

SOCIOLOGIA E ETNOMUSICOLOGIA:
O DIÁLOGO¹

Este artigo retoma a questão da música como processo de construção social, relevando uma convergência cada vez maior entre as abordagens sociológica e etnomusicológica nas sociedades contemporâneas. As linhas de convergência são apontadas no contexto mais abrangente das ciências sociais, nomeadamente no nível do desenvolvimento histórico das duas disciplinas, em particular no que diz respeito ao objeto de estudo e às abordagens. São também discutidas as questões do significado musical e da especificidade da abordagem sociológica, para quem a construção de sentido à volta da música e no mundo artístico de uma forma geral representa um dos enfoques principais.

Palavras-chave: Construção social; etnomusicologia; significado musical; sociologia.

* Doutor em sociologia (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, França) e bolsista Capes/Brasil, professor visitante na UFF/PPGA. Autor de *Identités multiples en Europe? Le cas des lusodescendants en France* (Paris, L'Harmattan, 2006) e de *Jeunes d'origine portugaise en association. On est européen sans le savoir* (Paris, L'Harmattan, 1997).

¹ Este artigo é a versão revista e aumentada de uma palestra proferida em fevereiro e em novembro de 2011, respectivamente, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa no âmbito da série de colóquios "Música em contexto", organizada pelo Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CeSEM) e pelo Instituto de Etnomusicologia-Música e Dança (Inet-MD), e no Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no âmbito da série "Música em debate (IX) – 4º encontro". O autor agradece aos professores João Soeiro de Carvalho e Samuel Araújo, pelos convites, e ao professor Daniel Bitter, pelas revisões e sugestões.

*Human beings act towards things on the basis of the meanings that the things have for them.*²

*(Symbolic Interactionism: Perspective and Method,
Herbert Blumer)*

Em janeiro de 2010, durante o lançamento da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, a professora Salwa El-Shawan Castelo-Branco, diretora do Inet-MD e coordenadora da *Enciclopédia*, ressaltou a importância da abordagem dialógica para o estudo do campo musical, lembrando a necessidade que toda sua equipe teve de voltar “às fontes”, entrevistando e conversando com os músicos e outros atores envolvidos na produção musical em Portugal, para fazer emergir o modo como a música foi (e é) vivenciada. Central nessa abordagem é a importância de compreender o ponto de vista do outro, dos protagonistas – um pressuposto fundamental, aliás, da sociologia compreensiva e do interacionismo simbólico. Tentando responder à questão *qual o contributo da sociologia para a etnomusicologia*, podemos observar hoje uma grande convergência entre as duas disciplinas, convergência que seria mais o resultado de uma aproximação da etnomusicologia para com o tipo de abordagem sociológica da música enquanto fenômeno social e cultural do que o afastamento da sociologia relativo à sua tradição e posturas analíticas.

○ CONTRIBUTO DA SOCIOLOGIA PARA A ETNOMUSICOLOGIA

A convergência está no *background*, no pano de fundo da sociologia e da etnomusicologia. Tradicionalmente o pano de fundo da música para a sociologia é o social e a sociedade; o pano de fundo da música para a etnomusicologia é a cultura, na medida em que a etnomusicologia se enquadra no programa da antropologia cultural. Nem a sociologia nem a etnomusicologia olham para a música como um objeto em si, mas sim como um objeto em relação, e, cada vez mais, como um processo, com as dimensões mais gerais do social *ou* da cultura conforme as respectivas tradições, e cada vez mais as dimensões do social *e* da cultura. É todo o sentido da ideia de “música em contexto”, assim como da “música no contexto”, para relembrar a articulação de Alan Merriam entre “música na cultura” e “musical como cultura” (MERRIAM, 1964; 1977). Se a convergência está no contexto, no pano de fundo da sociologia e da etnomusicologia, não é preciso estabelecer um diálogo que já existe de fato. Podemos continuar esse diálogo, o que também é uma forma de ressaltar as especificidades, e eventualmente as divergências.

² Os seres humanos agem em relação às coisas com base nos significados que as coisas têm para eles.

Difícil seria defender a tese, hoje em dia, de que a etnomusicologia não tenha interesse em questões de mercado; também fica claro que as questões de mercado não são, e não podem ser, o domínio reservado da sociologia. De resto, felizmente, as duas disciplinas têm uma abordagem específica sobre a questão: convergência não quer dizer interpretação única ou unissônica dos fenômenos considerados. O fato é que existe no campo dos estudos musicais uma longa história, praticamente consubstancial da própria história da música pelo menos no Ocidente, sendo o fenômeno do mercado muito mais recente. Todavia, as convergências que vou tentar ressaltar são mais especificamente voltadas para os estudos contemporâneos na sociologia da música. Espero que a etnomusicologia venha a reconhecer nessas descrições algumas das suas preocupações.

CONVERGÊNCIA: COMO?

A convergência está no contexto, como já foi dito, inclusive no contexto das próprias ciências sociais. Diante da diversidade de caminhos, podemos apontar a relevância, para nosso debate, do momento pós-estrutural. Ao longo das décadas de 1960-1980, a interpretação – e modelização – da sociedade tem sido bastante influenciada pela linguística estrutural, nomeadamente saussuriana. Hoje a sociolinguística está mais interessada no uso das línguas em contexto, a partir da análise de situações concretas. Interessa-lhe as práticas sociolinguísticas e suas dinâmicas, mais do que as propriedades formais e lexicológicas. De um modo geral, teríamos uma tendência das ciências sociais para uma leitura dinâmica e reflexiva dos processos sociais e culturais, além de um afastamento das leituras em termos de “estrutura”, consideradas essencialistas e reificantes. Nesse sentido, os objetos sociais já não são objetos, eles entram em relação, eles são processos. A sociologia contemporânea pensa em termos de processos de estruturação, como diria Anthony Giddens (1984). No momento pós-estruturalista, as estruturas sociais deixam de ter, pelo menos conceitualmente, o peso que elas tiveram num momento anterior.

No campo da sociologia da música, essa transição, de uma perspectiva estruturalista para uma interpretação reflexiva e construcionista dos fenômenos sociais, faz como que assistamos a um afastamento das leituras interpretativas da música como refletindo no sentido geométrico do termo, as estruturas sociais. Esta saída da *reflection theory* (teoria da reflexão) deixa de fato espaço para uma abordagem mais dinâmica. Observamos, ainda, uma inversão de perspectiva, na ideia de que, por exemplo, a performance musical, mais do que refletir os valores do grupo, contribui para elaborá-las. Do mesmo modo, os estudos sobre as subculturas musicais estão

interessados em ver como o gosto, os valores musicais contribuem para a formação de identidades individuais e coletivas.

Outra consequência da transição de uma abordagem estruturalista para uma abordagem construcionista tem a ver com a questão do significado musical. Passamos de uma visão essencialista (a ideia de um significado inerente ao objeto ou ao produto musical) ao estudo do significado musical enquanto ele é socialmente construído e negociado. Nesse sentido, o campo musical é também definido pelos processos de lutas para estabelecer o poder simbólico e as posições dominantes, num contexto cultural e mercadológico determinado. Para a sociologia da música, nomeadamente, a questão do significado musical é o resultado de uma construção social, no sentido de Berger e Luckmann (1966). Essa perspectiva dinâmica e pragmática faz com que, tanto no campo musical, como no campo social, de forma geral, qualquer situação hegemônica é considerada como o produto de convenções sociais mais ou menos sedimentadas que reforçam uma espécie de *status quo*, mais do que confirma qualquer tipo de verdade atemporal.

UMA DIGRESSÃO PELA... ETNOMETODOLOGIA

Farei aqui uma pequena digressão para falar de *etnometodologia*, e veremos por quê. Em 1967, Harold Garfinkel publicou os *Studies in Ethnomethodology* (1967), livro fundador de uma nova abordagem microsociológica, interessada no estudo dos “cumprimentos práticos” (*practical accomplishments*). Garfinkel, que foi aluno de Talcott Parsons, desenvolveu uma postura radicalmente oposta à do pai do estrutural-funcionalismo norte-americano. Ao inverso também de Durkheim (1894), para quem os fatos sociais deveriam ser considerados como coisas, Garfinkel considera os fatos sociais como cumprimentos práticos, como atualizações concretas. Assim, a preocupação durkheimiana de tentar entender “Como é que a ordem social é possível?” é reformulada pela etnometodologia da seguinte forma: “Como é que *o senso* da ordem social é possível?” Assim, Garfinkel assume, de fato, uma concepção da ordem social, não como algo acima dos indivíduos, que lhes preexistiria, mas como algo observável no dia a dia. À etnometodologia interessa entender os *métodos* que os indivíduos utilizam para gerir qualquer tipo de situação a partir do momento em que, afinal de contas, são os próprios indivíduos que encarnam a ideia concreta e vivida de ordem social.

A abordagem microlocalizada dos fenômenos sociais é o fundamento da postura etnometodológica. Ela reconhece várias influências teóricas, da

fenomenologia de Husserl e Merleau-Ponty ao interacionismo simbólico de Herbert Blumer, da sociologia compreensiva de Max Weber à microsociologia de Erving Goffman. O surgimento da etnometodologia representou uma inversão completa da perspectiva parsoniana, então dominante nos Estados Unidos: uma revolução conceitual e epistemológica. Apesar de ela não ter recebido grande reconhecimento acadêmico, a sua influência continua importante no campo da sociologia qualitativa e pragmática – uma sociologia empírica que privilegia a observação *in situ* e a experiência diretamente vivida pelos atores sobre as macroestruturas reificantes.

Por que essa digressão? Há uma “pequena história” da etnometodologia que merece ser contada. Antes de publicar os *Studies in Ethnomethodology*, Garfinkel estava à procura de um termo que apontasse o mais adequadamente possível para a ideia de cumprimentos práticos, de recursos e procedimentos concretos que os membros de um grupo particular utilizam para manter e atualizar um entendimento comum num contexto determinado, como, por exemplo, a deliberação de um júri, um conselho de orientação, uma reunião de associação de moradores etc. Procurando no dicionário, conta Garfinkel (1967) na sua introdução aos *Studies*, lá está ele folheando a página “Etno”, lendo as diferentes entradas: *Etnobotânica*, *Etnociência*, *Etnografia*, *Etnolinguística*, *Etnologia*, *Etnomusicologia*, *Etnozologia*... e, de repente, surge-lhe o termo: *Etnometodologia*. Era essa a ideia de recursos, de métodos; daí, a “metodologia” utilizada de modo endógeno por um grupo específico, que partilha minimamente a reciprocidade das perspectivas.

Interessante aqui é o fato de que, pela primeira vez, o prefixo *etno* chega a designar um Outro próximo, ou seja, qualquer grupo particular (associação de moradores, grupo de interesse, membros de um time de futebol, banda de *rock* etc.), e já não um Outro exótico, longínquo: o Outro tradicionalmente estudado pelos etnólogos. A pequena história do termo “Etnometodologia” nos ajuda a contextualizar a dimensão histórica da convergência entre sociologia e antropologia e, por extensão, entre sociologia e etnomusicologia.

CONVERGÊNCIA 1: HISTÓRICA

O primeiro ponto da convergência é histórico. Tradicionalmente o *Big Divide* (LENCLUD, 1992), a divisão entre “Nós” e os “Outros”, era refletido, pelo menos no contexto das academias europeia e norte-americana, nas respectivas áreas de estudo da sociologia e da antropologia. À sociologia importava o estudo das sociedades “modernas”, “desenvolvidas”, “oci-

dentais” (“Nós”); à antropologia, o estudo das sociedades “primitivas”, “exóticas”, “pré-modernas” (“Os Outros” – quanto mais distantes melhor, isto é, tanto geograficamente, como na escala evolucionista, os mais avançados, sendo, como é o óbvio, “Nós”). Com o fim dos Impérios coloniais, acontece aquilo a que o antropólogo africanista Georges Balandier (1985) referiu-se como o *détour* antropológico: os antropólogos voltam à sua terra (o mundo moderno) e começam a investir nos campos e nas cidades, com métodos de pesquisa desenvolvidos em terras menos “avançadas”, como na África, Ásia ou América Latina. Assim na pós-colonialidade, o exótico se torna cotidiano, pelo menos para o antropólogo ocidental regressado às suas terras.

Esse momento histórico de “regresso” antropológico vai incentivar uma aproximação, pelo menos no nível dos objetos de estudo, entre disciplinas cuja vocação inicial era distinta. Esta aproximação vai se confirmar quando se levam em consideração vários fatores, tais como (e vou simplificar muito grosseiramente): o fator urbano como domínio de estudo próprio, as migrações e o interesse pelo fenômeno étnico enquanto elemento constitutivo das cidades modernas, a pós-modernidade e o fim das metanarrativas, a emergência dos *Cultural Studies* (estudos culturais), a globalização dos mercados e dos intercâmbios (particularmente nas suas dimensões culturais), o surgimento da *world music*, as práticas de circulação e as mobilidades, as novas tecnologias de informação etc.

CONVERGÊNCIA 2: NO OBJETO DE ESTUDO

Uma segunda dimensão da convergência tem a ver com o próprio objeto de estudo: é o interesse da sociologia para as músicas populares, também refletido no campo etnomusicológico. No Congresso da Sibe (Sociedad de Etnomusicología) de 2010, por exemplo, a grande maioria dos trabalhos apresentados tematizavam as músicas populares, em particular as urbanas. Tradicionalmente, a sociologia da música estudava a “música séria” ocidental, e a etnomusicologia estudava as “músicas exóticas”, quer dizer, todas as “outras” músicas que não faziam parte do padrão central da música erudita ocidental. Conforme sua tradição etnográfica, a etnomusicologia privilegiava o estudo monográfico, ou seja, a experiência musical de um grupo determinado ou de uma “comunidade”. Quanto à sociologia, esta se interessava mais pela relação entre música e “sociedade”, para retomar uma distinção clássica, de Ferdinand Tönnies (1977).

Temos hoje uma convergência de interesse pela música popular, embora observemos, conforme as respectivas tradições, uma diferença no foco: a

“comunidade”, o “etnogrupo” de um lado, e a “sociedade” de outro. Embora as fronteiras não sejam tão bem definidas, no contexto da globalização, a etnomusicologia e a sociologia há tempos vêm repensando os novos objetos de estudo: comunidades virtuais, etnografia *on-line*, mobilidades, culturas diáspóricas, circulação musical, mercado musical global etc.

O interesse pela música popular tem, de resto, uma explicação muito simples: é a mais ouvida, e a mais consumida, nas sociedades contemporâneas. Queiramos ou não, a música popular acompanha a vida quotidiana de todos nós. O que não quer necessariamente dizer que ela seja “boa para ouvir”, pois isso depende dos gostos e da socialização musical de cada um, assim como dos momentos: às duas da manhã, a música *techno* do meu vizinho a bombar não tem graça nenhuma. Mesmo assim, a música permanece “boa para pensar” não é?

CONVERGÊNCIA 3: NA ABORDAGEM

O terceiro ponto de convergência entre sociologia e etnomusicologia está na abordagem do objeto musical. Já mencionei o afastamento da sociologia da *reflection theory*, teoria da reflexão baseada na ideia de correspondência entre estruturas musicais e estruturas sociais. O ponto de vista interacionista vai privilegiar a produção social de discursos, de valores. Nesse sentido, as estruturas musicais não refletem em si as estruturas sociais. Se há reflexão, ela está nos discursos sobre a música, pois esses discursos refletem posições hegemônicas ou dissidentes, ou alternativas. Daí, a importância das categorias de denominação dos vários gêneros musicais, e o modo como essas categorias refletem e sobretudo estruturam a hierarquia de valores estéticos, as valorizações estabelecidas.

Sempre estranhei o fato de que em Portugal, por exemplo, o contrário de “música erudita” seja chamado “música ligeira”.³ Comecei a pensar no *heavy metal*, que é tudo menos ligeiro; mas, então, seria música clássica?! No mundo do *metal*, em que o virtuosismo é um valor, até faria sentido (muitos “metaleiros” têm formação musical clássica). Para os gêneros que não se enquadram nos padrões estabelecidos, a questão das denominações é determinante. Irônica e paradoxal, a categorização do *heavy metal* como “música ligeira” por defeito é também uma categorização negativa. Isso porque, além de o *heavy metal* ser tudo menos “ligeiro” (é “pesado”...), ele é sobretudo... tudo menos “erudito”: aqui está o ponto, aqui está a fronteira simbólica e estética. No entanto, como mostrou Erving Goffman (1963), os estigmas são sempre reversíveis. Uma categorização negativa pode se

³ Apesar de sua conotação “pimba” (equivalente ao “brega” no Brasil), o termo “música ligeira” pode chegar a designar a “música popular” de forma geral, isto é, por oposição às músicas “clássica”, ou “erudita”.

tornar positiva; o “por defeito” pode virar um “por excesso”. Pensemos na expressão norte-americana “*I’m black and proud*”, pois, mesmo que não fosse orgulhoso, eu seria negro da mesma maneira. Nessa direção, a expressão “*Small is beautiful*” sugere algo similar. E mais ainda: “Música pimba”, “Música brega”... Com a inversão do estigma, o “brega” não tarda a virar “chique”, como bem sabemos...

A SOCIOLOGIA E A QUESTÃO DO SIGNIFICADO MUSICAL

Será a música uma linguagem? Parece que existe ainda uma certa confusão na analogia entre música e linguagem. Acredito que essa confusão seja apenas um revelador do poder de fascínio, poder quase mágico, que a música tem exercido ao longo da sua longa história. Daí a vontade de submeter esse encanto da música – sempre retroativamente – a uma correspondência, direta e inequívoca, àquilo que o objeto musical deve (ou deveria) representar no mundo ou nas estruturas sociais. Ambição positivista, condenada ao fracasso: se a música consegue muitas coisas – ela nos toca, nos fala, nos faz dançar, rir e chorar –, ela não sabe representar algo que não esteja já presente nas nossas expectativas. Mais ainda, a música em si não pode representar o que está ausente e que, no entanto, deveria ser representado como se fosse presente. Os discursos, as narrativas sobre a música, a nossa socialização musical é que fazem isso também; mas a música, em si, não.

Se a música é uma linguagem, essa linguagem não pode ser (supostamente) a unívoca da comunicação. Poderia ser até a da poesia, por definição aberta a todas as interpretações. Isso, *se* a poesia fosse uma linguagem, o que ela não é. Pois na poesia o sentido escapa, foge do uso normal, habitual das palavras, cujos significados nunca podem ser consumidos, esgotados numa interpretação única e definitiva. O ponto aqui é que a suposta “linguagem da poesia” também é a utilizada no dia a dia: não há linguagem exclusiva da poesia, no sentido de um sistema de signos linguísticos próprios. Há, sim, um jogo poético, que consiste em escapar, fugir dos significados convencionais, habituais da linguagem. Nesse sentido, a *ambiguidade* é que caracteriza o espaço poético, e o distingue da ordem propriamente discursiva: no espaço virtualmente infinito da poesia, não existem interpretações definitivas.

A analogia música/linguagem é enganadora porque a música não funciona como uma linguagem, no sentido do signo linguístico como unidade (embora arbitrária) entre um significante e um significado. Se a música é um signo, não é um signo no sentido linguístico; se signo ela é, signo

vazio ela é, ou seja: significante puro. Nisso, a música difere da poesia, cujo signo não é vazio, mas flutuante na medida em que as palavras da poesia são também as palavras da linguagem cotidiana.

Na continuidade dos trabalhos de Roland Barthes (1970), Jean Baudrillard (1972) criticou a economia política do signo na sociedade de consumo, os signos das mensagens publicitárias, cuja finalidade última, na economia do desejo, é vender, fazer vender. Ora, a “crítica da economia política do signo” não seria possível no campo da música. O que é possível, como sabemos desde Adorno, é a crítica da economia política *da música*, quer dizer, dos usos sociais da música enquanto sinal de distinção e de diferenciação social.

Enquanto signo vazio, a música chega a ser instrumentalizada; enquanto significante puro, ela tem um poder considerável de fazer emergir novos significados. Dependendo do caso, ela pode criticar ou acompanhar o senso da ordem social. No entanto, é preciso lembrar que esse potencial não lhe é inerente, a música em si não tem qualquer tipo de finalidade última. Talvez a música seja um caso único, de uma “coisa” que é ao mesmo tempo signo vazio, significante puro e *medium*, no sentido de Marshall McLuhan (1964). Conforme a famosíssima fórmula do pai dos *Media Studies* – *The medium is the message* –, podemos tentar uma analogia da música com o *medium*, cujo conteúdo vazio vai recebendo qualquer tipo de interpretação, social, cultural... *de forma perfeitamente indiferente*. A interpretação depende do contexto de recepção, embora a ideia de recepção (a distinção entre emissor e receptor na teoria da comunicação) não seja a mais adequada quando se trata de música, porque ela é passiva, e talvez não transmita o que há de mais profundo nela: o fato de a música encorajar a participação de todos. John Blacking (1973) mostrou como, por exemplo, no caso dos Venda, da África do Sul, a música constitui o grupo, dando-lhe existência própria, na copresença e na participação de todos.

Talvez tenhamos encontrado aqui, afinal, uma analogia linguística relevante: a dimensão performativa, no sentido definido por Austin em *How To Do Things With Words* (1962), ou seja, a faculdade que certas formas de expressão têm para dar existência própria àquilo que elas estão proferindo ou enunciando. Por exemplo: “Vamos dar início à sessão”, “Declaro vocês casados”, “O debate está aberto”. A dimensão performativa e participativa da música poderá ser resumida em duas palavras, ou melhor, cantadas sobre um ritmo *funk*, aliás: *Let's dance...* Outro exemplo para ilustrar a dimensão tautológica – o próprio do *medium* no sentido de mais uma vez o *medium* ser a mensagem: *Let the music play...*

DANÇANDO SOBRE ARQUITETURA? OS COMPOSITORES (TAMBÉM) FALAM...

Para resumir, gostaria, neste ponto, de explorar umas citações, sobretudo de alguns compositores. A primeira é de Igor Stravinsky (1970, p. 35): “[...] *the phenomenon of music is nothing other than a phenomenon of speculation.*”⁴ Stravinsky sugere que a música não há de significar coisa alguma, sendo o âmbito dela outro. A música não precisa de qualquer forma de explicação, interpretação, leitura etc. Aí, o “fenômeno de especulação” funcionaria do seguinte modo: se a música não significa nada *a priori* (o que remete de fato para a ideia de signo vazio, de significante puro – longe da ideia de significado inerente), ela pode chegar a significar qualquer tipo de coisa e seu contrário, dependendo do contexto de recepção. Assim, ninguém pode pretender esgotar os seus significados. Por consequência, o trabalho do sociólogo (e do etnomusicólogo) não é propor mais uma “versão” de significado, mas sim compreender as *etno* construções de sentido em torno da música.

Temos aqui outra citação complementar, talvez algo provocadora: “*Writing about music is like dancing about architecture*”⁵ (autor desconhecido – dependendo dos casos, a citação é atribuída entre vários outros a Frank Zappa, Elvis Costello, Miles Davis...). A novidade aqui é que... sim, podemos dançar sobre arquitetura! Seria um trabalho conceitual; do mesmo modo como escrever sobre música seria um trabalho estético. Para que serve escrever sobre a música se ela não tem um significado inerente? Como vimos, o sociólogo não escreve sobre música, mas sobre seu entorno. E como observamos, também na sociologia da música, temos um deslocamento de uma análise do texto musical para o contexto da produção musical. De resto, é verdade que há sempre uma tentação de abrir essa caixa preta e tentar explicar, por dentro da música, o que ela reflete da realidade social, ou qualquer outra dimensão que não lhe é inerente. Para o sociólogo, essas tentativas entram no domínio da análise estética e deveriam ser consideradas como parte integrante daquilo que Howard Becker (1982) definiu como *art worlds*, no sentido de lugar de atividades práticas orientadas. Pois a noção de *art world* abrange tudo aquilo que “acontece” no campo artístico: o conjunto de relações entre compositores, músicos, mídia, jornalistas, críticos, acadêmicos etc. que definem o mundo (e o mercado) artístico. De fato, sempre se escreveu muito sobre a música, e não é só para o sociólogo que ela é boa para pensar...

⁴ “[...] o fenômeno da música nada mais é do que um fenômeno de especulação.”

⁵ “Escrever sobre música é como dançar sobre arquitetura.”

Numa entrevista de 1991, Frank Zappa declarou: “*The single most important development in modern music is making a business out of it*”⁶ (VOLPACCHIO, 1991, p. 125). Com ironia, Frank Zappa está aqui desconstruindo implicitamente a visão romântica do compositor como gênio cujo espírito inspirado é o produto único da sua consciência criativa, também única. Perspectiva esta que corresponde, aliás, à concepção iluminista da arte que continua tendo até hoje uma grande influência. Se a criação musical, enquanto atividade intelectual, ganhou o estatuto de arte num período de fato relativamente recente, Frank Zappa aponta aqui para uma realidade ainda mais recente: a realidade de um mercado que faz com que, no mundo moderno, qualquer tipo de música possa se tornar uma mercadoria, independentemente do fato de ela ser ou não considerada como arte.

Isso nos leva às seguintes citações: a primeira, de Arnold Schoenberg, “*If it is art, it is not for all, and if it is for all, it is not art*”⁷ (STEIN, 1975, p. 124); e a segunda, complementar, de Theodor Adorno: “[...] ‘*affirmative*’ works couldn’t be art, art couldn’t be ‘*affirmative*’.”⁸ (MARTIN, 1995, p. 122). Em contraponto à visão pragmática e até sociológica de Frank Zappa, temos aqui duas citações em sintonia, no duplo sentido. Primeiro, porque Adorno admirava a música de Schoenberg (pelo menos o quanto ele desprezava a de Stravinsky); segundo porque as duas propostas parecem enunciar as “regras da arte” por assim dizer. Mais precisamente, temos aqui enunciados do tipo “regra”, ou seja, proposições do tipo: “*If... then*” (Se... então). À etnometodologia interessava o estatuto da regra na vida social e sobretudo a regra não escrita, que, no entanto, não deixa de existir, e cuja existência efetiva só aparece quando ela é infringida. Pois no momento preciso em que ela está sendo infringida é que reaparece o senso da ordem social, observável na reação das pessoas, demonstrando assim a existência da (não) dita regra, embora por defeito.

Aqui, tanto a ideia de que a arte não pode ser para todos, como a ideia de que a arte não pode ser afirmativa (no sentido de conformista) aparecem como regras. Na definição de Adorno, a arte não pode se conformar a nenhum senso da ordem social. Mas quem é que profere as regras, e para quem? E para quanto tempo elas hão de ser válidas? Aqui, o pressuposto é de que existe, no mundo afora, tal coisa chamada “arte”, independentemente do contexto de produção (no sentido performativo) que lhe dá existência efetiva. Há uma reificação, uma idealização da arte, como algo que preexiste às suas manifestações concretas. Arte que, no caso, é fun-

⁶ “O desenvolvimento mais importante na música moderna é conseguir fazer um negócio com ela.”

⁷ “Se é arte, não é para todos, e se é para todos, não é arte.”

⁸ “[...] obras ‘afirmativas’ não poderiam ser arte, a arte não poderia ser ‘afirmativa’.”

damentalmente incompatível com o mercado de consumo de massa. Até podemos dizer que é justamente esse mercado (afirmativo por definição, no sentido adorniano) que constitui o senso da arte, por negação (ou por defeito). No entanto (e entre parênteses), lembremos que Adorno nunca se interessou muito pela vanguarda jazzística quando vivia nos Estados Unidos, pois ela não era considerada arte *ainda*. No entanto, ela era tudo menos afirmativa – então, o que era? Contemporânea de Adorno, a vanguarda jazzística escapa literalmente (voluntariamente?) à regra aqui por ele enunciada...

Por fim, apresento duas citações que colocam a questão da finalidade da história. A primeira é de Stravinsky: “*A real tradition is not the relic of a past that is irretrievably gone; it is a living force that animates and informs the present*”⁹ (DRUSKIN, 1983, p. 79). A segunda citação é de Claude Lévi-Strauss:

[...] *knowledge can be objective and subjective at the same time. [...] history is never history, but history-for. It is partial in the sense of being biased when it claims not to be, for it inevitably remains partial – that is, incomplete [...]. One must therefore choose [...]. One must select [...] and give up the attempt to find in history a totalization of the set of partial totalizations.*¹⁰ (LÉVI-STRAUSS, 1966, p. 38, 256-257).

Finalidade, porque a história é uma página social por definição, socialmente construída. Ao mesmo tempo, ela é uma página em branco, pronta para ser escrita. Há “interesses de conhecimento” como referiu-se Habermas (1971), e a “tradição real”, conforme o pleonasma de Stravinsky, está sempre para ser reinventada, como sinalizou Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1983). É preciso relembrar que as construções de significados são sempre fruto de interpretações com qualquer finalidade. Na produção da história, mais do que a memória talvez, é preciso não esquecer a importância do próprio esquecimento.

ABSTRACT

This article takes up the issue of music as a social construction process, revealing an increasing convergence between sociological and ethno-musicological approaches in contemporary societies. Convergence lines are identified in the broader context of social sciences, regarding particularly the historical

⁹ “Uma tradição real não é a relíquia de um passado que se foi irremediavelmente; é uma força viva que anima e informa o presente.”

¹⁰ “[...] o conhecimento pode ser objetivo e subjetivo ao mesmo tempo. [...] a história nunca é história, mas história-para. É parcial no sentido de ser tendencioso quando se afirma não ser, pois inevitavelmente permanece parcial – ou seja, incompleta [...]. É preciso, portanto, escolher [...]. É preciso selecionar [...] e abandonar a tentativa de encontrar na história uma totalização do conjunto de totalizações parciais.”

development of the two disciplines, its objectives and approaches. The issues of musical meaning and the specificity of the sociological approach are also discussed, for whom the construction of meaning around music and in the art world in general is a major focus.

Keywords: *Ethnomusicology; musical meaning; social construction; sociology.*

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, John L. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- BALANDIER, Georges. *Le détour: pouvoir et modernité*. Paris: Fayard, 1985.
- BARTHES, Roland. *L'empire des signes*. Paris: Points, 1970.
- BAUDRILLARD, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard, 1972.
- BECKER, Howard, S. *Art worlds*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1982.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge*. Garden City (NY): Doubleday, 1966.
- BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.
- BLUMER, Herbert. *Symbolic interactionism: perspective and method*. Berkeley: University of California Press, 1969.
- DRUSKIN, Mikhail. *Igor Stravinsky: his personality, works and views*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1983.
- DURKHEIM, Émile. *Les règles de la méthode sociologique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1894.
- GARFINKEL, Harold. *Studies in ethnomethodology*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall, Inc., 1967.
- GIDDENS, Anthony. *The constitution of society: outline of the theory of structuration*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1984.
- GOFFMAN, Erving. *Stigma: notes on the management of spoiled identity*. New York: Simon & Schuster Inc., 1963.
- HABERMAS, Jürgen. *Knowledge and human interests*. Boston: Beacon Press, 1971.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Eds.). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

LENCLUD, Gérard. Le grand partage ou la tentation ethnologique. In: ALTHABE, G.; FABRE, D.; LENCLUD, G. (Dir.). *Vers une ethnologie du présent*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992. p. 9-38.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *The savage mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

McLUHAN, Marshall. *Understanding media: the extensions of man*. New York: McGraw-Hill, 1964.

MARTIN, Peter J. *Sounds and society: themes in the sociology of music*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1995.

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

_____. Definitions of “comparative musicology” and “ethnomusicology”: an historical-theoretical perspective. *Ethnomusicology*, v. 21, n. 2, p. 189-204, May. 1977.

STEIN, Leonard (Ed.). *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. London: Faber and Faber Limited, 1975.

STRAVINSKY, Igor. *Poetics of music in the form of six lessons*. Cambridge: Harvard University Press, 1970.

TÖNNIES, Ferdinand. *Communauté et société: catégories fondamentales de la sociologie pure*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

VOLPACCHIO, Florindo. The mother of all interviews: Zappa on music and society. *Telos*, n. 87, p. 124-136, Spring. 1991.