relevância no cenário da música erudita brasileira: Gilberto Mendes (1922-2016). “Embora tenha feito música engajada e também participado da organização do Festival de Música Nova, iniciado em Santos, em 1962, Mendes

largamente combatido pela etnomusicologia, cujos fundamentos estão fincados na seguinte premissa:

Todas as culturas se equivalem, não há no interior de uma cultura musical produção superior ou inferior à outra; o que se precisa compreender é a significação que cada uma delas têm, no seio de certa cultura, para aqueles que a produzem e aqueles que as escutam (NATTIEZ, 2005, p.12).

Ou seja, na esteira destas duas visões – estética e sociocultural – é que se apresenta a dicotomia entre a autonomia e a funcionalidade da música. E com ela surge a grande questão: onde estaria o significado da música? No texto ou no contexto musical? Ainda que fosse possível oferecer resposta sem ambiguidade a esta pergunta, certamente isto não seria possível aqui, nas poucas laudas deste artigo. Contudo, dada à recorrência do assunto em debates um tanto calorosos – sobretudo no meio acadêmico – surge a tentação de fazer algumas considerações no sentido de contribuir para equacioná-la um pouco melhor.

Em um pequeno retrospecto histórico, pode-se facilmente constatar que a historiografia da música erudita euro-ocidental é, em última análise, a historiografia da escrita musical; indo além: da escrita tonal. A partir do momento em que adquiriu *status* de uma linguagem autônoma – “visto que se organiza a partir de certos pressupostos que garantem aquilo que poderíamos chamar de coerência interna” (MORAES, 1983, p. 2), a rigor, a música “não precisa expressar nada que esteja fora dela. Ou seja, radicalizando, não tem que expressar nada, a não ser sua própria estrutura” (*IBIDEM*).

Desde o Renascimento até o fim do Romantismo, a música erudita seguiu, ao longo de sua trajetória, tendo como parâmetro o desenvolvimento das estruturas e formas musicais tomadas em si mesmas, especialmente no que tange ao aprimoramento e alargamento do sistema tonal.

comenta: Da minha parte sempre fui um socialista para acabar com esses pobrezinhos, os doentes, a classe operária como tal. Quero que os operários se tornem meus pares, e possam subir à Acrópole ao meu lado, como helenos cultos, rumo ao Partenon, à sabedoria. Se podemos curtir um Mozart, um Klee, um Borges, porque não estender este privilégio a eles? Porque não lhes oferecer também o ‘biscoito fino’? Oswald de Andrade tinha razão, um dia eles também chegam lá, se lhes dermos as mãos” (*Apud* IKEDA, 2007).

As diferenças ocorridas de uma época a outra eram justificadas com base no conceito de progresso. De acordo com Fubini: “A tonalidade, conquista do homem racional ocidental, teria que adaptar-se rapidamente a todos os homens pertencentes ao mundo civilizado” (1994, p.178). Assim, dentro dessa perspectiva, o significado da música estaria intrinsecamente ligado à sua dimensão linguística, tendo sido transmitido ao longo dos séculos por meio da partitura – considerada um texto sonoro.

Max Weber, em *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*, segue nessa mesma linha ao afirmar que a música foi inserida no processo de racionalização das sociedades ocidentais e, por isso, sua dimensão linguística tornou-se preponderante. Todavia, será que a música é uma linguagem?

Theodor W. Adorno, em *Sobre a relação atual entre filosofia e música*, argumenta que a música é semelhante à linguagem, mas não é linguagem. A música se aproximaria da linguagem no sentido de ser uma construção enigmática, mas o seu objetivo não é, em absoluto, a comunicação de um conteúdo. Segundo o autor, por ser uma arte imaterial, a música está sujeita a todos os tipos de mistificações; entre elas, a de que é portadora de um conteúdo (DUARTE, 1997, p. 100-1).

Como a esfinge, a música engana o ouvinte prometendo constantemente significados, e mesmo provendo-os intermitentemente, tais significados são, no sentido mais verdadeiro, meios para a própria morte do significado (ADORNO, 1953, p.70).

Com efeito, fora a opinião bastante peculiar do autor supramencionado, parece haver consenso entre os teóricos de que se a música não é uma linguagem, ao menos ela possui dimensão linguística. Mas, a propósito, não seria ela – assim como a linguagem verbal, para citar apenas um exemplo – um meio de expressão do significado, e não o próprio significado?

Adorno, no mesmo texto, afirma: “Em música, não se trata de significados, e sim de gestos. A música é uma linguagem sedimentada pela gestualidade (*IBIDEM*, p. 69)”.

Ressalta Adorno, portanto, que a música possui dimensão pré-linguística, ligada ao mágico, ao mimético, que sobreviveu a todo esse processo de racionalização pelo qual passou a música ocidental ao longo dos últimos séculos. Assim, para o autor, o fato musical por si só vai muito além de seu caráter idiomático.

Já nas músicas populares, esta dimensão pré-linguística sempre esteve em evidência, visto que o modo pelo qual se perpetuou não foi por meio da partitura, mas, sim, pela oralidade e também pelo gestual; este último, muitas vezes até mais importante do que o som em determinadas práticas musicais.

Blacking, em *How musical is man?*, escreve:

A música é uma síntese dos processos cognitivos presentes na cultura e no corpo humano: as formas que adota e os efeitos que produz nas pessoas são gerados pelas experiências sociais de corpos humanos em diferentes meios culturais. Dado que a música é som humanamente organizado, expressa aspectos da experiência dos indivíduos em sociedade (BLACKING 2006, p. 145).

Blacking sugere que uma visão antropológica sobre os sistemas musicais pode dizer mais da música do que qualquer análise de padrões musicais tomados em si mesmos.

Na mesma direção, Alan P. Merriam, em *The Anthropology of Music*, afirma:

O som musical é o resultado de processos comportamentais humanos que são modelados pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que compartilham uma determinada cultura. O som musical não pode ser produzido exceto por pessoas para outras pessoas, e embora possamos separar os dois aspectos (o aspecto som e o aspecto cultural) conceitualmente, um não está completo sem o outro. O comportamento humano produz música, mas o processo é contínuo; o comportamento é amoldado para produzir som musical e assim, o estudo de um converge para o outro (MERRIAM, 1964, p. 6).

Dentro dessa perspectiva, o significado da música estaria num ponto, ainda que por ora indeterminado, entre o texto e o contexto musical. Dado que

poria em xeque a autonomia da música frente às questões extrínsecas à sua estrutura.

E há outro questionamento: será que esta discussão acerca da autonomia da música, vista como obra e arte – na qual uns se apoiam e outros combatem – tem razão de ser?

Carl Dahlhaus, em *La désagregation du concept d'oeuvre musicale*, atenta para o fato de que o conceito de “obra musical” não era objeto de debate estético no século XIX.

Segundo o autor, diferentemente das artes visuais, em música, o conceito de obra sempre foi precário. E, além do mais, surgiu num estágio relativamente tardio na história da música. Portanto, adverte:

Qualquer um que hoje em dia se oponha à dominação do conceito de obra por pensá-lo constrictivo, ou quem falar sobre o declínio do conceito de obra musical, não está se voltando contra uma firme e estabelecida tradição (...) A polêmica contra o conceito de obra musical é diretamente dirigida a uma dominante, mas pouco poderosa ideia (DAHLHAUS, 1971, p. 137).

Curiosamente, se esta polêmica não era objeto de debate no século XIX, tornou-se no XX, e dá indícios de que continua a ser no XXI. Em outro texto: *Playdoyer pour une catégorie romantique: le concept d'oeuvre d'art dans la musique la plus nouvelle*, Dahlhaus volta a afirmar:

O conceito de obra musical, categoria tardiamente adquirida, é frágil e inegavelmente precário. Inclui a ideia de uma forma, o fator decisivo da “objetividade”, uma vez que a música, ao menos em sua origem, não é tanto um objeto para a contemplação como um processo que conduz (seduz) o ouvinte (*Idem*, 1969, p. 117).

Segundo o autor, esta aí uma das diferenças mais significativas no modo de aferir o fato musical pelos defensores tanto da autonomia quanto da funcionalidade da música: a diferenciação entre *forma* e *processo* e, conseqüentemente, as suas implicações no âmbito da recepção musical.

Enquanto a música erudita requer do público uma recepção “passiva”, porém atenta à forma, meio pelo qual o discurso musical é entendido como “obra

acabada”, na música popular, ele é entendido como processo, a ponto de o público poder – em alguns casos – exercer alguma influência tanto na composição quanto na interpretação musical. Nisso reside, conforme Dahlhaus, a principal diferença técnica e composicional entre os dois gêneros.³

Se na música erudita a partitura adquiriu *status* de um texto sonoro, na música popular ela é vista apenas como um prescritivo de determinados procedimentos musicais de conhecimento prévio do intérprete. Ou seja, se existem duas maneiras distintas de aferir a música – ainda que os limites entre uma e outra não sejam absolutamente claros – devemos levar em conta a distinção entre elas, visto que muito da polêmica acerca da “superioridade” da música erudita em relação à popular é decorrente da aplicação de um ferramentário analítico inadequado, que não leva em conta as tais distinções, tendo em vista os respectivos meios de produção musical.

INDO AO PONTO

O filósofo Walter Benjamin, no clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, afirma que “a unicidade da obra de arte não difere de sua integração num conjunto de afinidades que se denomina tradição (...) E o valor dessa unicidade, típica da obra de arte autêntica, funda-se sobre o ritual que, de início, foi o suporte de seu valor utilitário” (BENJAMIN, 1992, p.16). “Trocando em miúdos”: é mais do que sabido que as mais antigas obras de arte – ainda que não se apresentassem desta forma – nasceram a serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso. Para Benjamin, com o advento do Iluminismo, o rito religioso foi secularizado e, com o tempo, converteu-se em culto à beleza:

³ A vinculação forma/erudito e processo/popular fica prejudicada ao falarmos tanto da música erudita contemporânea, de vanguarda, como também de algumas músicas populares, sobretudo urbanas, visto que com o tempo se “eruditizaram”. Tomemos como exemplo o jazz, que a partir da “Era do bebop” deixou de ser uma música vinculada à dança e passou a ser uma música ouvida e apreciada “passivamente” nas salas de concerto. Um caso típico é o do Modern Jazz Quartet, grupo no qual a própria distinção entre música erudita e popular é ambígua.

Aparecido na época da Renascença, esse culto à beleza, predominante no decorrer de três séculos, guarda ainda hoje a marca reconhecível desta origem, a despeito do primeiro abalo grave que sofreu desde então. Quando surgiu a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária: a fotografia, os artistas pressentiam a aproximação de uma crise que ninguém – cem anos depois – poderia negar. Eles reagiram professando “a arte pela arte”, ou seja, uma teologia da arte. Essa doutrina conduzia diretamente a uma teologia negativa: terminava-se, efetivamente, por conceber uma “arte pura”, que se recusa, não apenas em desempenhar qualquer papel essencial, mas até submeter-se às condições sempre impostas por uma matéria objetiva (*IBIDEM*. Grifo nosso).

Consonante, Dahlhaus afirma:

Uma invenção de Bach não é um objeto musical utilitário – um estudo –, nem uma obra de arte no sentido estrito do termo, mas uma outra coisa: o exemplo de uma função da música anterior a esta divisão e para o qual nos falta um termo sem ambiguidade. Falar de maneira anacrônica de música funcional quando se trata de música dos séculos XVII e XVIII é desvirtuar os fatos e procurar secretamente dar à música funcional moderna – resultado da divisão – aparências do que era próprio da música não dividida: a unicidade de valor de uso e do caráter de arte (DAHLHAUS, 1969, p. 117. Grifo nosso).

Ou seja, a divisão entre autonomia e funcionalidade da música é produto de um período recente – tendo em vista toda a história da música ocidental; portanto, talvez não haja razão para suscitar polêmicas ainda nos dias de hoje.

Há tempos, muitos autores vêm propondo uma aproximação entre as visões da musicologia histórica e estética e as da etnomusicologia: Joseph Kerman, em *Musicologia* (1987), ao criticar os estudos musicológicos positivistas do pós-guerra, chega a propor uma visão etnomusicológica para melhor compreensão da própria música erudita euro-ocidental.

Seguindo na mesma direção, outros têm concebido metodologias de análise que deem conta tanto do intrínseco quanto do extrínseco musical: Jean-Jacques Nattiez, em *Combate entre Cronos e Orfeu* (2005), propõe um modelo

semiológico, concebido por Jean Molino⁴, dividido em três níveis, cujo primeiro contempla o texto musical, e os outros, grosso modo, o contexto musical.

Anthony Seeger termina seu artigo *Etnografia da música* (2004) contando uma anedota bastante conhecida, e bem apropriada para esta discussão. Em síntese: um grupo de homens cegos foi levado a visitar um elefante. Ao rodear o animal, cada um dos cegos tocou uma parte diferente do elefante e, ao comparar suas impressões a partir de suas experiências individuais, chegaram a conclusões distintas sobre a natureza do animal.

Seeger afirma que em muitos sentidos a música é como o elefante e nós os homens cegos que, privados de uma noção do todo, temos declarado: “é disto que a música trata!”. Por isso, adverte que sem uma visão holística do fato musical sempre seremos como os cegos da fábula do elefante. Ao passo que, se devidamente cotejadas as diferentes visões, “podemos começar a ver a totalidade invisível e compreender o fenômeno que, sozinhos, só podemos ver parcialmente” (SEEGER, 2004, p. 41).

Por fim, deseja-se que este artigo, cujo propósito principal – mais do que oferecer uma resposta à questão – foi realizar uma pequena revisão bibliográfica de autores que podem ser importantes no sentido de se obter uma visão mais ampla acerca deste assunto, possa, de alguma maneira, contribuir para o entendimento de que autonomia e funcionalidade formam um binômio inseparável em música. E que, ao se admitir que a música possui um significado, o mais sensato seria tentar encontrá-lo na dialética existente entre o texto e o contexto musical, ou seja, entre as estruturas musicais e o meio sociocultural no qual foram concebidas.

⁴ Semiologia da música. Lisboa: Veja, 1975.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Sobre la relación actual entre filosofía y música. In: _____. **Sobre la música**. Introdução de Gerard Vilar. Barcelona: Paidós, 2000.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Sobre arte, política, linguagem e técnica**. Lisboa: Relógio D'água, 1994.

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle, University of Washington Press
Madrid: Alianza, 1999.

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

_____. La désagregation du concept d'oeuvre musical. In: **Essais sur la nouvelle musique**. Genève: Contrechamps, 2004.

_____. Playdoyer pour une catégorie romantique: le concept d'oeuvre d'art dans la musique la plus nouvelle. In: **Essais sur la nouvelle musique**. Genève: Contrechamps, 2004.

DUARTE, Rodrigo. **Adornos**: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

FUBINI, Enrico. ?Individualidad o universalid del lenguaje musical? Un binomio irreconciliable. In: **Musica y lenguaje en la estética contemporánea**. Madrid: Alianza, 1994.

IKEDA, Alberto. Música, política e ideologia: algumas considerações. **Revista@rquiv@ (online)**. São Paulo: Revista eletrônica da pós-graduação do IA (UNESP), nº 1, março de 2007.

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

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Northwestern University Press, 1964.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O desconforto da musicologia. **Per Musi**, Belo Horizonte, nº 11, p. 5-18, 2005.