



Artigo / Artículo / Article

A produção do saber (etno)musicológico e a questão da significação musical diante de suas determinações

Marcus Straubel Wolff
Universidade Candido Mendes, Brasil
m_swolff@hotmail.com

Resumo

Esse artigo parte da análise realizada por Boaventura de Souza Santos sobre o pensamento abissal e de sua consideração acerca da invisibilidade das distinções estabelecidas por esse pensamento através de suas manifestações, visando revelar a importancia de outros saberes, situados além da linha invisível que estabeleceu as distinções entre as realidades metropolitanas e coloniais. Trazendo a reflexão sobre o conhecimento produzido pelo pensamento abissal para o campo do saber (etno)musicológico, busca-se, a partir de um diálogo sul-sul estabelecido com a reflexão do teórico marxista indiano Aijaz Ahmad e da incorporação das contribuições das ciências sociais e das ciências da linguagem (semiótica e semiologia), enfrentar as questões da significação musical e da determinação das teorias do conhecimento, situando ambas no contexto em que tem sido produzidas. Desse modo, pretende-se demonstrar a importancia de um conhecimento musicológico engajado politicamente, capaz de ir além das visões naturalizadas de fenômenos socialmente contruídos e de contribuir para a superação do conformismo e da apatia preponderantes em nossos dias.

Palavras-chave: epistemologia, musicologia, etnomusicologia, teoria cultural, semiótica

La producción del saber (etno)musicológico y la cuestión del significado musical frente a sus determinaciones

Resumen

Este artículo parte del análisis que realiza Boaventura de Sousa Santos sobre el pensamiento abismal y de su consideración sobre la invisibilidad de las distinciones establecidas por este pensamiento a través de sus manifestaciones, con el propósito de revelar la importancia que tienen otros conocimientos situados más allá de los bordes invisibles que establecen las distinciones entre las realidades metropolitanas y coloniales. Llevando la reflexión sobre el conocimiento producido por el pensamiento abismal al campo del saber (etno)musicológico y a



Los trabajos publicados en esta revista están bajo la licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 2.5 Argentina

partir de un diálogo sur-sur establecido como una reflexión del teórico marxista indiano Aijaz Ahmad y de la incorporación de las contribuciones de las ciencias del lenguaje (semiótica y semiología), se busca abordar las cuestiones del significado musical y de la determinación de las teorías del conocimiento, situando ambas en los contextos en los cuales fueron producidas. De este modo, se busca demostrar la importancia de un conocimiento musicológico políticamente comprometido, capaz de moverse más allá de las visiones naturalizadas de los fenómenos socialmente contruidos y de contribuir a la superación del conformismo y la apatía preponderantes en nuestros días.

Palabras clave: epistemología, musicología, etnomusicología, teoría cultural, semiótica

The Production of (Ethno)musicological Knowledge and the Question of Musical Meaning Faced with its Determinations

Abstract

This paper takes Boaventura de Souza Santos's analysis of abyssal thinking and his consideration of the distinctions drawn by that thought through its manifestations as a point of departure in order to reveal the importance of other knowledge situated beyond the invisible borders that established distinctions between metropolitan and colonial realities. Bringing the reflection on the knowledge produced by abyssal thinking to the field of (ethno)musicology, one seek, from a South-South dialogue with the Indian Marxist theorist Aijaz Ahmad and the incorporation of contributions from the social sciences and sciences of language (semiotics and semiology), to face the questions of musical signification and of the determination of the theories of knowledge, situating both in the context in which they have been produced. Thus, one intends to demonstrate the importance of a politically engaged musicological knowledge, able to move beyond naturalized views of socially built phenomena and to overcome the conformism and major apathy in our days.

Keywords: Epistemology, musicology, ethnomusicology, cultural theory, semiotics

Data de recepção / Fecha de recepción / Received: octubre 2013

Data de aceitação / Fecha de aceptación / Acceptance date: enero 2014

Data de publicação / Fecha de publicación / Release date: febrero 2014



O pensamento abissal, a produção do conhecimento acadêmico e os outros saberes

Com o intuito de colaborar, de algum modo, com o debate sobre a produção do saber musicológico, considerando seus condicionamentos e as relações de poder que enredam esse saber, tomo como ponto de partida algumas colocações de Boaventura de Sousa Santos e o modo como define o que chamou de pensamento abissal. Para ele, trata-se do pensamento moderno ocidental que dividiu a realidade social em dois universos distintos que poderíamos chamar de Norte e Sul, evitando assim os termos Primeiro Mundo e Terceiro Mundo, uma vez que o Terceiro mundo tem sido tratado como uma categoria cultural apolítica, dentro da ideologia do culturalismo.

Segundo Boaventura de Sousa Santos, tudo o que é produzido pelo outro lado da linha abissal¹, nos territórios colonizados, “é excluído de forma radical porque permanece externo ao universo que a própria concepção aceita de inclusão considera como sendo o Outro” (2007: 4). Assim, para o autor português, a modernidade ocidental criou um paradigma “fundado na tensão entre regulação e emancipação social” (2007: 4); mas subjacente a essa tensão haveria uma outra distinção que fundamenta a anterior. Tal distinção diz respeito à separação entre as sociedades metropolitanas e os territórios coloniais, algo que gerou o que o crítico marxista indiano Aijaz Ahmad chamou de imperialismo cultural, seguindo a definição do conceito cunhada por Herbert Schiller (1976), definindo-o como um fenômeno enraizado em relações transnacionais de trocas materiais e culturais desiguais.

Tendo estabelecido duas distinções, B. de Sousa Santos esclarece que a dicotomia regulação versus emancipação foi uma marca preponderante na história social das sociedades metropolitanas, enquanto que a dicotomia entre violência e apropriação predominou nas sociedades coloniais. Embora não seja possível refazer aqui toda a argumentação do autor e o modo como chega a essas colocações, cumpre salientar como Santos analisa o funcionamento do pensamento abissal, para podermos chegar à questão do saber (etno)musicológico que nos interessa mais diretamente. Então, segundo ele, o pensamento abissal moderno teria a capacidade de produzir e radicalizar distinções elaboradas desde o começo da expansão europeia. Embora o autor não exemplifique, penso nas distinções entre o selvagem e o civilizado, elaboradas no começo da expansão ocidental e como tais categorias foram produzindo distinções capazes de estruturar realidades sociais bem distintas como a da colônia e a da metrópole. O interessante é que para o autor, as distinções muito visíveis que estruturam tais realidades sociais “baseiam-se na invisibilidade das distinções entre este e o outro lado da linha” (2007: 3) elaborada pelo pensamento abissal. Tal invisibilidade decorre das manifestações mais bem realizadas por esse pensamento: o conhecimento, com sua pretensa universalidade, e o direito modernos.

Não vou poder me deter nas considerações de Santos sobre o campo do direito, pois aqui

¹ Boaventura de Sousa Santos define o conceito de linha abissal como traço característico do pensamento moderno uma vez que este “consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis” (2007: 3). Essa linha abissal consiste, portanto, naquela que estabelece distinções invisíveis “que dividem a realidade social em dois universos distintos” (2007: 3).

interessa tratar da questão epistemológica geral e em particular da construção do conhecimento musicológico e da relação de ambos com o pensamento abissal. Então, voltando à questão epistemológica geral, Santos observa como o pensamento ocidental moderno concedeu à ciência (inicialmente a um tipo de ciência cartesiana e depois positivista) “o monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso” (2007: 5), em detrimento de outros tipos de conhecimento, o filosófico e o teológico, que dispensavam os métodos científicos baseados na experimentação. Desse modo, o caráter exclusivo desse monopólio da verdade está no cerne de uma disputa que levou os saberes filosófico e teológico a serem compreendidos como estando situados de um lado da linha invisível, mas sendo vistos como formas não científicas de verdade ou como saberes alternativos, tal como sustenta o autor. As tensões entre ciência, filosofia e teologia são bastante visíveis na história moderna, sobretudo a partir do século XVI, quando a Igreja Católica tentou conter filósofos e cientistas em seu questionamento das tradições baseadas na fé, através da Inquisição. Santos observa que tais tensões ocorreram de um lado da linha, sendo sua visibilidade assentada “na invisibilidade de formas de conhecimento que não encaixam em nenhuma destas formas de conhecer” (2007: 5), já que estavam às margens do sistema, predominando nos territórios coloniais. Santos se refere diretamente aos saberes populares, leigos, plebeus, camponeses e indígenas situados do “do outro lado da linha”; e poderíamos acrescentar nessa lista os saberes artísticos –da arte musical, das artes visuais e da dança– presentes tanto nas sociedades metropolitanas quanto nas coloniais, o que aliás complica bastante o esquema proposto pelo autor, já que em sua proposta de criação de novas epistemologias deixa claro que a validade dos saberes artísticos decorre de uma espécie de correspondência ao saber científico/racional.

De qualquer modo, todos eles são saberes desconsiderados pelo pensamento abissal, na medida em que são vistos como irrelevantes ou incomensuráveis, já que muitas vezes não podem ser encaixados na lógica da razão instrumental e se encontram para além do universo do verdadeiro e do falso, medidos pela suposta objetividade e neutralidade da ciência. Também não poderiam se encaixar como formas de conhecimento alternativas, pois estariam além das verdades não verificáveis da filosofia e da teologia, que na modernidade acabaram se tornando formas de conhecimento aceitáveis, ainda que desprestigiadas, dentro da lógica ocidental surgida a partir do Renascimento. Por isso, Santos conclui que “a linha visível que separa a ciência dos seus outros modernos está assente na linha abissal invisível que separa de um lado ciência-filosofia-teologia e, do outro, os conhecimentos tornados incomensuráveis e incompreensíveis [...]” (2007: 5-6).

Desse modo, os vários saberes alternativos do sul (isto é, dos povos nativos africanos, americanos, asiáticos e de toda a Oceania) foram tornados invisíveis, já que não obedeciam aos critérios científicos de verdade estabelecidos pela ciência moderna e nem mesmo aos critérios reconhecidos pelo norte como alternativos (que seriam os filosóficos e teológicos, ambos igualmente centrados na racionalização dos discursos). Dentre os saberes alternativos, Santos estranhamente se esquece dos saberes artísticos, cuja lógica não se esgota em seus princípios racionais, uma vez que utiliza outras faculdades humanas (como a sensibilidade, a emoção e a intuição), que não podem ser quantificadas, mas cujas evidências (subjetiva e objetiva) foram

investigadas já nos anos 50 por Leonard Meyer² (no que diz respeito à relação entre emoção e significado no campo da música).

O saber musicológico diante do pensamento abissal

A questão que se coloca para o etnomusicólogo, a partir da crítica do pensamento moderno ocidental realizada por Santos, e também para o musicólogo que lida com a tradição musical europeia, está relacionada ao fato do saber musical, seja ele o dos povos não-ocidentais, seja o da própria tradição europeia, escapar ao logos subjacentes ao pensamento quantitativo, mensurador e pretensamente objetivo da ciência moderna. Assim, as seguintes questões emergem imediatamente: como utilizar uma epistemologia que seja capaz de considerar as performances musicais que transcorrem no tempo, de um modo que esse tempo não seja apenas medido em pulsos e pulsações cronométricas, representadas por partituras –que apenas transpõem para a dimensão espacial algo mensurável– mas que seja considerado em sua dimensão qualitativa? E ainda, como lidar com o aspecto sonoro e analisá-lo sem considerar as outras questões subjacentes ao fazer musical, tais como as relações sociais que envolvem, as representações, os significados atribuídos, incluindo aí as noções de juízo de valor que geralmente, embora nem sempre de modo explícito, estabelecem hierarquias entre estilos e gêneros musicais? Parece-nos que uma (etno)musicologia engajada³ deveria enfrentar o desafio de lidar com todas essas questões e para isso deveria aprofundar o diálogo com as ciências sociais e as ciências da linguagem.

Em relação à problemática do tempo, Samuel Araújo em artigo recente (2013) extraiu do pensamento de Henri Bergson uma crítica à redução do tempo a seu aspecto quantitativo, aquele em que por meio de operações lógicas o dividimos em passado, presente e futuro e ainda o tornamos mensurável, cronométrico e quantificável. A modernidade ocidental, já a partir do Renascimento, tal como analisei em minha dissertação (Wolff 1994), desconsiderou o tempo em sua dimensão qualitativa, dimensão essa que havia sido chamada de “tempo psíquico” por Santo Agostinho, implicando um estado de consciência em que as percepções passadas e presentes e as projeções futuras se fundem a partir de vivências subjetivas e individuais. Para Araújo, Bergson em sua crítica à afirmação do tempo quantitativo na modernidade aproxima-se da teoria marxista da alienação do trabalho quando observa que a redução do conceito de tempo a seu aspecto quantitativo levou a sociedade industrial a enfatizar o quantitativo e mensurável e a conferir poder de dominação sobre a subjetividade humana em detrimento do livre arbítrio.

A passagem de uma concepção de tempo qualitativa a um tempo medido, “à maneira

² Segundo Meyer (1956) as evidências subjetivas decorrem tanto do relato de ouvintes sobre as emoções que a música despertou neles, quanto nos tratados de composição e interpretação, escritos por especialistas que enfatizam a necessidade de comunicação dos sentimentos além do aspecto puramente sonoro. O autor ainda procurou elaborar uma teoria geral sobre a relação entre os estímulos musicais e as respostas emocionais.

³ Coloco o prefixo etno entre parênteses para retomar a concepção defendida por Charles Seeger em *Toward a Unitarian Field Theory for Musicology* (1977), em que o autor ao invés de separar o estudo da música clássica europeia das outras tradições musicais e da música popular e massiva, propõe um campo unitário para a disciplina, cujas áreas de estudo abrangem cinco esferas inter-relacionadas: o discurso verbal, a música, os estudantes individuais, a cultura e o universo físico. Tal proposta parece indicar uma tentativa de romper com divisões resultantes do colonialismo refletidas no próprio campo do conhecimento musicológico.

grega” como afirmaram os teóricos da música no Renascimento, embora não tenha sido um movimento linear, já que os recitativos das óperas barrocas escapavam da tendência dominante em direção ao tempo medido, indicou esse movimento mais amplo das sociedades europeias ocidentais de imposição de um tempo racional, medido e objetivo, em detrimento do livre arbítrio das percepções subjetivas (Wolff 1994). Na medida em que o sistema tonal implicou a incorporação das dissonâncias num sistema racionalmente organizado que previa a resolução das tensões trazidas por estas, pode-se afirmar que a própria passagem do sistema modal ao tonal na música europeia entre os séculos XV e XVII indica, como observou H. J. Koellreutter⁴ (1987), uma mudança de consciência para uma modernidade em que se buscou controlar, prever e organizar o futuro, marcada pelo dualismo, conceito que definiu como sendo um “modo de pensar e de raciocinar que tem por base a existência de conceitos duais interpretados como opostos e antagônicos, que se excluem mutuamente” (aula de 22/10/87).

Em relação à segunda questão, que diz respeito a conexão entre música e contexto, é certo que Alan Merriam, ao definir a pesquisa etnomusicológica como sendo o estudo da música na cultura (1964) e depois como sendo o estudo da música como cultura, procurou ir além de uma análise do aspecto puramente sonoro do fazer musical, buscando investigar os conceitos culturais nativos responsáveis pela construção das estruturas sonoras. No entanto, é preciso verificar até que ponto tal afirmativa não se aproxima das teorias culturais que caracterizaram o ambiente acadêmico anglo-saxônico a partir do final dos anos 1960 e procuraram pensar a cultura como se fosse autônoma. Elaboradas num contexto marcado pelo fim das lutas pelos direitos civis nos EUA e das diversas formas de contestação ao sistema (de um sistema que, aliás, passou a utilizar sua imensa superioridade militar e econômica para desestruturar movimentos de contestação seja aqueles em prol do socialismo, como os ocorridos na América Latina, seja aqueles iniciados em maio de 1968 em diversas partes do globo), tais teorias tenderam a desconectar as “formas simbólicas” de outras esferas da vida. Assim, ao enfatizar o aspecto comportamental das práticas musicais, Merriam conclui que a música reflete outros comportamentos culturais ou que funciona como “uma parte simbólica da vida, no sentido de que representa outras coisas” (1964: 234), mas isso não o leva muito longe em relação às conexões entre a música e outras esferas (política, econômica e social) ou à análise de como se

⁴ O maestro e compositor H. J. Koellreutter, nascido na Alemanha em 1915 transferiu-se para o Brasil em 1937 e tornou-se um dos nomes mais influentes na vida musical no país, tendo orientado vários compositores brasileiros. Na Alemanha estudou composição com Paul Hindemith e regência com Hermann Scherchen, tendo deixado sua terra natal devido à ascensão do nazismo. No Brasil foi membro fundador do “Movimento Música Viva” em 1939 e depois do “Grupo Música Viva” e, após problemas com os músicos nacionalistas na década de 1940, foi para a Índia e Japão, onde tomou contato com outras concepções estéticas e musicais que afetaram bastante sua visão de mundo e sua obra. Ao retornar ao Brasil em 1975 tornou-se fundador do curso de música da UFBA e depois visitante do Instituto de Estudos Avançados da USP de 1988 a 1990 onde lecionou os cursos: “Introdução a uma estética relativista do impreciso e do paradoxal” e “O objetivo da aprendizagem musical: O humano” (ver em <http://www.iea.usp.br/pesquisa/professores/ex-professores-visitantes/ex-professores-visitantes-internacionais/hans-joachim-koellreutter>). Para realizar esses cursos preparou textos até agora inéditos que obtive em minhas aulas de estética e composição com Koellreutter. Esse material, que muito contribuiu para a ideia básica de minha dissertação de mestrado, demonstra a atualidade de seu pensamento que em vários pontos se aproxima das formulações da desconstrução e sua crítica ao pensamento binário (ou dualista, como preferia Koellreutter) da lógica ocidental.

dá essa representação⁵. Além disso, parece ter se esquecido das relações de poder que se estabelecem entre os pesquisadores e seus interlocutores do fenômeno sonoro nos diferentes contextos em que se produz música, discussão surgida posteriormente no campo da antropologia interpretativa, que tem levado diversos etnomusicólogos a repensar suas práticas no trabalho de campo.

Para Aijaz Ahmad é preciso considerar as mudanças contextuais para se entender “a natureza do –e as mudanças no– padrão das produções culturais de nosso tempo” (2002: 12) e também as mudanças nos padrões do pensamento acadêmico, sobretudo no meio anglo-americano, com influencia incalculável sobre nações periféricas como o Brasil e a Índia, onde o autor identifica que “especialistas treinados na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos ocupam todas as posições estratégicas em instituições nacionais e, inevitavelmente, seguem as modas que prevalecem naqueles países” (2002: 13).

É interessante notar que justamente a partir dos anos 1970, quando o capitalismo visivelmente entra numa nova fase, de acentuada globalização, imposta a ferro e fogo por seu aparato bélico/militar e pelo apoio às ditaduras nas nações periféricas, tenha havido uma ascensão do pós-modernismo no interior dos centros de pesquisa anglo-americanos, o que possibilitou que as narrativas de classe e nação, colônia e império e do nacionalismo anti-imperialista a favor da igualdade e da extensão da cidadania, fossem sendo substituídas por um discurso que apoiava a política das identidades, ao mesmo tempo que a obra de Karl Marx era relida a partir da desconstrução de Derrida ou de Lyotard, considerando-se, por exemplo, o conceito de classe como uma “metanarrativa da ideia de progresso” (na expressão de Lyotard).

Segundo Ahmad (2002), o mundo acadêmico anglo-americano a partir dos anos 1970 passa por inúmeros desenvolvimentos, especialmente no campo dos estudos culturais, onde se deu uma proliferação de posições críticas, constituindo-se um pensamento de discordância quanto às práticas culturais até então valorizadas e quanto ao modo de interpretá-las. Assim, houve uma explosão teórica, tendo os acadêmicos anglo-americanos se atualizado em relação a muitos tipos de desenvolvimentos continentais (linguística, hermenêutica, estruturalismo, pós-estruturalismo, o círculo Voloshinov/Bakhtin, Gramsci, Freud e o Freud de Lacan e assim por diante). Mas, se de um lado as combinações teóricas e temáticas surgidas da mistura desses desenvolvimentos com preocupações específicas à academia anglo-americana (tais como o discurso das minorias, o contra-cânone, o multiculturalismo e outras) resultaram numa concentração da atenção em áreas muito específicas (perdendo-se uma visão mais abrangente do todo), por outro ainda levaram à reformulação de “questões muito mais antigas e recalcitrantes tanto das minorias no interior dessas sociedades quanto do imperialismo e do colonialismo”

⁵ José Luiz Martinez criticou a teoria do simbolismo musical de Merriam em sua tese, ao afirmar que seu problema básico é que “o conceito de símbolo é usado para qualificar muitas instancias diferentes de semiose e de um modo impreciso” (Martinez 1997: 15). Contrapondo-se a essa teoria, o autor propõe um uso mais preciso do conceito de símbolo, baseado na teoria geral dos signos de Charles Peirce, em que um signo pode ser considerado símbolo no nível relativo da segunda tricotomia (no qual o signo é visto em relação ao(s) objeto(s) que representa) em virtude de seu caráter geral, que inclui elementos icônicos e indiciais, geralmente percebido e utilizado por uma comunidade que estabelece sua conexão com o objetos representado.

(Ahmad 2002: 16) no que diz respeito à dominação cultural exercida pelos países do Norte. Tais reformulações no campo da crítica literária e dos estudos culturais, segundo ainda Ahmad, acabaram por ampliar a centralidade da leitura, que passou a ser vista como a forma apropriada de atuação política, ao mesmo tempo que “os ancoradouros teóricos tenderam a se tornar mais aleatórios, nessa proliferação de leituras, tanto em seus procedimentos e referencialidade intertextual quanto em suas constelações conceituais” (2002: 17).

Poder-se-ia estabelecer paralelos aos movimentos ocorridos no âmbito da musicologia, ainda que posteriores, onde ocorreu uma relativização dos conceitos teóricos, na medida em que se vislumbrou a impossibilidade de um único modelo filosófico dar conta da realidade multifacetada do mundo contemporâneo e dos processos de estetização das realidades globalizadas e multiculturais. Como exemplo desse movimento no interior da área, cito Robert Morgan (1992), musicólogo que nos anos 1990 apontou a necessidade da musicologia contemporânea e da pesquisa nessa área responder às diferenças culturais, flexibilizando seu conceito de cultura e estabelecendo padrões de tolerância válidos e aplicáveis ao estudo de várias tradições musicais, ainda que esse tipo de flexibilização seja ainda muito restrito quando comparado ao que ocorreu na crítica literária e na literatura comparada.

Na análise de Ahmad, críticos e teóricos da literatura e dos estudos culturais (mas também os teóricos da chamada nova musicologia) procuraram combinar linhas e discussões teóricas distintas (oriundas da linguística, da hermenêutica, do estruturalismo ou do pós-estruturalismo, ou ainda da semiologia ou da semiótica) com preocupações específicas às academias anglo-americanas, como já mencionado. Mas se, por um lado, o resultado dessas articulações teóricas foi bastante inovador, por outro, levou a um esvaziamento político total ou a um desengajamento dos intelectuais e estudantes, já que passaram a se concentrar em áreas de conhecimento cada vez mais específicas, perdendo a visão do sistema como um todo e das relações entre as unidades que o compõem.

A despeito das diferenças e especificidades do saber produzido sobre literatura e música e da defasagem temporal entre o desenvolvimento da teoria crítica numa área e na outra, gostaria de estabelecer alguns paralelos entre as duas áreas, que lidam com saberes que vão além da razão instrumental, observando como nos dois casos a chamada “renovação teórica” resultou em acomodação e despolitização e às formas diversas de conformismo, implícitas ou abertas, já apontadas por Samuel Araújo (2013), onde estabelece conceitos fundamentais (práxis sonora e trabalho acústico) para a superação desse estado de apatia e cooptação.

Quando Robert Morgan (1992) aponta a necessidade de tolerância entre pesquisadores e pesquisados e numa flexibilização do conceito de cultura, parece estar à procura de algo que possibilite ao pesquisador lidar com a realidade multi-canônica do mundo contemporâneo. Contudo, tolerância é algo muito diferente de uma verdadeira superação de preconceitos, que poderia conduzir a uma desestabilização dos cânones estéticos estabelecidos a partir da expansão europeia e da imposição cultural decorrente do imperialismo.

Outra questão que a chamada “nova musicologia” americana pretendeu abordar criticamente foi aquilo que Frederick Jameson (1996), teórico do pós-modernismo, chamou de estetização do cotidiano, fenômeno visto pelo autor como decorrente dos avanços tecnológicos e

marcado por um lado por uma maior fluidez entre a cultura de massa e a alta cultura e, por outro, pela ascensão dos grupos sociais periféricos, cujas estéticas e estilos foram integrados a padrões de consumo capitalistas. Ao abordar a superação dos preconceitos e a expansão do espaço estético pela musicologia, Maria Alice Volpe (2012) identifica um “alargamento do cânone” a partir do relativismo cultural, trazido pelas ciências sociais em seu olhar para o fato de cada grupo ou cultura poder estabelecer padrões de excelência, eficácia e validade próprios.

A chamada “nova musicologia”, no entanto, não questiona até que ponto a “estetização do cotidiano” e o multiculturalismo daí resultante, promovido pela penetração do sistema no campo da estética, podem gerar uma transformação dos conceitos que orientam a pesquisa (etno)musicológica em direção a uma realidade verdadeiramente plural, onde o diferente tenha seu lugar e possa ser visto como parte de uma realidade que não possua mais cânones. É bom lembrar que, como observa Stuart Hall, “o colonialismo tentou inserir o colonizado no tempo homogêneo e vazio da modernidade global, mas não conseguiu abolir as profundas diferenças de tempo, espaço e tradição entre os povos” (2006: 52). Cumpre indagar se essa musicologia está apta a lidar com diferenças profundas, interrogando as desigualdades subjacentes para além de simplesmente tolerá-las.

Indo além de uma celebração acrítica do multiculturalismo, cumpre esclarecer que a emergência desse fenômeno resulta de uma reconfiguração das forças produtivas e das relações sociais no contexto da pós-colonialidade, que não implicou a superação dos problemas gerados pelo colonialismo, mas apenas modificou o sistema político e econômico numa nova configuração histórica de poder, na qual os problemas de dependência, subdesenvolvimento e marginalização persistem. Para Hall (2006), a pós-colonialidade ocorre num contexto global em que o controle direto da metrópole foi substituído por um sistema de poder assimétrico globalizado. Tal sistema se caracteriza, por um lado, pela desigualdade estrutural entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos e por outro, por programas de reajuste estrutural segundo modelos de controle baseados no neoliberalismo.

Mas se a globalização da etapa atual do sistema é planetária, ela é contraditória, gerando tanto uma homogeneização ocidentalizante das culturas e o estabelecimento de um pensamento único, abissal e tecnologicizante, quanto efeitos diferenciadores no interior das sociedades e entre elas. Por esse motivo, para Hall a globalização não é um processo natural e inevitável, já que tem gerado efeitos inesperados, “formações subalternas” e “modernidades vernáculas” que escapam à homogeneização, ao criar uma onda de similitudes e diferenças que não podem ser reduzidas à dicotomia entre tradicionalismo versus modernidade. Tais diferenças impedem que o sistema se estabilize numa totalidade inteiramente suturada e são elas que permitem a constituição de lugares potenciais de resistência, intervenção e tradução do “idioma oficial” e dos signos verbais e não-verbais que o constituem.

É preciso considerar essa realidade contemporânea, apontada por Bhabha, Appadurai, Mignolo e outros, em toda a sua complexidade, antes de se festejar ingenuamente a pós-modernidade e a pós-colonialidade, tal como faz Robert Morgan, como promotoras da superação dos problemas oriundos do passado colonial.

Maria Alice Volpe, em artigo de 2012, reconhece a dificuldade dos musicólogos, analistas

e críticos musicais de se situarem nesse contexto. A autora pergunta-se como a superação dos preconceitos e o alargamento do cânone e da experiência estética atingem o campo da musicologia, como afetam seu “problema teórico”, observando que não se trata apenas do reconhecimento da fragmentação do saber e do fim dos grandes relatos, mas do “fim da unidade do sistema de conhecimento musicológico” (2012: 161).

Mas se essa autora reconhece o fim da unidade canônica, endossando a posição de Robert Morgan, vai buscar uma solução para o problema epistemológico numa posição baseada em Heidegger e defendida por Ernildo Stein e Régis Duprat, que identifica os limites da produção do conhecimento quando baseado numa estrutura lógica. Para ela, “falar em multiplicidade das vozes é insuficiente para equacionar o problema” (2012: 161), já que estaríamos diante do colapso do projeto iluminista. “Necessitamos considerar a razão como indissociável da sensibilidade” (2012: 161), acrescenta. Apontando assim o colapso da razão, vai buscar na proposta de Leo Treitler uma nova postura teórico-conceitual para a musicologia, baseada na consideração do estado ontológico específico de cada tradição musical.

Mas como considerar o estado ontológico de cada tradição musical sem cair numa questão valorativa já superada? E a quem caberia tal julgamento para decidir qual o “estado ontológico” de cada estilo, de cada saber musical?

Embora os discursos musicológicos mais afinados com a contemporaneidade tenham questionado uma concepção evolucionista da história da música e também a ideia da existência de uma música absoluta ou “pura”, cuja essência estaria conectada ao plano formal-sintático da obra, ainda mantiveram a separação entre o erudito e o popular e/ou construíram modelos de análise musical que, segundo Brett e Wood (2002) indicariam a permanência de discursos heteronormativos, altamente racionais e masculinistas, no campo do saber musical.

Como observou Jorge Vergara em artigo recente, “percebe-se que os supraditos discursos produzem efeitos de dominação ao separar aquilo que é legítimo ou válido do ilegítimo ou inválido ou inferior” (2013: 16) A teoria *queer* e sua aplicação aos estudos musicológicos, embora incipiente no Brasil, tem muito a contribuir ao propor um conjunto de ideias e temas que introduzem as questões referentes aos gêneros e à sexualidade na área de música, onde a presença maciça de homossexuais mantinha-se invisibilizada pelo *status quo* e seus discursos heteronormativos. Assim, a produção de conhecimento na área da musicologia procurou manter-se impermeável a toda uma reflexão sobre a construção dos gêneros e identidades, tal como se desenvolveu a partir do pensamento de Michel Foucault, de P. Bourdieu e de J. Derrida já nos anos 1980.

Neste aspecto, é bom lembrar que a concepção foucaultiana de poder, percebido como resultante das relações entre indivíduos e grupos, parece ter contribuído para que se pudesse compreender a presença do poder em todas as esferas, inclusive na da produção artística e musical. A percepção das imbricações do poder com o saber, também contida nas análises de Foucault, também permite um questionamento dos discursos e práticas oriundas do pensamento abissal, inclusive daquelas nascidas em instituições e associações científicas que supostamente estariam produzindo um conhecimento objetivo e neutro, mantendo intactos os binarismos da

lógica da modernidade ocidental⁶.

A dificuldade da musicologia se libertar dos juízos de valor, bem como de seu papel tradicional de crivar a “boa música”, separando-a daquela de qualidade considerada inferior, relaciona-se à sua inserção num projeto iluminista, podendo-se remontar aos primórdios da disciplina no século XVIII, ou seja, à “Histoire de la musique et de ses effets” de Jacques Bonnet (1725) ou à “Storia della musica” de G. B. Martini (1757), obras que se distinguem dos tratados teóricos por suas considerações filosóficas acerca da evolução da arte musical.

Para demonstrar como a musicologia continua operando dentro da lógica binária, ligada ao racionalismo/dualismo do século das luzes, Vergara cita o modo como o musicólogo Charles Rosen (2000) tratou a exclusão das mulheres do campo da criação musical erudita na Europa dos séculos XVIII e XIX. Se por um lado, o musicólogo norte-americano revela que as mulheres nesse período não tinham o mesmo acesso aos bens culturais que os homens, por outro lado, compara a produção musical delas com a masculina, chegando a considerar a execução das obras (dessas mulheres compositoras) “só podem ser atualmente executadas como curiosidades históricas” e que “tentar trazê-las de volta [...] não lhes fará justiça póstuma, nem tornará pública a difícil realidade de suas vidas” (Rosen apud Vergara 2013: 17).

Operando dentro da lógica binária e da estética canônica, julga as obras das compositoras e, com sua visão essencialista do que seria uma obra prima com sua qualidade essencial imutável, ele as compara com as obras daquelas que não tiveram acesso aos bens culturais mais valorizados pela sociedade europeia daquela época, deixando seu leitor perceber nas entrelinhas, a inferioridade de tais obras. Criticando o autor a partir de sua leitura da teoria *queer*⁷ Vergara afirma que tais “mulheres compositoras não foram excluídas da história, elas foram discriminadas e mesmo sendo discriminadas por sua condição, elas produziram música” (Vergara 2013: 17). Deve-se acrescentar que tal discriminação não ficou restrita à época em que as compositoras viveram, mas continuou na visão musicológica de quem escreveu, analisou e julgou posteriormente suas obras.

Deve-se ressaltar que a crítica à visão essencialista que naturaliza os fenômenos construídos socialmente (incluindo aí as obras artísticas) foi reforçada por um outro tipo de análise das obras de arte a partir de sua recepção, um projeto ligado nos anos noventa e que remonta a Roland Barthes e ao pós-estruturalismo, às ciências sociais e da linguagem, como a semiologia e a semiótica.

Assim, os esforços para se pensar o sentido ou significação da obra de um ponto de vista relativista podem ter se originado da estética da recepção, mas também se relacionam ao surgimento da semiologia musical de matriz francesa nos anos 1970 e à semiótica da música de

⁶ Para Derrida, tal como aponta Vergara (2013), a lógica ocidental opera através desses binarismos (rico x pobre, certo x errado, masculino x feminino, etc...) elegendo uma entidade ou sujeito como central e a partir desse lugar estabelecendo a posição do outro –seu oposto subordinado.

⁷ Segundo Vergara (2013), a teoria *queer* é na verdade uma analítica oriunda do feminismo e dos estudos gays e lésbicos, não consistindo numa teoria sistemática e sim numa forma de analisar a realidade que recusa qualquer definição a priori, já que seu interesse principal é a desconstrução de ideias e pensamentos naturalizados, que tendem a ser vistos como verdades absolutas. Ao invés disso a perspectiva *queer* reconstitui a identidade em termos políticos, unificando resistência com oposição aos regimes de normalização.

matriz norte-americana, que abriram espaço para uma reflexão sobre como a construção de sentido depende do modo como a obra musical é interpretada tanto por seu criador quanto por quem a executa/atualiza ou ainda pelo ouvinte.

Segundo Vergara, “questionar o sentido de um determinado discurso ou de uma determinada obra ou prática musical, não quer dizer que a existência de algo como ‘obra em si’ ou ‘valor intrínseco’ da obra sejam eliminados de forma absoluta” (2013: 19), o que foi, aliás, compreendido pela semiótica da música que se desenvolveu a partir da teoria geral dos signos de Peirce quando abordou a significação interna do signo musical, campo de investigação chamado por J. L. Martinez (1997) de “análise musical intrínseca”⁸. Mas discutir o sentido também implica perceber que “os discursos não podem ser tomados como absolutos, pois a produção cultural ou musical traz dependências e contingências históricas que não podem ser ignoradas”, como observa Vergara (2013: 19).

É neste sentido que o sociólogo Norbert Elias (1994) analisou o conflito entre indivíduo e sociedade no caso de W. A. Mozart e a sociedade de corte vienense, tomando os dois polos de modo relacional e dinâmico (e não como substâncias isoladas e imutáveis) para revelar todo o drama psicológico do compositor austríaco, bem como o sentido de suas obras no contexto da sociedade de corte europeia no final do século XVIII. Assim, considerou como o padrão estético dominante se inscreve na produção musical de Mozart, numa relação de poder em que músicos burgueses gravitam em torno das cortes sem condições de romper com a finalidade social modelar de sua arte, a de servir de entretenimento para os nobres cortesãos; e ainda demonstrou as ambiguidades do compositor em relação à classe dominante em seu anseio de ser tratado como um ser igual a seus empregadores.

Indagar pelo sentido das obras implica demonstrar, como fez Norbert Elias, como o sentido das obras musicais muda em cada contexto social e histórico, o que implica perceber que o sentido dos artefatos culturais que Mozart produziu para a sociedade de corte vienense onde viveu difere do significado que as mesmas obras podem ter quando são atualizadas em outro contexto. Desse modo, a execução de suas sonatas para piano na Viena setecentista não se repete da mesma forma quando executadas no Rio de Janeiro de hoje por um intérprete brasileiro, a despeito dos esforços positivistas para se buscar uma interpretação “autêntica” e “histórica”.

Tanto a semiologia de matriz francesa que se desenvolveu a partir da linguística e de sua concepção diádica de signo quanto a semiótica de matriz norte-americana, resultante da aplicação da teoria geral dos signos de Peirce ao campo musical, procuraram lidar com a questão da recepção e da interpretação musicais de um modo que vai muito além da visão essencialista dos fenômenos sonoros. Mas enquanto para Jean Molino a preocupação com a recepção da obra resultou no estudo do campo que denominou de estésico, para os semioticistas peirceanos esse campo de estudos foi denominado de campo da interpretação musical, abrangendo não só a

⁸ Como demonstrei em trabalho anterior, o campo da semiose musical intrínseca, tal como definido por Martinez (1997), “trata do signo como uma primeiridade, isto é, em sua relação mais próxima com a realidade, na qual se torna uma qualidade (que no caso dos signos musicais seriam os parâmetros do som). Assim sendo, neste campo se lida com a significação musical interna, as qualidades musicais [...]” contidas no próprio signo, tal como timbre, frequência, duração, etc. (Wolff 2010: 269).

percepção musical como também a performance, a “inteligência musical”⁹ e a composição.

Em termos peirceanos, J. L. Martinez observa que o termo “interpretação” deve ser compreendido em sua conexão com o terceiro elemento do processo de semiose, ou de ação do signo musical, que na concepção triádica de signo consiste no interpretante¹⁰. Assim, nessa abordagem o campo da interpretação musical, tal como a definiu J. L. Martinez, consiste naquele em que se estuda a ação do signo musical em relação a seus interpretantes, lidando-se com a “ação do signo musical numa mente existente ou potencial” (1997: 82). Assim sendo, a semiótica musical peirceana reconhece que a significação musical dependerá da natureza do interpretante, ou seja, do efeito que o signo produz numa mente, podendo ser um interpretante emocional, energético ou lógico. Portanto, o sentido dependerá do tipo de resposta que o signo despertará na mente do ouvinte, já que a concepção triádica de signo implica a representação de um objeto para alguém ou para uma mente percebadora.

A despeito das diferenças em relação às concepções de signo das duas abordagens, na teoria de Jean Molino também o signo musical é visto em relação ao um enorme conjunto de fatos humanos, tendo sido denominado pelo autor de “fato musical total”. Para o autor, a longa história das teorias expressivas da música (refletindo ou despertando paixões) e as teorias imitativas da música (em que se busca, através dela, descrever ou sugerir fenômenos naturais) ilustra como “o fato musical está, em toda parte, não meramente ligado, mas associado de perto a um corpo inteiro de fatos humanos” (1990: 115).

Mas para Molino essa diversidade não existe apenas no campo das filosofias/teorias da música, estando também presente no campo das práticas musicais, sendo impossível falar-se de música no singular ou de uma música-como-tal, mas apenas de um “fato musical total”, tal como Marcel Mauss se referiu aos fatos sociais totais como aqueles que movem toda a sociedade e suas instituições.

Considerando o ato concreto da comunicação humana, Molino propôs, ainda nos anos 1970, seu famoso modelo tripartido das diferentes dimensões da análise do signo musical: o nível da *poiesis* (da criação da obra), o nível “neutro” (do fenômeno simbólico, visto como “objeto”, ou seja, como “matéria sujeita à forma” (1990: 130) e o nível *estésico* (da recepção ou, mais precisamente, da reconstituição da obra pelo receptor).

Embora não seja possível condensar aqui toda a teoria complexa da tripartição de Molino, nem seus desdobramentos mais recentes, gostaria apenas de apontar que tanto a semiologia quanto a semiótica oferecem princípios, conceitos e teorias que podem levar a musicologia a um

⁹ Esse termo foi cunhado pelo semiotista brasileiro José Luiz Martinez em sua tese (1997) ao se referir à análise, ao ensino, à teorização e à própria semiótica da música.

¹⁰ Como procurei esclarecer em trabalho anterior, “ao longo da imensa obra de Charles Peirce (1839-1914) podem ser encontradas diversas definições do termo interpretante. Tal conceito, como é sabido, refere-se ao terceiro elemento da tríade estabelecida pelo filósofo americano, referindo-se à relação que o signo estabelece com o objeto que representa. Assim, se numa de suas definições do signo, o autor afirmou que é aquilo que, sob certo aspecto, representa um objeto para alguém, por outro lado este signo criará na mente desse intérprete um signo equivalente a ele mesmo ou vai gerar, como o autor estabeleceu posteriormente, um efeito determinado nessa mente, que foi visto também como um signo mais desenvolvido do que o primeiro. Então, na terminologia da semiótica peirceana, este segundo signo, criado na mente do intérprete recebe o nome de interpretante, enquanto a coisa representada é chamada de objeto” (Wolff 2010: 264).

novo patamar, sendo necessário avançar na investigação do campo do estésico (para utilizar o termo de Molino) ou da interpretação (no sentido peirceano do termo) já que a direção dos trabalhos mais recentes, baseados na teoria pós-estruturalista, tal como aponta Craig Ayrey (1990) em sua introdução à tradução inglesa do texto seminal de Molino, centram seus esforços no exame da obra enquanto traço poiético, vistas a partir da dimensão estética, isto é, realizam uma investigação sobre a recepção, as análises já existentes e as interpretações estéticas e políticas em torno da obra, vendo tudo isso como um estado do processo de reconstrução dos traços da obra pelo receptor e sua comunidade (seja essa uma comunidade de leigos ou de especialistas).

Embora para Ayrey, “uma reavaliação da teoria da tripartição de Molino deva revelar que a pesquisa sobre os processos e produtos de análises pode avançar efetivamente a partir de dentro da própria teoria semiótica” (1990: 109), a questão da significação musical, ou seja, dos variados sentidos que cada obra pode adquirir em cada tempo e lugar, só poderá ser esclarecida mais profundamente quando o próprio pesquisador questionar o modo como enxerga os fenômenos, considerando suas práticas de classe e as posições que ocupa nos sistemas de poder que mantém as universidades e demais instituições científicas. Somente quando a conexão entre, de um lado, o modo como analisa os fenômenos (e o lugar de onde o pesquisador emite seu discurso) e, do outro, o próprio conhecimento produzido for estabelecida, será possível realizar um real avanço do conhecimento (etno)musicológico, de modo que o conhecimento produzido possa contribuir para uma transformação do próprio sistema onde está inserido.

Talvez enquanto o pesquisador-musicólogo mantiver um distanciamento pouco aberto ao diálogo com seus interlocutores ou com suas fontes (e aqueles que as elaboraram), sem questionar as práticas de classe e as posições sociais concretas nos sistemas de poder que mantém as universidades, não seja possível realmente compreender a homologia existente entre o conhecimento produzido e o sistema, nem encontrar brechas que possibilitem a resistência ao mesmo e a transformação do *status quo*.

Cumprido considerar o que Aijaz Ahmad, com quem estabelecemos um diálogo sul-sul, Brasil-Índia, chamou de “determinação objetiva da própria teoria por parte das coordenadas materiais de sua produção” (2012: 21), ou seja, o modo como o saber é condicionado pela situação histórica, política, econômica e social em que é produzido. Essa seria uma questão difícil para os teóricos, pois levaria ao enfrentamento da questão da dialética entre determinação objetiva e agência individual do pesquisador na própria produção do conhecimento. Mas, tal proposta elaborada pelo pensador indiano traria a possibilidade de se ultrapassar os discursos ideológicos de afirmação da objetividade científica, tornando visível a linha que separa o pensamento abissal dos outros saberes, para usar os termos de Boaventura de Souza Santos, revelando também o modo como a academia se relaciona com as circunstâncias históricas em que está inserida, possibilitando aos pesquisadores uma conscientização maior de suas escolhas para que possam construir novas parcerias de pesquisa e ação, tal como coloca Angela Lühning (2003), “vislumbrando também outros formatos e outras finalidades de teses e trabalhos finais, para assim redimensionar um novo conjunto orquestral de conhecimentos [...]”, que torne visível e audível o que existe para além do pensamento abissal. Certamente a entrada de novos atores

sociais no mundo acadêmico brasileiro, especialmente no âmbito da etnomusicologia, vai ao encontro da proposta de Ahmad Aijaz no sentido de possibilitar um questionamento dos limites da própria produção do conhecimento e dos limites do sistema que tem impedido a formação de novos atores sociais ou mesmo que tais indivíduos e grupos se apoderem do saber produzido sobre suas comunidades.

Bibliografia

- Ahmad, Aijaz. 2002. *Linhagens do Presente (ensaios)*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Ayrey, Craig. 1990. "Introduction". In: Molino, Jean. "Musical Fact and The Semiology of Music". *Music Analysis* 9 (2): 105-111.
- Araújo, Samuel. 2013. "Entre muros, grades e blindados: trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial". *El Oído Pensante* 1 (1).
<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>>. [Consulta: 20 de agosto de 2013].
- Bhabha, Homi. 2010. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed da UFMG.
- Brett, Philip e Elizabeth Wood. 2002. "Lesbian and Gay Music, the unexpurgated full-length original of the New Grove article". In: Palombini, Carlos (ed.) *Electronic Music Review* VII, December 2002. http://www.rem.ufpr.br/REMr7/Brett_Wood/Brett_and_Wood.html [Consulta: 25 de julho de 2013].
- Bonnet, J. 1725. *Histoire de la musique et de ses effets*. Paris: J. Cochart. Versão digitalizada disponível em:
<https://archive.org/details/histoiredelamusibonn>. [Consulta: 01 de dezembro de 2013].
- Elias, Norbert. 1994. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Zahar Ed.
- Hall, Stuart. 2006. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- _____. 1999. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Jameson, Frederick. 1996. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.
- Koellreutter, H. J. 1987. "Introdução a uma Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal". *Apontamentos do curso realizado no Instituto de Estudos Avançados*. Universidade de São Paulo, 10/09/87 a 31/03/1988.
- Lühning, Angela. 2003. "Etnomusicologia Participativa: derrubando portas abertas? Das Vozes nativas e dos ainda velhos discursos dos pesquisadores". *Anais do XIV Congresso da ANPPOM*. Porto Alegre: UFRGS.
http://www.anppom.com.br/anais/ANPPOM_2003.pdf. [Consulta: 30 de agosto de 2003].
- Martinez, José Luiz. 1997. *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra, Finland: International Semiotics Institute.
- Martini, Giovanni B. 1757. *Storia della Musica. Libro I*. Bologna: Lelio dalla Volpe. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Storia_della_musica_\(Martini,_Giovanni_Battista\)](http://imslp.org/wiki/Storia_della_musica_(Martini,_Giovanni_Battista)). [Consulta: 01 de dezembro de 2013].
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University

Press.

- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago/ London: University of Chicago Press.
- Molino, Jean. 1990. "Musical Fact and The Semiology of Music". *Music Analysis* 9 (2): 113-156.
- Morgan, Robert P. 1992. "Rethinking musical culture: canonic reformulations in a post-tonal age" In: Bergeron, Katherine e Philip Bohlman, (eds.). *Disciplining Music: musicology and its canons*, pp. 44-63. Chicago: University of Chicago Press.
- Rosen, Charles. 2000. *A Geração Romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Santos, Boaventura de Souza. 2007. "Para Além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes". *Revista Crítica de Ciências Sociais* 78: 3-46. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. <http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/147_Para%20alem%20do%20pensamento%20abissal_RCCS78.pdf>. [consulta: 01 de abril de 2013].
- Schiller, Herbert Irving. 1976. *Communication and Cultural Domination*. White Plains, New York: International Artes & Sciences Press.
- Seeger, Charles. 1977. "Toward a Unitarian Field Theory for Musicology". In: *Selected Reports*, pp. 102-138. Los Angeles: University of California.
- Vergara, Jorge. 2013. "Elementos para uma Análise *Queer* na Musicologia Brasileira: revisão e fundamentação bibliográfica".
https://www.academia.edu/5050786/ELEMENTOS_PARA_UMA_ANALISE_QUEER_NA_MUSICOLOGIA_BRASILEIRA [consulta: 18 de dezembro de 2013].
- Volpe, Maria Alice. 2012. "Razão e sensibilidade para a musicologia contemporânea". In: Volpe, Maria Alice (ed.). *Teoria, Crítica e Música na Atualidade*. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, vol.2., pp.157-163. Rio de Janeiro: UFRJ/ PPGM. <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/sim/anais/livroTeoriaCriticaMusicaAtualidade_I_SBN9788565537018.pdf>. [consulta: 03 de novembro de 2012].
- Wolff, Marcus S. 2012. "Linguagens Musicais como Signos de Identidade no contexto da pós-modernidade". In: *Anais do III Encontro Regional Nordeste / I Encontro Regional Norte da ABET*. <<https://dl.dropboxusercontent.com/u/25092535/Anais%20ABET%202012.pdf>> [consulta: 03 de novembro de 2012].
- _____. 2010. "O Conceito Peirceano de Interpretante como fundamento para a compreensão do campo da interpretação musical". In: *Anais do VI Simpósio de Cognição e Artes Musicais*, v. 6, pp. 264-270. Rio de Janeiro: UFRJ.
- _____. 1994. "Os Caminhos da Música no Renascimento". Tese de Mestrado em História Social da Cultura. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ), Departamento de História.



Biografia / Biografía / Biography

Marcus Straubel Wolff é Licenciado em História pela PUC/RJ e Bacharel em Música pela UNIRIO. Mestre em História Social da Cultura pela PUC/RJ e Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Trabalha nas faculdades de música e comunicação da UCAM, campus Nova Friburgo, RJ, onde coordena um projeto de pesquisa, que envolve alunos dos cursos de música e comunicação, sobre música, memória e identidades na região serrana do estado do Rio de Janeiro.

Como citar / Cómo citar / How to cite

Wolff, Marcus Straubel. 2014. “A produção do saber (etno)musicológico e a questão da significação musical diante de suas determinações”. *El oído pensante* 2 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: DATA]