

## CAPÍTULO 5

### Uma Questão de Representação

#### *Dois modelos de arte*

O filósofo Ludwig Wittgenstein certa vez comparou a compreensão a uma sentença para a compreensão de um tema musical. Ele fez isso durante um argumento contra o que ele chamou de teoria do significado da "imagem". Por isso ele quis dizer a ideia, que mencionei brevemente no Capítulo 1, que linguagem representa uma realidade externa que existe independentemente de linguagem – que a linguagem é apenas um meio, em outras palavras. Seu ponto foi isso, enquanto você pode considerar plausivelmente uma frase como 'John é bater em Mary' como simplesmente uma representação de um fato que em si nada a ver com linguagem, você não consegue pensar em um tema musical que caminho: entender um tema musical é simplesmente entender que tema musical, não para entender alguma realidade externa que o tema musical representa.

Mas a teoria do significado da "imagem" está profundamente enraizada na cultura ocidental, e o que pode ser chamado de estética 'clássica' – basicamente derivando de Platão com uma generosa mistura de pensamento – é, em essência, uma tentativa de aplicar a teoria da imagem' ao artes. As artes visuais são o exemplo mais óbvio. Se o ponto de pintura ou escultura é retratar a aparência das coisas como elas realmente são – e ainda mais se for para imaginá-los como idealmente deveriam ser, por exemplo, como na representação de Michelangelo do corpo humano em David – então existem padrões absolutos pelos quais a arte pode ser julgada.

E esses padrões não têm nada a ver com as circunstâncias que o trouxeram à existência ou as razões pelas quais foram produzido; eles estão atrasados apenas em relação à própria obra de arte. Na verdade, torna-se a marca da verdadeira arte que transcende o contexto social ou histórico e incorpora a eterna valores. Segue-se disso que a arte deve ser apreciada e apreciada por em si, num ato de contemplação quase religiosa. Desta forma clássica a estética criou a imagem do conhecedor ou crítico autônomo, alguém que se desvincula dos processos de criação artística, mas que defende e aplica padrões atemporais de verdade e beleza artística.

A ideia da obra de arte atemporal, quase religiosa, se relaciona com pensamento do século XIX sobre a música. Mas a música foi trazida dentro da estrutura da estética clássica bem antes disso. Eu tenho já descreveu, e ilustrou, uma das formas pelas quais a música foi visto como uma imitação de algo que está fora da música: a ideia, voltando pelo menos até Pitágoras, que a música é uma representação da harmonia cósmica, uma representação microcósmica do macrocosmo. Por mais pitoresca ou extravagante que essa ideia possa parecer hoje, ela persistiu ao longo da Idade Média e do Renascimento. por volta do décimo oitavo século, no entanto, havia sido suplantado por outro e mais flexível ideia de imitação musical, conhecida como teoria dos afetos. 'Afeto', neste contexto, significa algo a meio caminho entre 'humor' e 'paixão', e de acordo com esta teoria, a música derivou seu significado de sua capacidade de capturar e transmitir afetos como amor, raiva ou ciúme. Visto desta forma, todo o potencial da música foi realizado no palco operístico, onde forneceu o pano de fundo emocional para as palavras dramáticas e ações (e você pode ver como, desse ponto de vista, a música 'pura' – música sem palavras – era visto como um parente pobre, na melhor das hipóteses uma versão truncada da coisa real). A música tinha significado, em suma, porque representava uma realidade fora da música.

Portanto, a história da música não apóia inteiramente a teoria de Wittgenstein, supondo que você não pode pensar em um tema musical como uma representação de outra coisa. O ponto de Wittgenstein, no entanto, era que há uma maneira alternativa de ver o significado, seja na música ou na linguagem. Seu argumento central era que, como coloquei no Capítulo 1, a linguagem constrói realidade, em vez de simplesmente refleti-la. É fácil mostrar que a linguagem pode funcionar assim. Se você promete algo, suas palavras não são um relato verbal de algo que ocorreu em outro lugar; as palavras são a promessa. (Não faz sentido dizer 'Prometi ao meu marido que seria fiel a ele no futuro, mas não disse a ele até a manhã seguinte') Em outras palavras, ao dizer 'eu prometo' você está fazendo algo, não apenas relatando algo. O que Wittgenstein sugeria era que isso deveria ser visto como um princípio geral de significado linguístico, não apenas uma exceção isolada.

Enquanto Wittgenstein ponderava sobre esses assuntos em seus aposentos em Cambridge, linguistas e antropólogos que trabalhavam com nativos americanos foram chegando a uma conclusão semelhante. Eles descobriram que você não poderia corretamente traduzir idiomas nativos americanos para o inglês: as categorias não combinavam. O exemplo mais conhecido (o número de palavras que os esquimós tem para 'neve') pode ser apócrifo, mas o princípio se estende a mais categorias linguísticas básicas envolvendo, por exemplo, o uso de tempos ou a distinção entre as vozes ativa e passiva. As categorias não combinavam porque, de maneiras fundamentais, os nativos americanos não experimentam o mundo da mesma forma que os falantes de língua inglesa. E um desses linguistas, Benjamin Lee Whorf, criou uma teoria radical (agora conhecida como a hipótese 'Whorfiana' ou 'Sapir-Whorf') de como isso surgiu: talvez, sugeriu ele, a linguagem não reflita simplesmente o diferentes maneiras pelas quais diferentes culturas veem o mundo, mas na verdade determina como eles o fazem. Talvez, em suma, a linguagem construa mais do que represente a realidade.

Tal pensamento pode ser facilmente transferido para a estética. Isso implica que, em vez de reproduzir uma realidade externa pré-existente, o papel da arte é disponibilizar novas formas de “constituir nosso senso de realidade”, como outra filósofa, Joanna Hodge, colocou. E, ela continua, isso ‘torna possível afirmar que Dickens fez do nevoeiro uma característica identificável de experiência, e que Van Gogh tornou os girassóis visíveis’. Em outras palavras, experimentamos o mundo em geral e os girassóis em particular, diferentemente por causa das pinturas de Van Gogh; não é que sempre vimos assim, só que ninguém até Van Gogh conseguiu capturar a maneira como eles pareciam. O verdadeiro significado da pintura, então, não reside no artefato que está pendurado na parede, mas na forma de ver o mundo que ele instiga ou constrói (por esta razão Hodge chama isso de visão “construtivista” da arte). Já não existem padrões artísticos absolutos enraizados na realidade externa, na forma como as coisas são. **Em vez disso, o valor artístico reside na experiência do espectador, que não é mais separado do processo artístico, mas torna-se um participante essencial deste.** Desta forma, os pressupostos básicos da estética clássica são mantidos na cabeça deles.

Você pode ver como essa abordagem pode se aplicar à música. Por um lado, dá sentido ao tipo de crítica hermenêutica da música que eu mencionei no Capítulo 4, que consiste em desenvolver metáforas para composições particulares; tais metáforas não apenas representam algo que você já experimentou, mas que o levam a experimentar a música de forma diferente. (Em outras palavras, eles não apenas refletem mas mudam a maneira como as coisas são). Mas a ideia de que o significado da música está mais no que faz do que no que representa, se assim posso dizer, tem uma aplicação mais ampla. O ponto básico é que nos permite fazer justiça ao aspecto da música que tem sido menos representado na escrita

(particularmente escritos acadêmicos) sobre isso: **seu status como uma arte performática**. E isso, por sua vez, tem ramificações na maneira como estudamos música, e principalmente a forma como nos posicionamos em relação a ela.

Como exemplo simples do que está em questão, considere a orquestra clássica. É constituída por uma equipe de especialistas (violinistas, oboístas, etc.), todos trabalhando em um projeto ou plano mestre pré-existente (a partitura). Onde existem vários especialistas na mesma área, existem hierarquias e linhas de gestão (primeiro e segundo violinos, o líder). Ao longo do século XVIII, um dos membros da equipe (normalmente um violinista ou cravista) tinha controle total da operação, mas no início do século XIX esse papel gerencial desenvolveu-se em uma carreira especializada (o maestro). Agora responsável pelo sucesso ou fracasso de toda a operação, o gerente adquiriu um status executivo bastante distinto daquele dos outros membros da equipe, com pacote de remuneração a combinar. Colocando desta forma, é claro, estou traçando um paralelo entre a orquestra e outros grupos socioeconômicos comparáveis (mudando o que está entre parênteses, podemos estar falando, digamos, de uma empreiteira). E se eu estivesse pensando na música como representação, eu poderia dizer que a orquestra clássica e sua evolução reproduzem a estruturas organizacionais da sociedade contemporânea<sup>1</sup>.

Dizer isso pressupõe, como faz a estética clássica, que a música está fora sociedade. Mas que sentido faz dizer que uma orquestra repousa fora da sociedade enquanto uma construtora faz parte dela? Não é a orquestra, também, parte da estrutura social? Nesse caso, os desenvolvimentos em prática orquestral contribuem para, ao invés de apenas refletir, os desenvolvimentos sociais? A música não pode de fato pressagiar relações sociais mais amplas? Não foi o aumento da ocorrência de orquestras sem regentes e outros conjuntos ad hoc nas últimas duas décadas que antecipou os estilos de gerenciamento menos hierárquicos de hoje e o desenvolvimento, em muitos campos, de alternativas às estruturas das instituições tradicionais? Eu não gostaria de ser mal interpretado; eu não estou sugerindo que o papel da música é fornecer uma espécie de sistema de alerta precoce para sociedade (embora tal sugestão tenha sido feita), não mais do que é seu papel refletir a sociedade. A questão é simplesmente que, como eu disse, faz parte da sociedade e, como tal, susceptíveis de estar na vanguarda ou ficar para trás como qualquer outra parte da sociedade. E estamos em terreno muito mais firme quando tentamos entender as transações sociais que estão ocorrendo dentro a prática da música – o que está sendo feito, em outras palavras – do que quando construímos hipóteses não verificáveis sobre o que pode estar sendo representado.

#### *Uma abordagem inclusiva para a música*

Como podemos aplicar esse tipo de pensamento à música real? Poderíamos continuar com o exemplo da orquestra. Se você toca oboé, você saberá que há um divisor de águas na escrita orquestral entre Mozart e Beethoven. As linhas de oboé de Mozart fazem sentido para o músico: eles são melodicamente autossuficientes ou pelo menos coerentes e, portanto, gratificantes para tocar. Em uma partitura de Beethoven, por outro lado, somos às vezes confrontados com linhas individualmente sem sentido, com o oboé sendo corrigido em primeiro uma camada da textura orquestral e, em seguida, outra. Você não tem o mesmo prazer tocando a linhas de oboé de uma música de Beethoven como você faz em Mozart. Uma maneira de expressar isso é que as sinfonias de Mozart ainda pertencem a uma tradição de música de câmara, na qual a música é escrita tanto para o prazer de tocar quanto para

---

<sup>1</sup> Cf. Small (o artigo).

audição. Em contraste, as sinfonias de Beethoven são escritas para o efeito que fazem no auditório; os músicos comuns tornam-se técnicos, operários de uma espécie de linha de produção musical. (Lembre do que eu disse no Capítulo 2 sobre garçons e smokings).

Desta forma, o conteúdo real da música – a disposição dos pontos na página – não apenas reflete, mas também contribui para a natureza sociedade, a forma como as pessoas se relacionam. Você pode ver isso na forma como os membros de uma banda de rock se relacionam uns com os outros e com o público, quando eles se apresentam. Mas um exemplo particularmente revelador, devido ao seu significado político, é 'Nkosi Sikelel' iAfrica', o hino da nova África do Sul. Durante anos foi cantada como um ato de desafio ao regime do apartheid e agora, com o fim apartheid, ressoa com as esperanças e aspirações, e medos, dos novos sul-africanos e seus simpatizantes em todo o mundo.

Em parte, trata-se de uma associação direta: 'Nkosi Sikelel' iAfrica'<sup>2</sup> nos faz pensar na África do Sul. Mas apenas em parte. Pois 'Nkosi Sikelel' iAfrica' também tem um significado que emerge do ato de executá-lo. Como toda apresentação coral, desde cantar um hino até cantar em uma partida de futebol, envolve participação comunitária e interação. Todo mundo tem que ouvir todo mundo e seguir em frente junto<sup>3</sup>. Não apenas simboliza a unidade, mas a representa. E há mais. Através de sua construção harmônica tipo bloco e fraseado regular, 'Nkosi Sikelel' iAfrica' cria uma sensação de estabilidade e dependência, não havendo predominância de uma parte vocal sobre as demais. (Compare o hino nacional britânico, realmente apenas uma melodia mais acompanhamento, ou a 'Marselhesa', com seu estilo irregular e construção da frase individualista). Mais uma vez, encontra-se audivelmente na interface entre Tradições europeias de harmonia de "prática comum" e tradições africanas de canto comunitário, o que lhe confere uma qualidade inclusiva inteiramente adequada às aspirações da nova África do Sul. De todas essas maneiras, 'Nkosi Sikelel' iAfrica' vai muito além de simplesmente representar a nova África do Sul. Convocando a capacidade da música de moldar identidade, 'Nkosi Sikelel' iAfrica' contribui ativamente para a construção da comunidade que é a nova África do Sul. Nesse sentido, cantar é um ato político.

Poucos linguistas hoje aceitam a versão "forte" da hipótese whorfiana, segundo a qual a linguagem é a única coisa que determina a conceituação. A maioria, no entanto, aceitaria que é uma das coisas que determinam a conceituação. E da mesma maneira, seria tolo afirmar que a música só pode ter significado em virtude do que faz e não do que representa. Afinal, 'Nkosi Sikelel' iAfrica' não é apenas um ato político; é um objeto imaginário, também, uma obra musical com uma história própria. (Foi composta em 1897 por Enoch Sontonga, professora de uma escola missionária metodista em Joanesburgo). Então quando as pessoas cantam 'Nkosi Sikelel' iAfrica', elas não estão apenas construindo a nova África do Sul, eles também estão reproduzindo o que Sontonga escreveu, assim como quando elas tocam a Sonata 'Hammerklavier' elas estão reproduzindo o que Beethoven escreveu. Há uma diferença, no entanto. Para aqueles que cantam ou ouvem, o significado de 'Nkosi Sikelel' iAfrica' é inextricavelmente ligada à África do Sul, mas não da mesma forma com Sontonga; saber que foi composta por Sontonga pode ser interessante, mas tem pouco ou nada a ver com o que significa. Mas isso não é verdade com a 'Hammerklavier'. Quando ouvimos a música de Beethoven, não apenas ouvimos o som que ele fez. Nós a ouvimos como música de Beethoven, ouvimos em relação à imagem do compositor que construímos, ouvindo sua música e lendo sobre ele. De fato, se você o conhece bem, é provável que você ouça uma

<sup>2</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=xZb3wYe3Jw8&ab\\_channel=DjavanVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=xZb3wYe3Jw8&ab_channel=DjavanVEVO)

<sup>3</sup> Cf. Didier (LCdN).

performance do 'Hammerklavier' como uma performance do 'Hammerklavier', relacionando o que você ouve com outras performances dela que você ouviu, ou o comentário crítico que emergiu ao seu redor.

Não é, então, uma questão de ou/ou. É uma questão de equilíbrio. A música de tradição ocidental, concebida dentro da metáfora orientadora de museu imaginário e expresso em uma notação de incomparável abrangência, é projetada para reprodução. Em outras palavras, é projetada para ser ouvida como uma 'performance de' algo que já existe e tem sua própria identidade e história, e para derivar seu significado de ser uma 'performance dela' – do que está sendo representado, que é dizer, ao invés do que está sendo feito. Visto desta forma, como Schoenberg supostamente disse uma vez, “o performer, por toda a sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto quando suas interpretações tornam a música compreensível para um público infeliz o suficiente para não ser capaz de lê-la impressa”. Mas esta afirmação extrema da estética da representação não é realmente muito sustentável, por razões que já mencionei repetidamente: a partitura esconde tanto quanto revela, de modo que os performers têm um papel criativo e não apenas reprodutivo na cultura musical, e uma olhada no mercado musical torna óbvio que o interesse de muitas pessoas pela música é em grande parte um interesse em sua performance. Por si só, a estética da representação simplesmente não é uma base para pensar a música clássica. Deixa muito de fora.

E se este é o caso da música clássica, é ainda mais o caso de praticamente todas as outras músicas. Longe de ser um padrão razoável contra o qual julgar outras músicas, a música da tradição 'artística' ocidental é um caso especial magnificamente atípico – magnífico em sua determinação de desafiar o tempo e criar o mais impossível dos objetos, a obra. Se pensar na música clássica como reprodução deixa muito fora, no caso da maioria das outras músicas – música popular, jazz, música não ocidental – deixa praticamente tudo de fora. Tais tradições são muito mais tradições de performance do que 'performance de' tradições, por assim dizer; 'standards' do jazz como 'Round Midnight' têm suas próprias histórias, como 'Nkosi Sikelel' iAfrica', mas da mesma forma seu significado e seu valor residem predominantemente no que é encenado por meio da performance. Dificilmente poderia ser de outra forma, quando o que é compartilhado entre as apresentações de 'Round Midnight' é essencialmente uma melodia e um contorno harmônico – muito longe da partitura da, digamos, Nona Sinfonia.

Há outro ponto, também. A visão artística da estética clássica é em todos os sentidos exclusiva. Baseia-se na ideia da obra-prima, cujo valor é intrínseco e eterno, independentemente se qualquer um aprecia ou não (embora na prática sejam as instituições musicais, como guardiãs do museu imaginário, que decidem o que esses valores eternos são e quais obras os incorporam). Obras-primas são criadas pelos grandes compositores (aqui a categoria de Kleinmeister, ou não tão grande compositor, passa a existir) e são reproduzidas em performance por artistas especializados. (Há a performance amadora, é claro, particularmente ao piano, mas o a Sonata 'Hammerklavier' significou efetivamente a exclusão do amador da tradição das obras-primas à medida que a música 'excelente' se tornava mais e mais difícil de tocar, com a música para amadores se tornando cada vez mais categoria distinta e subordinada). E se você não é um compositor ou um intérprete, ou pelo menos alguém com formação musical, então você é um não-músico. Você pode ir a concertos, comprar discos e até ler livros como este, mas isso não faz de você um músico. A estética clássica não reconhece você como parte interessada. Em contraste, uma abordagem que é baseada na atividade da música – de compô-la, tocá-la, ouvi-la a ela, amá-la, odiá-la, enfim, fazê-la – considera todos os envolvidos na música.

E isso nos leva de volta à questão da história da música que levantei na final do capítulo anterior. Tradicionalmente, as histórias da música têm sido histórias de composições musicais. O que quero chamar a atenção é não apenas para a abordagem de 'trampolim'; mas **toda a ênfase na produção e não a recepção da música**. Você pode ver que isso decorre da visão “imagem” da arte e, na verdade, da visão básica fatos linguísticos sobre os quais falei no Capítulo 1. A suposição está em que se pode explicar a composição, o primeiro termo do Currículo Nacional, então executar e apreciar virão depois dela. Mas a visão “construtivista” da arte vira isso de cabeça para baixo, porque vê o papel primordial da arte como o de construir e comunicar novos modos de percepção; é aí que reside o processo histórico. Visto dessa forma, **a história da arte é realmente uma história das mudanças nas formas de que as pessoas viram coisas**<sup>4</sup>.

Tudo isso se traduz facilmente em música; diríamos que Beethoven, Mahler, Steve Reich, Mike Oldfield e até mesmo Peter Gabriel não nos deram tanto novas coisas para ouvir como novas maneiras de ouvir as coisas. É certo que na música é um pouco mais difícil definir o que queremos dizer com ‘recepção’, porque há tanto artistas quanto ouvintes para lidar, ao invés de apenas espectadores como no caso da pintura. Mas performers e ouvintes (e aliás, escritores de música, que às vezes são eles mesmos intérpretes e invariavelmente, suponho, ouvintes) estão todos envolvidos no mesmo processo: a interpretação da música. Se a continuidade da história reside na história de como as pessoas perceberam as coisas, então, podemos razoavelmente esperar que a interpretação – performance, escuta, escrita – esteja no centro da história da música, e não em suas margens. E um a história baseada na recepção substituiria a ordem cronológica dos livros didáticos com um elaborado entrecruzamento de influências e reminiscências à medida que a música salta de uma era para outra, de um canto do globo ao outro, ou da arte “alta” à arte “baixa” e vice-versa. (Considere, como exemplos, a fenômeno do ‘world beat’, em que músicas tradicionais da África e de outros lugares receberam um tratamento de música pop dos anos 1980 e foram lançados para novos mercados internacionais, os monges espanhóis de Santo Domingo de Silos<sup>5</sup> cujas interpretações do canto gregoriano renderam enormes vendas à EMI em 1994, ou mais recentemente o Mediæval Bæbes<sup>6</sup> com seu estilo pop na promoção da música medieval; não é de admirar que elas tenham sido prontamente apelidados as 'Old Spice Girls'). Essas coisas não acontecem por acaso. Elas acontecem porque a música de um tempo e lugar satisfaz as necessidades, desejos ou aspirações de outro tempo e lugar. Da perspectiva da recepção, são as necessidades musicais, desejos e aspirações que formam a história.

Como no caso das visões “imagem” e “construtivista” da arte, o que precisamos é de equilíbrio; precisamos tanto da abordagem musical baseada na composição quanto da abordagem baseada na recepção, pois as duas trabalham numa espécie de contraponto<sup>7</sup>. (Em outras palavras, o que há para ouvir determina o que as pessoas querem ouvir, e o que as pessoas querem ouvir determina o que há para ouvir). E novamente, uma das razões pelas quais precisamos de uma abordagem baseada na recepção é porque ela é inclusiva. Em vez do desapegado, não participante ponto de vista das histórias tradicionais e dos textos de apreciação, o abordagem baseada na recepção diz que podemos entender melhor a música estando no meio dela. Diz que o ponto de partida deve ser como nós (e isso inclui você e eu)

<sup>4</sup> Cf. Raynor (história do gosto).

<sup>5</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=VSVw4hHZb9o&ab\\_channel=EduardoBoaM%C3%BAsica](https://www.youtube.com/watch?v=VSVw4hHZb9o&ab_channel=EduardoBoaM%C3%BAsica)

<sup>6</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=IfpHrQQf0YA&ab\\_channel=undrentide1972](https://www.youtube.com/watch?v=IfpHrQQf0YA&ab_channel=undrentide1972)

<sup>7</sup> Cf. Kramer (autonomia e contingência).

realmente usamos, internalizamos ou de outra forma nos preocupamos com a música, seja indo a shows ou discotecas, relaxando com ela na sala de estar, ou assobiando no trabalho. Evita prescrições julgamentos e, em particular, julgamentos prescritivos herdados de outra era, sobre o que nós (e isso significa você) devemos ouvir e como. Assume que estudar música é estudar a nossa própria participação nela – estudar a si mesmo, como coloquei no final do último capítulo. E ficará claro, no próximo capítulo, que esse insight tem sido uma forte motivação nas mudanças dramáticas que ocorreram durante os últimos anos no pensamento acadêmico sobre a música.