Disciplina: *Etnografia da música erudita contemporânea: criação, circulação, recepção e apropriação*

Programa de Pós-graduação em Música – ECA/USP – 2015

Aluno: Max Packer

Apresentação e comentários sobre o texto "Música Erudita Contemporânea: valor estético e valor simbólico", de Marcos Câmara de Castro.

[Os comentários e questões levantados por mim encontram-se ao final, como notas, e referem-se aos trechos indicados por números ao longo da apresentação do texto]

O artigo em questão toma como objetivo buscar subsídio "para uma crítica das poéticas, visando contribuir para uma renovação da prática musical contemporânea, tanto na composição quanto na interpretação do repertório do passado" (p. 569).

Para tal, o autor aponta, como ponto de partida, o seguinte problema: quando se trata das "músicas de hoje", é impossível dissociar *valor estético* de *valor simbólico.*

Embora o autor não defina o que entende por cada uma destas duas categorias, pode-se deduzir que o problema se coloca no nível da interação entre um valor intrínseco – o "estético" – e um valor extrínseco – o "simbólico" – das obras musicais. Segundo a perspectiva do autor, o bloqueio desta interação impossibilita qualquer valorização artística de ordem objetiva – isto é, segundo critérios inscritos nas obras –, de modo que toda atribuição de valor é de ordem exterior e, portanto, arbitrária do ponto de vista musical: o valor é inteiramente condicionado pelo contexto social.

Diante desta situação, o compositor contemporâneo não possuiria outra saída que não a busca por reconhecimento no interior de uma rede de valoração no qual o êxito de sua obra é julgado sempre segundo critérios extramusicais. Nas palavras do autor, trata-se de pleitear um espaço "na rede dos poucos compositores famosos, através de atuações na política da música e na rede de contatos com programadores de concerto e produtores" (CASTRO, p. 568). Se o compositor contemporâneo já não pode inserir-se no "sistema" sem recorrer a privilégios extramusicais – relações sociais, políticas e econômicas –, decorre que o valor 'em si' da sua obra é irrelevante ao sistema cultural. "Triste notícia para nossos alunos: ilude-se o artista jovem que acredita que a qualidade de sua obra produzirá seu ingresso nesse sistema; ao contrário, será sua capacidade me estabelecer laços com as pessoas certas que dará existência, como produto, à sua obra".

Pergunta-se: este bloqueio do acesso aos critérios de valoração intrínsecos a obra musical – ou, simplesmente, "critérios musicais" – é culpa do "sistema cultural", para o qual já não importa o que a obra diz uma vez que foi transformada em moeda de troca, ou dos próprios "compositores da música erudita contemporânea", que teriam abandonado eles mesmos os critérios musicais a fim de se inserirem a todo custo no sistema sociocultural?

Segundo a perspectiva do autor, os responsáveis são os próprios compositores, que, incapazes "de aceitar o fenômeno histórico da cultura de massas", insistem em operar através da "nostalgia de uma época em que os valores da cultura eram o apanágio de classe e não estavam postos indiscriminadamente à disposição de todos" (p. 568). Consequentemente, o próprio "sistema cultural", protegendo-se da berlinda, trata de excluir toda produção cultural que possa ameaçar esta "nostalgia" idealista de classe. É o que o autor chama de "medo da poluição por outros grupos, notadamente, neste caso, da música popular".[1]

Citando o sociólogo Norbert Elias, o autor tira a seguinte conclusão: "'De modo geral os conceitos utilizados pelo grupo não tem nenhum sentido fora do contexto em que são empregados' e seus integrantes 'orgulham-se de ser mais limpos, nos sentidos literal e figurado'"(p. 569).[2]

Um outro sintoma apontado pelo autor que reforça o diagnóstico em questão é a falência da crítica musical: "longe do gênero praticado por Schumann ou Debussy, o texto crítico ou acadêmico passou a exercer o papel do 'certificado de garantia dos eletrodomésticos'". Entre os argumentos trazidos pelo texto estão: 1) a deliberada abdicação da simplicidade das análises implica num "pedantismo" que visa identificar o valor da crítica com a "complexidade" da análise, sendo a complexidade identificada diretamente com "obscurantismo" e "incapacidade de se expressar claramente": "porque [sic] compositores e críticos acham que, escrevendo textos complicados sobre as obras torná-las-ão mais belas? Alguém consegue imaginar Bach explicando a *Arte da fuga*?[3]; 2) o caráter extrínseco e, portanto, arbitrário da crítica: "'o coeficiente de artisticidade' torna-se relacional e atribuído de fora [...], abolidos todos os cânones, ninguém mais pode afirmar com segurança o que diferencia uma obra boa de outra ruim". Consequentemente, o discurso estético adquire "uma importância ritual": torna-se "estratégia de exclusão" (p. 569); 3) O "servilismo patético" dos crítico de jornais e revistas que, "confinados à modesta posição de redatores de prefácio" apenas fazem "endossar o que se produz dando dicas para o fim-de-semana".

Em suma, e complementando o diagnóstico do autor: o estado atual da crítica musical só permite uma atuação extrínseca às obras, de modo que torna-se impossível acompanhar o processo de reflexão interno às obras, isto é, o potencial crítico implícito nelas próprias. No limite – e alinhando-se à perspectiva do autor em relação à própria produção das obras – a impossibilidade de que a obra musical de hoje seja ela mesma crítica resulta na necessidade de um discurso que lhe seja auxiliar. "Vivendo num mundo de ficção inaugurado pelo romantismo, a prática artística contemporânea vive o esvaziamento da função do crítico e do público (que não entende e não opina; 'um casamento por interesse e sem amor' do curador/programador com o artista, numa suspeita parceria sem atritos e, por fim , com uma 'ação entre amigos' que exclui os elementos estranhos às *panelas*".[4]

O autor se vale do que João Carlos Martins chamou de "compositor como cosmético" para denunciar o "fetiche dos compositores 'livres' de hoje" – que, diferentemente de Bach, Haydn e Mozart, que eram "músicos-artesãos" e possuíam outras ocupações além da composição –, em sua liberdade fetichizada, "não poupam esforços e estratégias para ver suas fantasias realizadas", isto é, conseguir um espaço no "pseudo-mercado das grande minorias".[5]

O autor conclui: "Produzir ou consumir música erudita contemporânea confere valor simbólico. [...] Na música contemporânea clássica e pós-moderna o capital é tão financeiro quanto simbólico. De um lado, intérpretes e orquestras reproduzindo um repertório surrado; de outro, obscuros compositores que trilharão seu caminho até o fim, uma vez que a escolha profissional passou a ser uma escolha estritamente individual. Uma etnografia da MEC [música erudita contemporânea] poderia revelar outras intenções[6], além da vontade de ficar para a história e das tentações do mercado que levam frequentemente a um resultado musical duvidoso: minimalismo *new age*, parodias de mal gosto [sic] ou a pura e simples complicação. Dentro dessa situação, os **melhores** resultados[7] podem ser encontrados na produções menos pretensiosas e, por isso, menos comprometidas com panelinhas ou com *ismos* da vez, e os raros criadores independentes e autônomos nunca foram tão importantes e necessários. Sem o estudo, nos cursos de música, dos **fatores sociais**[8] que possibilitaram e possibilitam a produção erudita, será impossível a formulação de uma música independente e nova".

[1] Será confirmável que os "detentores dos meios de produção cultural" têm medo da música popular? Ao que me parece, nas grande orquestras do país, como por exemplo a OSESP, há, em todas as temporadas, encomenda de músicos "populares" de renome, como por exemplo Edu Lobo, Francis Hime, André Mehmari, além de recorrentes participações das orquestras junto a artistas de enorme alcance midiático como Chitãozinho e Xororó, etc. Ao que parece, os curadores da música erudita têm recorrido frequentemente à música popular justamente por esta funcionar como uma grande moeda. Ou seja: trazer a musica dita "popular" para as salas de concerto possui fins publicitários evidentes. Tal constatação sugere uma reconsideração da conexão simples e direta entre as intenções da indústria cultural e a deliberada falsificação de conteúdo da música erudita, uma vez que a arbitrariedade das curadorias não visa a proteção desta ou aquela produção por critério apenas de grupo mas, principalmente, por critério de rentabilidade.

[2] Nesta passagem, o autor associou duas citações de Elias de forma a gerar um conclusão, a meu ver, desproporcional em relação aos argumentos do próprio texto. Em primeiro lugar, a primeira frase não leva necessariamente à segunda: o fato de que conceitos *sempre* carreguem seu contexto de origem não implica que os integrantes de tal contexto orgulhem-se de ser os únicos detentores do sentido. Se o autor pretende inferir uma crítica a um grupo específico (segunda frase) a partir da constatação de que conceitos são contextuais (primeira frase), ele deveria explicar melhor como tal problema se manifesta especialmente neste grupo.

A meu ver, se a constatação é geral – em contraste à crítica específica –, isto é, se os conceitos, *sempre* devem seus sentidos aos seus contexto de origem (o que ao meu ver é uma constatação importante), então, há duas vias de ação possíveis (éticas): 1) Esconder-se no código – recusar-se a compartilhá-lo, privilegiando-se do pertencimento a um grupo => a perigosa atitude relativista do 'intraduzível', 'feito para que é capaz de ver'; 2) Oferecer, tornar o mais claro possível os princípios de construção do código => atitude levada à cabo pelo desenvolvimento da linguagem tonal: sua capacidade de tornar expressivas (e públicas) as próprias regras do jogo.

Além disso, se conceitos sempre depende do contexto, talvez o problema não se aplique inteiramente à música. Música não é feita somente de conceitos. Há princípios de inteligibilidade inscritos no próprio material – os mesmo que permitem a um grupo falar entre si neste ou naquele código – que transcendem a própria consciência manipuladora dos 'detentores do poder', e que permitem que os objetos possam ser (não sem critérios) deslocados dos contextos originais sem para isso dissolver ou relativizar seus critérios de construção. Em suma, se tratando de música, há uma constante negociação entre uma conceituação contextual (valor extrínseco) e a imposição dos próprios objetos (capazes de conservar seus processos de construção de forma relativamente independente do contexto de produção).

[3] Respondendo à pergunta colocada no texto: "Alguém consegue imaginar Bach explicando a Arte da Fuga?" (p. 570): Não, mas justamente porque, ao articular-se sobre um conjunto de potencialidades intrínsecas a um código compartilhado, uma fuga é capaz de se explicar-se ela própria, ao mesmo tempo que explica algo sobre o estado geral do material com que opera. E ainda, o fato de não ser necessário, não significa que não seja possível explicar uma fuga. Uma fuga é um *procedimento contrapontístico* (cf. Bukofzer, p. 361-362)

que carrega atrás de si de um acúmulo de transformações das possibilidades do material polifônico. Assim, e justamente por não nascer dos caprichos individuais do compositor, a eficácia das operações composicionais no interior de uma *fuga* podem ser tanto compreendidos quanto explicados – melhor se tal compreensão ou explicação for, ela mesma, musical, mas isso não impede o acesso a uma abordagem teórica: abordar teoricamente um objeto musical não significa esgotá-lo nem resolvê-lo.

4 Duas questões:

1) Qual seria um exemplo desta crítica falida? A meu ver, o texto carece de uma exemplificação mais rigorosa. Atendo-se somente a citações e referências a fontes muito heterogêneas entre si, corre o risco de generalizar demais o diagnóstico e estereotipar o próprio objeto da crítica.

2) A referida falência da crítica musical não seria justamente consequência da descrença na possibilidade de considerar o objeto como proponente, ele mesmo, das regras de construção, e portanto, dos critérios de valorização e, consequentemente, de crítica? Em outras palavras, o problema não seria justamente o déficit de inteligibilidade intrínseco às obras de hoje, e portanto, ao contrário do que o texto indica, sua precariedade enquanto linguagem, ao invés de sua pretensão em ser uma linguagem superior? Em que sentido a pretensão linguística da música é responsável pelo tédio nas salas de concerto?

5 A maneira como esta crítica está colocada é bastante genérica. Seria importante explicitar de quem exatamente se trata? Quais compositores são esses que "compõe apenas para realizar suas fantasias"? E, principalmente, quais seriam estes "compositores livres" que, diferentemente dos artesãos Haydn e Mozart, dedicam-se apenas à composição, "vivendo de ficção inaugurado pelo romantismo"? Ao que me parece, no Brasil não existe praticamente nenhum compositor que possa exercer "livremente" esta atividade, sem ter que ganhar a vida como professor, escritor, produtor, pesquisador, etc.

6 Por que o autor optou por denominar uma tal pesquisa de "etnografia da MEC" e não "sociologia da MEC"?

7 Qual o critério para dizer quais são "os melhores"? É um critério de gosto? Ou são melhores simplesmente por serem menos pretensiosos? Quem está autorizado a dizer quem é e quem não é pretensioso em sua produção artística?

A meu ver, é justamente porque o conteúdo musical é relativizado, na individualidade e no gosto, que o único critério de valorização que resta é extrínseco: a chamada "carteirada". Surge, então, dois caminhos: 1) A assunção de que todo julgamento é extrínseco e, portanto, arbitrário: instaura-se a lei do mais forte e a lei do gosto, onde nada pode ser de fato compartilhado nem discutido; 2) A tentativa de recuperar a possibilidade de julgamento estético intrínseco às obras: como recuperar a capacidade das próprias obras de oferecer seus critérios construção, os problemas musicais com os quais lida, sua razão de ser enquanto obra e, consequentemente, oferecendo-se novamente à crítica, como outrora fora possível?

8 Aproveito, nesta última nota, para sugerir, de forma esboçada, uma contraposição metodológica ao aspecto geral da estratégia de crítica da produção musical empregado pelo autor (considerando tanto o texto em questão quanto as discussões em aula).

Em contrapartida a uma abordagem puramente extrínseca – os fatores sociais como produtores-chefe de valor simbólico e portanto únicos responsáveis pelo valor artístico -, faz-se pertinente considerar uma *interação entre diferentes esferas significativas que constituem a produção musical*, sendo a *construção social* um entre outros fatores – o qual é especialmente caracterizado por seu caráter extrínseco. Tratar-se-ia de considerar, no seio de qualquer produção cultural, uma negociação entre fatores extrínsecos (sociais, econômicos, ideológicos, políticos, pessoais, regionais, etc) e fatores intrínsecos (que poderíamos chamar simplesmente de "musicais": códigos, materiais, instrumentos, técnicas, formas de escrita, formas de execução, etc), sendo ambos igualmente dependentes de um processo histórico, mas cuja manifestação ocorre de maneira distinta.

Que estas duas dimensões se entrelaçam e se combinam no interior de qualquer processo de produção artística é evidente. No entanto, a importância de considera-los como dois níveis é metodológica, e pode prevenir o raciocínio crítico de subsumir uma a outra dimensões de natureza diversa, além de facilitar uma delimitação do tipo e do grau de interação entre as duas dimensões em cada momento e cada caso da produção musical/cultural.

Segundo um dos fundadores do método sociológico, Émile Durkheim, "é fato social toda forma de desempenho, fixo ou não, suscetível de exercer sobre o indivíduo uma imposição externa; ou ainda, que é geral dentro de uma determinada sociedade tendo uma existência própria, independente das suas manifestações individuais". A primeira parte da definição indica o que já sabíamos: a música, sendo uma atividade evidentemente "suscetível de exercer sobre o indivíduo uma imposição externa", configura-se como um "fato social". No entanto, a segunda parte da definição indica que a relativa independência em relação aos próprios objetos sobre os quais incide, isto é, sua "generalidade", faz do "fato social" uma dimensão que participa mas não totaliza a existência do objeto.

Em outras palavras, esta definição indica que o fato social é sempre uma dimensão das manifestações dentro de uma determinada cultura, que, mesmo sendo obrigatória (o que é importante demonstrar, por parte da sociologia) não é a única. A própria constatação de que os "fatos sociais funcionam independentemente do uso que deles faço" revela que o social não pode dar conta sozinho da explicação sobre a totalidade do fato musical. É por isso mesmo que Durkheim precisa insistir na delimitação precisa de seu campo de estudo, a fim de concede-lo uma abordagem científica e objetiva.

Resta, portanto, *buscar no caso específico da produção musical, quais outras dimensões, igualmente objetivas, compõem seu processo de produção e de que forma interagem e negociam com a dimensão social*. A fim de defender esta hipótese, do caráter não-totalizante do fato social, podem-se escolher outros eixos de objetividade que servirão como contraposição ao caráter extrínseco da dimensão social do objeto musical, por exemplo: o texto musical – podendo ser entendido como produto da interação entre um código (morfologia, sintaxe), o repertorio de relações possíveis a cada momento histórico (critério concedido pelo repertório de referência), instrumentos, técnicas e um projeto de obra que atualiza de forma singular um tal processo de interação (podendo originar uma partitura ou uma gravação).

Poder-se-ia objetar que o código é, também, uma construção social, de fato o é. No entanto, ele não apenas "sofre" um processo de transformação histórico-social, mas também *absorve* as etapas deste processo em sua constituição interna particular, manifestando, conforme vai se transformando em sua própria esfera e segundo a capacidade dos seus caracteres, aspectos de um contexto geral extrínseco. É este tipo de "absorção" que permite a

um código conservar suas mensagens de forma ainda significativa uma vez que os contextos originais de sua produção ficaram para trás. Caso contrário, teríamos que admitir que um indivíduo de orientação religiosa protestante é, necessariamente, mais capaz de compreender os significados musicais da obra de Bach do que um ateu (para não citar a vasta a produção da música ocidental realizada sob contexto litúrgico). Neste caso, também não bastaria admiti-lo, seria necessário levar a cabo a aparentemente insustentável implicação desta hipótese.