

ERA UM, ERA DOIS, ERA CEM...: ESTUDOS MUSICAIS E ALTERIDADE

Mónica Vermes

Professora Doutora do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Resumo

Este trabalho propõe e pretende estimular a reflexão sobre diferentes maneiras de lidar com o Outro, com o diferente ou estranho na música e nos estudos musicais. Para tal propósito se detém em casos que incluem os Festivais da Música Popular Brasileira da década de 1960, o estilo Alla turca do século XVIII, as práticas interpretativas historicamente informadas e a atividade musical das mulheres no Rio de Janeiro de fins do século XIX. Versão modificada da palestra apresentada durante a II Semana de Iniciação Científica da FAMES, em abril de 2012, esta panorâmica aponta para algumas das vertentes da musicologia que têm se concentrado na relação com a alteridade.

Palavras-chave: Música e práticas musicais. Alteridade. Musicologia e diferença.

Abstract

This paper presents and intends to stimulate the reflection upon different ways to deal with the Other, with what is considered different or stranger, in music and musical studies. In order to achieve this purpose, it observes different cases, including the Brazilian Popular Music Festivals in the 1960s, the Alla turca style in the 18th century Europe, historically informed performance practice, and the musical activity by women at the end of the 19th century in Rio de Janeiro. It is a modified version of the lecture presented during the Second Undergraduate Research Week at FAMES, in April 2002. This panoramic view points to some of the areas of musicology that focus on the relation to otherness.

Keywords: Music and musical practices. Alterity. Musicology and difference.

1

O presente trabalho é uma versão modificada da palestra apresentada durante a II Semana de Iniciação Científica da FAMES. As modificações realizadas se deram no sentido de adequar o texto inicial, preparado para uma exposição oral, às características do texto escrito, ainda assim o texto conserva muito de sua oralidade.

Aproveito para reiterar o agradecimento feito na ocasião a Wellington Rogério da Silva, presidente da Comissão Técnico-Científica da II Semana de Iniciação Científica da FAMES, e aos demais membros dessa Comissão pelo convite para participar do evento e a Gina Denise Barreto Soares, coordenadora da pós-graduação da FAMES e editora da revista *A Tempo* pelo convite para trazer este texto para a revista.

Dois elementos presentes no Projeto da Semana de Iniciação Científica serviram de estímulo inicial para estas reflexões. São pressupostos que fundamentam a promoção desse espaço destinado à exposição dos trabalhos de pesquisa dos alunos e a um amplo debate sobre fazer música, pensar em música, ensinar música e pensar-se criticamente no exercício dessas atividades. A apresentação do Projeto começa com a seguinte afirmação:

Torna-se óbvio que o acelerado crescimento da informação nos permite afirmar que as paredes da sala de aula já não são mais espaço de construção de conhecimento. Além disso, os processos de aquisição de saberes pertinentes às áreas do conhecimento estão à disposição do indivíduo pensante dentro e fora das instituições de ensino. Tratando-se de música, seja no âmbito educacional ou artístico, essa questão parece, no entanto, ainda pouco discutida, por razões peculiares ao recente crescimento da demanda do ensino de música nas escolas ou pela própria atividade do artista, que hoje se defronta com a necessidade de produzir pesquisa em seu campo de atividade (SILVA; RAUTA; ADEODATO, 2012, p. 3).

Considerando, então, que “as paredes da sala de aula já não são espaço [suficiente para a] construção de conhecimento” e que é necessário expandir o olhar e a escuta para as “informações disponíveis dentro e fora das instituições de ensino”, essa abertura e expansão nos colocam em contato ou nos colocam ainda mais em contato com a multiplicidade de formas de ser, pensar, sentir e fazer música, legitimadas ou não, aceitas ou não pelas instituições de ensino tradicionais. Trata-se de uma aventura e de um desafio.

A partir desse convite para olhar / ouvir o que está fora, o que está além dos muros da escola e do universo protegido do que nos é familiar, parece-me oportuno explorar diversas formas como o diferente, o estranho aparecem e como são tratados nos estudos musicais. A tarefa é vasta e complexa e tem sido enfrentada por pesquisadores em

diferentes frentes e modalidades. O que apresento aqui é, a partir da discussão de obras e práticas musicais de diferentes épocas e locais (as canções dos Festivais de Música Popular Brasileira da década de 1960, o estilo *Alla turca* do século XVIII, as práticas interpretativas historicamente informadas e as mulheres musicistas no Rio de Janeiro de fins do século XIX), uma reflexão bastante panorâmica a respeito da relação com o Outro na música e na musicologia.

2

O objetivo deste trabalho é, apesar da abrangência das manifestações e épocas sobre os quais se detém, pontual. Ele pretende ser uma reflexão e um estímulo à reflexão a respeito das maneiras de se relacionar com o Outro colocadas pela música e pela musicologia.

O título do trabalho é tomado da letra de *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinan, canção vencedora do III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, realizado em 1967. No cuidadoso levantamento feito por Zuza Homem de Mello no livro *A Era dos Festivais*, observamos entre os participantes desse festival, seja como compositores, letristas, músicos ou arranjadores, um resumo da considerável mescla de gêneros e gerações que dele participou: Jair Rodrigues, Renato Teixeira, Gal Costa, Chico Buarque (com *Roda Viva*), Tom Zé, Johnny Alf, Claudete Soares, Wilson Simonal, Roberto Carlos, Nana Caymmi, Gilberto Gil (com *Domingo no Parque*), Roberto Menescal, Toquinho, Victor Martins (depois famoso como parceiro de Ivan Lins), os Mutantes, Carlos Imperial, Ronnie Von, Ariano Suassuna, Nelson Motta, Elis Regina, Francis Hime, Vinicius de Moraes, Nara Leão, Geraldo Vandré, Mário Lago, Agnaldo Rayol, Pixinguinha, Herminio Bello de Carvalho, Elza Soares, Jamelão, Sérgio Ricardo, Erasmo Carlos, Hebe Camargo, Martinho da Vila e Caetano Veloso (com *Alegria, Alegria*) (MELLO, 2003, p.445-46).

Ponteio, vencedora desse festival, é um dos mais sofisticados exemplos da música popular brasileira da década de 1960. Mais que isso, da MPB, a poderosa sigla que, em oposição à abrangente expressão descritiva “música popular brasileira”, agrupa nesse momento um conjunto bastante restrito e específico de músicos, temas e procedimentos musicais. É frequente o desconforto com o desencontro dessas duas entidades. MPB não seria tudo aquilo que se faz em matéria de música popular no Brasil? Quando se fala em popular, a que nos referimos? Não seria a música do povo? Na verdade, o conjunto de repertórios, práticas musicais, estilos e artistas agrupados sob a legenda MPB é muito mais restrito que isso, há muitas coisas que ficam fora. A constituição dessa sigla e daquilo que abrange não foi uma decisão individual ou pontual, mas é resultado de um processo de constituição que entrelaça aspectos musicais, aspectos políticos e aspectos culturais mais amplos. Seu significado também não é congelado, o uso o tem transformado com o passar dos anos, mas na década de 1960 a sigla MPB está vinculada a uma vertente da canção herdeira da tradição musical da Bossa Nova, da qual conserva a sofisticação técnica; preocupada com questões sociais, políticas e econômicas do Brasil, refletidas

não só, mas muito evidentemente em suas letras; posicionada em defesa de uma ideia de “pureza” das tradições culturais brasileiras, evidente no uso de instrumentos como o berimbau e na visita a gêneros musicais consolidados da música popular, como o samba canção e a marcha-racho.¹ No afã de manter tal “pureza”, gera-se uma polarização entre a MPB e a chamada música jovem, influenciada pelo rock, do qual tomaria um refrão como nome alternativo, ie-ie-iê.² Essa polarização culminaria numa passeata da Frente Única da Música Popular Brasileira, no dia 17 de julho de 1967, da qual participaram Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo e Geraldo Vandré, entre outros, e que ficaria conhecida como Passeata Contra a Guitarra Elétrica.³ Delimita-se aí o que nos interessa neste trabalho: um nós e um eles, marcado aqui pela intolerância e pela recusa do reconhecimento da legitimidade dessa outra forma de fazer musical.

3

A identificação da diferença pode levar, como nesse caso, a um choque e à tentativa de supressão dessa diferença pela imposição de princípios e valores de um grupo ao outro ou mesmo à supressão do outro. Pode também levar a uma percepção da alteridade, ou outridade, com o reconhecimento do outro em seus (dele) próprios termos. Ou seja, não colocar os valores do observador / auditor como padrão de referência para comparação a partir da qual outra pessoa possa parecer incompleta, estranha ou inferior porque é diferente. O mesmo com relação à música, dizer que tal ou qual expressão musical é incompleta, estranha ou inferior por que é ou não tocada num determinado instrumento, tem ou não este ou aquele tipo de melodia, se presta ou não para esta ou aquela função, por exemplo. Essas diferenças aparecem a partir de parâmetros diferentes como etnia, gênero (masculino, feminino), sexualidade, classe social, estilo musical, entre tantas outras.⁴

Um elemento que sintetiza a noção de excelência de uma comunidade são os cânones. No caso musical trata-se do conjunto de composições que se julga representar o ponto mais alto de realização de uma série de valores. Evidentemente a seleção de critérios que tornam uma obra musical canônica se dá em detrimento de outros e no Ocidente a constituição do cânone musical centrou-se em valores que acabam delimitando origem geográfica (Europa, principalmente a Europa central e ocidental), cronológica (séculos XVIII e XIX) e social (burguesia) bastante específicos. Tomar tais especificidades como valores absolutos resulta numa negação do possível valor dos Outros musicais. Nas palavras de Phillip V. Bohlman:

1 Ver NAPOLITANO, *História e Música*, 2002.

2 Tomada do refrão da canção *She loves you*, de John Lennon e Paul McCartney, gravada pelos Beatles em 1963: “She loves you, yeah, yeah, yeah”, daí ie-ie-iê.

3 Ver foto da passeata em MELLO, 2003, p. 182.

4 Ver o verbete “Alterity” em BEARD; GLOAG, *Musicology: key concepts*, 2005.

A disciplina da musicologia encobre o racismo, colonialismo e sexismo que estão na base de muitos dos cânones singulares do Ocidente. [...] Cânones formados a partir de “Grandes Homens” e “Grandes Obras Musicais” forjaram categorias virtualmente indestrutíveis de “si” e do “Outro”, um lado para disciplinar e reduzir à singularidade, outro para ser diminuído e refutado (BERGERON & BOHLMAN, 1992, p. 198).

A partir da década de 1980, um processo de transformações acelerou-se na Musicologia. Trata-se de uma ampliação do olhar e da escuta para um elenco mais largo de repertórios e práticas em diálogo com um conjunto cada vez mais vasto de disciplinas acadêmicas. A História era entendida como mais importante (ou praticamente exclusiva) disciplina-irmã da Musicologia na avaliação feita por Joseph Kerman em seu hoje antológico *Contemplating Music: Challenges to Musicology*⁵ de 1985, livro em que ele avalia a distância que a Musicologia mantinha naquele momento da vanguarda da academia

De fato, quase todos os pensadores musicais estão muito aquém das “locomotivas” mais recentes da vida intelectual em geral, como veremos nas páginas que se seguem. Somente alguns dos mais ousados estudos musicais da atualidade recorrem à semiótica, hermenêutica e fenomenologia. O pós-estruturalismo, a desconstrução e o feminismo sério ainda não estream na musicologia ou na teoria musical (KERMAN, 1987, p.10).

Em outra obra de (re)avaliação da área, *Rethinking Music* (2001), organizado por Nicholas Cook e Mark Everist, já encontramos um elenco muito mais vasto de problemas e disciplinas de interlocução,⁶ refletindo as transformações por que a Musicologia passou nas duas décadas entre uma obra e outra.

Essas novas inquietações e as tantas possibilidades de interlocução acadêmica para lidar com elas dizem respeito em boa medida à necessidade e disposição para enfrentar o diferente em termos diversos daqueles que estavam estabelecidos pela tradição. Parece-me também que estas questões estão em diálogo próximo com as preocupações que aparecem expressas no projeto da Semana de Iniciação Científica da FAMES: manejar “o aumento e a variedade das fontes de informação”; “a música e suas interfaces: saberes e fronteiras” e “o trânsito entre a música e outros campos de conhecimento”.

4

A identificação do “outro” em música muda, evidentemente, dependendo do ponto de vista / escuta, mas, para além do reconhecimento da diferença, a forma como vai ocorrer

5 O livro foi publicado em português como *Musicologia* (1987).

6 O volume inclui capítulos como “Ontologias da música”, “Análise em contexto”, “Os desafios da Semiótica”, “A história do cânone musical”, “O texto musical” e “O impacto da ética na produção acadêmica musical”, entre muitos outros. Esses exemplos ajudam a evidenciar a medida e a forma em que o panorama analisado por Kerman se transformou ao longo dessas duas décadas.

esse encontro, atrito ou choque está vinculada a uma assimetria de forças. Dentro da construção histórica das práticas e discursos musicológicos tradicionais, o Eu constituiu-se como a música erudita ocidental, representado pelo seu cânone, que lança seu olhar para os Outros: as várias manifestações da música popular, as músicas não-ocidentais, as músicas étnicas. (BORN; HESMONDHALGH, 2000) Esses Outros podem aparecer representados dentro da música ocidental, podem ser alvo de apropriações e podem entretecer as teias de hibridismos.

Um conceito importante para o exercício de uma reflexão crítica sobre si e sobre o outro é o Orientalismo de Edward Said. Apresentado no livro *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, publicado originalmente em 1978, é definido pelo autor como

um modo de abordar o Oriente que tem como fundamento o lugar especial do Oriente na experiência ocidental européia. O Oriente não é apenas adjacente à Europa; é também o lugar das maiores, mais ricas e mais antigas colônias européias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro (SAID, 2007, p. 27-28).

Trata-se menos de uma questão relacionada ao posicionamento geográfico no globo que de um lugar ocupado no imaginário. Aparecem aí tanto um desejo genuíno por entender e conhecer uma cultura diferente quanto uma preservação do senso de diferença, distância e assimetria.

Na música o orientalismo vai se manifestar de diversas formas diferentes, como nas óperas *As índias galantes* de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), *O rapto do serralho* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e *Aída* de Giuseppe Verdi (1813-1891). Nas óperas o elemento oriental aparece não só, ou não necessariamente, em aspectos musicais, mas no próprio libreto, na estrutura narrativa e na construção de personagens. O mesmo esforço no sentido de representação do Outro exótico pode também aparecer na música instrumental, como é o caso do estilo *Alla turca*, exemplificado no 3º movimento da *Sonata para piano N. 11*, K. 331 de Mozart ou no último movimento da *9ª Sinfonia* Op. 125 de Ludwig van Beethoven (1770-1827). A tentativa de aproximação de Franz Liszt (1811-1886) daquilo que considerava ser a música tradicional húngara, forjando um *style Hongrois*, constitui também uma tentativa de apropriação desse Outro exótico.

Há, no entanto, um hiato entre essas duas culturas, que diz respeito ao significado atribuído a esses sons e a seus usos. E assim como existe uma distância entre dois mundos diferentes, existe também um hiato entre tempos diferentes.

5

Passamos um tempo considerável ouvindo, tocando e, de alguma forma, dialogando com compositores e, através das gravações, intérpretes de outras gerações e até mesmo de outros séculos. Particularmente no âmbito da música erudita, há uma tradição de cuidado com as escolhas interpretativas que tem como fundamento uma preocupação em realizar a música de acordo com o que seria o desejo do compositor ou as práticas da época em que essa música foi criada. Aplicar ou não pedal, usar ou não vibrato, tocar somente o que está na partitura ou acrescentar ornamentação, tocar o ritmo metronomicamente ou com quanta liberdade, são todas questões enfrentadas pelos intérpretes, obrigados a fazer escolhas o tempo todo.

Essa preocupação com autenticidade parece hoje natural, no entanto, trata-se de uma prática relativamente recente. Historicamente tem-se interpretado um repertório de acordo com as práticas correntes. Essa é a abordagem que perdura, pelo menos, até o final do século XIX. Em séculos anteriores sequer havia interesse em executar ou fazer executar música que não fosse de sua própria época.

As interpretações historicamente informadas (ou *HIP – Historically Informed Performances*, em sua sigla inglesa) começam a surgir no século XX graças à ampliação na circulação de material, especialmente das edições resultantes dos projetos musicológicos que então eram padrão. Inicialmente tratou-se de colocar em circulação repertório pouco ou nada conhecido, particularmente os compositores eruditos europeus de antes da segunda metade do século XVIII, e manifestou-se na criação de sociedades musicais, conjuntos instrumentais e coros. Irrompeu mais intensamente na década de 1960, com a atividade de músicos como Gustav Leonhardt e Nikolaus Harnoncourt, a preocupação com a recriação das práticas interpretativas da época de J.S. Bach e a circulação de cópias de instrumentos antigos.

Se em um primeiro momento o foco principal foi a obra de Bach, os repertórios foram se expandindo tanto para o passado (música barroca, renascentista e medieval) quanto para períodos posteriores (segunda metade do século XVIII e século XIX). Exemplo da chegada desse espírito de reconstituição histórica ao século XIX são as gravações do *Réquiem Alemão* de Johannes Brahms (1991) e das sinfonias de Beethoven (1994) por John Eliot Gardiner com sua *Orchestre Révolutionnaire et Romantique*.

Ante excessos na ilusão da autenticidade, pautada em conceitos como objetividade e fidelidade, é interessante ver a perspectiva de Richard Taruskin. Para ele, o que se costuma chamar de “performance histórica” trata-se, na verdade, de “uma performance moderna, mais, de vanguarda,” e aquela considerada uma “performance moderna”, ou seja, sem preocupação com uma reconstituição de práticas interpretativas do passado, seria,

na realidade, histórica, pois “representa a sobrevivência de um estilo interpretativo do século XIX, que vai desaparecendo gradualmente, rapidamente tornando-se histórica” (TARUSKIN, 1995, p.140).

6

As mulheres são também um grupo incluído entre os Outros da música e da musicologia ocidentais. Temos, comparativamente, um número pequeno de mulheres compositoras conhecidas. Mas, se há trabalhos importantes que têm se dedicado à descoberta e divulgação da produção musical de mulheres, parece-me igualmente importante atentar para as atividades musicais das amadoras.

O estudo da música (no século XIX e na primeira metade do século XX) estava incluído entre as habilidades importantes para a preparação de uma esposa e dona de casa. É de se imaginar, então, que uma grande quantidade de mulheres estudasse música e há registros que corroboram essa inferência. O diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, Leopoldo Miguez, publicou em 1897 um relatório sobre suas observações em vários conservatórios musicais europeus. Nesse relatório, Miguez compara as instituições visitadas com o Instituto e aproveita para extrair de suas observações propostas para seu aprimoramento. No final do relatório há uma tabela sintética que mostra dados das várias instituições e da qual reproduzo uma versão resumida:

Cidade	Prof. Cat.	Prof. Mon.	Alunos	Alunas	Alunos + as	Matri-culas	Piano H	Piano M	Piano H + M	Violino H	Violino M	Violino H + M	Al / Prof
Dresden	101	--	413	540	953	2.308	241	433	674	118	26	144	9,44
Colônia	37	--	153	260	413	1.647	102	205	307	51	22	73	11,16
Berlim	44	--	180	127	307	--	24	41	65	53	23	76	7
Munique	38	--	153	139	292	1.168	26	68	94	51	5	56	7,69
Viena	59	--	348	485	833	1.852	163	410	573	122	5	127	14,12
Bruxelas	46	37	436	329	765	1.705	33	42	75	--	--	75	16,63
Rio de Janeiro	21	8	54	347	401	544	4	76	80	10	22	32	19

Tabela 1: Síntese do “Quadro Comparativo” apresentado em MIGUEZ (1897).

Observando a tabela, percebemos alguns números surpreendentes: do total de 401 alunos matriculados no Instituto, 347 eram mulheres. Do total de 80 alunos de piano, 76 eram mulheres. Esse importante contingente de mulheres com formação musical oficial contrasta com a quase total ausência de mulheres nos manuais de história da música brasileira.⁷ Analisando publicações nos periódicos de circulação diária do Rio de Janeiro, observamos notas de eventos musicais como o seguinte:

Primera parte:

- 1 – Verdi, *Caro nome*, da ópera *Rigoletto*, Exma. Sra. D. Olívia Magalhães.
- 2 – a) Schumann, *Reverie*; b) Lee, *Gavotte*, para violoncelo, Exma. Sra. D. Noêmia Madureira, acompanhamento ao piano pela Exma. Sra. D. Julieta do Nascimento.
- 3 – a) Fauré, *Alleluia d'amour*; b) Nepomuceno, *O medroso de amor*, palavras de J. Galeno; c) Nepomuceno, *Amo-te muito*, palavras de João de Deus, Sr. Carlos de Carvalho.
- 4 – Godefroid, *Danse des sylphes*, para harpa, Exma. Sra. D. Maria Nery Ferreira.
- 5 – Meyerbeer, *Ária da Africana*, Exma. Sra. D. Virgínia de Niemeyer.
- 6 – Gounod, *Himno a Santa Cecília*, para violinos, violoncelos, harpas e bandoneón, Exmas. Sras. DD. Alice Barbosa, Corina Granjo, Carmita Campos e Noêmia Madureira, sob a direção do maestro G. Dufriche.

Segunda parte:

- 1 – Nepomuceno a) *Minueto*; b) *Anelo*; c) *Galhofeira*, pelo autor.
- 2 – a) Sarasate, *Nocturno de Chopin*; b) Ries, *Motu perpétuo*, para violino, Exma. Sra. D. Carmita Campos.
- 3 – a) San Fiorenzo, *Lina*; b) Donizetti, *Ária da Favorita*, Exma. Sra. D. Amanda Feital.
- 4 – Meyerbeer, *Dueto dos Hugonotes*, Exma. Sra. D. Virgínia Noronha e o Sr. Leopoldo Noronha.
- 5 – a) Mascagni, *Cavalleria Rusticana*, para 14 bandolins, violoncelo e piano; b) Thomé, *Serenata spagnole* para bandolins e piano – Bandolins, as Exmas. Sras. DD. Maria Pestana de Aguiar, Carmen de Oliveira, Josefina Nolasco,

Zilda Nogueira Flores, Lavínia do Amaral, Maria Virgínia Barros Pimentel, Elvira de Magalhães Castro, Maria Luiza Ferreira da Silva, Maria Amélia Soares de Souza, Josefa de Melo Cunha, Guilhermina Marques Lisboa, Henriqueta Glicério, Adelaide Miné e Mercedes Alves; D. Corina Granjo; piano, D. Maria de Magalhães Castro. (*O Paiz*, 12/09/1895)

7 Fiz uma análise do relatório no artigo "Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus", *Revista Eletrônica de Musicologia*, vol. VIII, dez. 2004. Disponível online em http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv8/miguez.html

Sobre a atividade musical das mulheres e os registros nos manuais de história da música brasileira, ver VERMES, Mônica. "As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da *Belle Époque*" In 7º Encontro Internacional de Música e Mídia – Música, Memória: tramas em trânsito, 2011, São Paulo. Anais do ..., São Paulo; Santos: MusiMid, 2011, p. 257-265. Disponível online em <http://pt.scribd.com/doc/66510916/VERMES-As-mulheres-como-eixo-de-difusao-musical-no-Rio-de-Janeiro-da-Belle-Epoque>.

Vê-se aí que o programa é praticamente todo realizado por mulheres, num tipo de apresentação pública que mantém características dos saraus domésticos.⁸ Entende-se, então, que o tipo de registro que encontramos nos manuais de história da música brasileira desconsidera este tipo de atividade, que se dá em formato específico, com repertórios característicos e em circuito alternativo.

7

No intuito de observar expressões de Outros na música e as formas como são tratadas no âmbito das práticas e dos estudos musicais, passamos pelos conceitos de alteridade, orientalismo, pela formação de cânone, a autenticidade e a performance historicamente informada e a questão da mulher no fazer musical e no registro historiográfico desse fazer.

Retornando ao projeto da Semana de Iniciação Científica, lembramos o que estava ali registrado e que serviu de estímulo a esta exposição: “as paredes da sala de aula já não são espaço [suficiente] para construção de conhecimento”, que nos remete a uma passagem de John Cage no livro *De Segunda a um ano*:

Lecionar, também, não é mais transmissão de um corpo de informações úteis, mas é conversação, a sós, juntos, num local combinado ou não, com gente por dentro ou por fora do que está sendo dito. A gente fala, mudando de uma idéia pra outra como se fôssemos caçadores (CAGE, 1985, p.21).

Abrir a porta para além da sala de aula exige uma disposição para encontrar com Outros e uma vontade de viver dúvidas, num estado em permanente construção. A abertura de diálogos levou a Musicologia a se transformar, abandonando convicções cristalizadas das práticas herdadas do século XIX para chegar a um lugar muito mais instável e provocador:

A história da musicologia e da teoria musical em nossa geração é uma história de perda de segurança; não sabemos mais o que é que sabemos. E isso nos lança imediatamente na dúvida entre a confortável distinção entre o que seja a descrição objetiva de um fato e o julgamento de valor subjetivo (COOK; EVERIST, 2001, p. 5).

O abandono de uma versão única, hegemônica nos obriga a uma atitude permanentemente crítica com relação àquilo que fazemos.

8 A esse respeito, ver VERMES, Mónica. “Ser brasileiro no final do século 19: música e idéias em torno do Instituto Nacional de Música” In VII Encontro de Musicologia História – Musicologia Histórica Brasileira em Tempos de Transdisciplinaridade, 2006, Juiz de Fora. Anais do... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006, p.112-121.

Para concluir, gostaria de voltar à letra de *Ponteio*, que nos apresenta um forasteiro entre estranhos e o verso forte do refrão que diz “Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar” sugerindo, como queremos crer, que a música seja uma mediação possível das diferenças.

Referências

- BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: the key concepts*. London; New York: Routledge, 2005.
- BERGERON, Katherine & BOHLMAN, Philip V. *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1992.
- BORN, Georgina & HESMONDHALGH, David (Eds.). *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2000.
- CAGE, John. *De Segunda a um ano: Novas conferências e escritos de John Cage*. Trad. Rogério Duprat e Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985.
- COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Eds.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- KERMAN, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1985.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- MELLO, Zuzana Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MIGUEZ, Leopoldo: *Organização dos conservatórios de música na Europa*, Relatório apresentado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores por Leopoldo Miguez, diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em desempenho da comissão de que foi encarregado em aviso do mesmo ministério de 16 de março de 1895. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1897.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SILVA, Wellington Rogério da; RAUTA, Marcelo; ADEODATO, Ademir. *Projeto – II Semana de Iniciação Científica*. Vitória: FAMES, 2012.
- TARUSKIN, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1995.
- VERMES, Mônica. As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da *Belle Époque* In ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E MÍDIA – MÚSICA, MEMÓRIA: TRAMAS EM TRÂNSITO, 7. *Anais do*

... São Paulo; Santos: MusiMid, 2011, p. 257-265. Disponível online em <http://pt.scribd.com/doc/66510916/VERMES-As-mulheres-como-eixo-de-difusao-musical-no-Rio-de-Janeiro-da-Belle-Epoque>

VERMES, Mónica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus, *Revista Eletrônica de Musicologia*, vol. VIII, dez. 2004. Disponível online em http://www.rem.ufpr.br/_REM/REm8/miguez.html

VERMES, Mónica. Ser brasileiro no final do século 19: música e idéias em torno do Instituto Nacional de Música In ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA – MUSICOLOGIA HISTÓRICA BRASILEIRA EM TEMPOS DE TRANSDISCIPLINARIDADE, 7. *Anais do...*, Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006, p.112-121.