



Artigo / Artículo / Article

## Estudar a música modernista

Frederico Machado de Barros

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Escola de Música, Brasil

[frederico.mb@gmail.com](mailto:frederico.mb@gmail.com)

### Resumo

O presente texto parte de argumentos dispersos para explicitar um ponto que foi tratado lateralmente em outras empreitadas de seu autor, a saber, aquele segundo o qual parcela considerável da arte produzida ao longo do século XX pode ser entendida como um encontro entre tradição e modernidade e que seria importante levar isso em consideração ao estudar a música moderna. No limite, propõe-se enxergar alguns artistas como não sendo nem tradicionalistas opostos à vanguarda, nem vanguardistas opostos à tradição, mas sim criando a partir de uma modernidade que busca lastro em tradições, variando onde esse lastro é encontrado. Com esta finalidade, primeiro é discutida esta postura mais geral, em seguida trabalham-se pontos teóricos e metodológicos propriamente ditos com vistas a amparar algumas perspectivas de pesquisa e, por fim, aborda-se o problema frontalmente.

**Palavras-chave:** modernidade, tradição, música moderna, ligações

---

## Estudiar la música modernista

### Resumen

Este texto parte de ideas dispersas para aclarar un punto que no fue tratado sino lateralmente en otras obras de su autor, es decir, el argumento según el cual una parte considerable del arte producido durante el siglo XX puede ser entendido como un encuentro entre la tradición y la modernidad. Proponemos que sería importante tener esto en cuenta a la hora de estudiar la música moderna. En última instancia, se propone no ver a algunos artistas ni como tradicionalistas opuestos a la vanguardia, ni como vanguardistas opuestos a la tradición, sino como creadores modernos que buscan respaldo en tradiciones que sirvan de peso para su arte. A tal efecto, esta postura más amplia es discutida en primer lugar. A continuación, trabajamos puntos teóricos con el fin de apoyar algunas perspectivas de investigación y, por último, el problema principal es abordado frontalmente.

**Palabras clave:** modernidad, tradición, música moderna, enlaces



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

---

## Studying Modern Music

### Abstract

This paper departs from various arguments to stress clearly a point which has been treated only marginally in other works by its author. To put it shortly, a significant part of the arts produced during the 20<sup>th</sup> Century can be understood as an encounter between tradition and modernity, and it would be important to take it into consideration when studying modern music. At its limit, the paper proposes seeing some artists as neither traditionalists opposed to avant-garde nor avant-gardists opposed to tradition, but as people who look for traditions to give “weight” to their modern art. What varies most, in this perspective, is where this weight is to be found. Aiming at this, first we discuss this more general perspective on modern art, then some theoretical points are made and discussed in order to sustain some perspectives of research and, finally, the main problem is tackled.

**Keywords:** Modernity, tradition, modern music, attachments

---

Fecha de recepción /Data de recepção / Received: abril 2014

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

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



O presente texto, apesar de suas origens díspares e de sua forma fragmentária, visa a desenvolver um único argumento bastante específico. A intenção aqui é, partindo de trabalhos previamente desenvolvidos por seu autor, propor o estudo da música modernista em um sentido amplo, que inclui a musicologia, as ciências sociais e a história. O texto é, portanto, uma síntese que parte de argumentos dispersos para explicitar um ponto que ficou de fundo ou que foi tratado lateralmente em outras empreitadas de seu autor, a saber, aquele segundo o qual parcela considerável da arte produzida ao longo do século XX pode ser entendida como um encontro entre tradição e modernidade, e que isto significa uma perspectiva em si no debate artístico do período, em vez de assinalar uma tomada de posição numa espécie de contínuo entre dois polos extremos –conservadorismo e progressismo, tradicionalismo e vanguardismo, tradição e modernidade etc<sup>1</sup>.

A rigor, uma tal empreitada requer ou que se resenhe a discussão teórica sobre Modernismo –e a partir daí se arrisque uma tacada puramente teórica sobre o assunto– ou que se desenvolva o ponto a partir de um estudo de caso específico, sendo que, evidentemente, os dois projetos não necessariamente se excluem. Ao contrário, pode-se inclusive ganhar ao conjugá-los. De fato, as reflexões ora apresentadas partem prioritariamente do estudo da trajetória de um compositor específico<sup>2</sup>, mas aqui tentou-se “descolar” a discussão de sua base empírica para apresentá-la em traços mais gerais, expondo o argumento em forma prioritariamente teórica. Muito embora haja discussão sobre o tema nas linhas que se seguem, talvez algumas leitoras ou leitores sintam falta de que se passe propriamente pela fortuna crítica do Modernismo. Como foi dito, a base das proposições aqui apresentadas é eminentemente empírica, construída sobre o estudo de um compositor brasileiro e seus pares, logo não haveria meios de, no espaço de um único artigo, empreender satisfatoriamente uma discussão ampla sobre o tema da arte moderna. Optei, assim, por uma postura intermediária que abstrai a partir do caso estudado e não recorre senão à literatura teórica diretamente pertinente ao que está sendo proposto e discutido, mas abrindo mão da discussão bibliográfica em si.

Para desenvolver o ponto em questão passaremos, portanto, pelas relações entre tradições e modernidade/modernismo, em seguida empreendendo uma discussão de certo modo teórico-metodológica sobre uma forma de análise de material musical para, por fim, voltar ao ponto inicial e desenvolvê-lo, explicitando algumas ideias correlatas.

Antes de começarmos, entretanto, uma última observação se faz necessária: a formulação mais clássica da compreensão da música moderna com base nas noções de progresso e conservadorismo provavelmente é aquela desenvolvida por Theodor W. Adorno (2006) em seu *Filosofia da Nova Música*. Entretanto, mesmo tendo em vista o peso da contribuição adorniana, diante da disseminação da ideia mais geral de que o próprio filósofo frankfurtiano partiu em sua

---

<sup>1</sup> Percepção similar anima o já clássico trabalho de Elizabeth Travassos (1997).

<sup>2</sup> A pesquisa em questão é desenvolvida e apresentada em Barros (2013).

empreitada, que de maneira alguma foi inaugurada por ele<sup>3</sup>, julgo que discutir especificamente suas ideias aqui seria mais uma volta desnecessária dentre as diversas voltas por que o presente texto passa. Sendo assim, optei por tratar o ponto de maneira geral e até um pouco vaga, dado que é conhecido de qualquer pessoa que tenha interesse pela discussão a ser empreendida.

### **A noção de tradição no Modernismo**

Como foi dito algumas linhas acima, em alguns casos, as ideias de tradição e modernidade não são mutuamente excludentes. Dentro do quadro do que chamamos “Modernismo”, a arte identificada com seu ideário buscou muitas vezes se definir pela oposição ou ao menos o distanciamento da noção de tradição, tendo aí algo que chegava mesmo a lhe servir de ponto de referência nesse movimento de auto-definição. Afirmar-se como uma arte que se opunha às tradições significava estar livre dos grilhões que estas impunham a tudo que lhes estivesse ligado, criando obras alheias a convenções, completamente abertas a todo tipo de experimentação e a ir até onde levassem a fantasia, a necessidade ou algum princípio estruturante que o artista elegeesse.

Teoricamente, seria preciso ao menos guardar uma relação de indiferença ou desprendimento em relação a tudo que parecesse alicerçado no passado, e o historiador Peter Gay chegou a escrever que “a única coisa que todos os modernistas inquestionavelmente tinham em comum era a convicção de que aquilo que não foi tentado era marcadamente superior ao que fosse familiar, o raro ao ordinário, o experimental ao rotineiro” (2008: 2)

Se tudo aquilo que ainda não foi tentado, que é raro ou experimental, é por si só superior ao conhecido, ao rotineiro e convencional, então na base do impulso modernista jaz a ideia de que a modernidade, ao menos em arte, seria uma espécie de salto para o infinito, um lançar-se no espaço repetidas vezes tentado e nem sempre conseguido onde se flutuaria preso apenas àquilo que motivou o risco do salto: um princípio; uma curiosidade; uma ideia que frequentemente se crê não-histórica; uma ideia que pode ser política, estética, filosófica ou o que mais for. O problema é que esta ideia também possui laços, ainda que se creia que não ou que se os creia serem de outra natureza. Voltarei a isso em breve.

Para Gay, os dois atributos de que todos os modernistas partilhavam eram um fascínio pela heresia (“the lure of heresy” é o subtítulo de seu livro sobre o assunto) e uma espécie de “auto-escrutínio” por princípio. O primeiro é bastante simples de compreender com base no que já foi dito acima, e tem relação direta com a ideia de evitar ou mesmo contrariar convenções –algo que se manifestava inclusive no comportamento “social” de muitos artistas ligados às vanguardas do início do século. Mas a busca pela libertação do jugo da tradição também se faz presente nesse segundo aspecto do modernismo. Como observou Gay, para os modernistas

O auto-escrutínio ou o escrutínio de seus temas se tornou essencial a suas empreitadas heterodoxas. Começando em torno dos anos 1840 e se tornando mais audacios[a] conforme passavam as décadas [...] a Música em sua vertente modernista se tornou mais introspectiva

---

<sup>3</sup> Algo que pode ser visto com clareza na trabalho de Jorge de Almeida (2007), que apresenta ao leitor como as ideias de Adorno estavam enraizadas no debate da arte vienense dos anos 1920.

para os ouvintes, menos imediatamente recompensadora do que jamais havia sido (2008: 5)<sup>4</sup>.

Alguém disse, certa vez, que o “burguês queria que as coisas fossem novas, mas não muito novas” (Gay 2008: 8). O tema é complexo e recebeu os mais variados encaminhamentos, mas pode-se dizer, de maneira geral, que com o avanço do processo de autonomização da arte na Europa, durante o século XIX (ver Bourdieu 1998) aumentava o risco potencial de uma obra desenvolvida somente segundo suas “necessidades internas” se “desencontrar” do gosto daqueles dispostos a pagar por ela. Esse processo atinge um paroxismo com o modernismo e as vanguardas, quando muitas vezes os artistas se voltaram deliberadamente contra o gosto do público. Mas, mesmo nos casos em que predominou a indiferença entre ambos, o conflito potencial entre o que o artista poderia aspirar a realizar e aquilo em que estava interessado o consumidor de arte –personificado na figura do “burguês”– fazia surgir um dos problemas fundamentais da arte moderna: a dificuldade de compreensão, a música do início do século XX talvez tendo sido uma das formas artísticas que mais celeuma provocou neste sentido (Adorno 2002, Rosen 1998).

A questão é que frequentemente o Modernismo, em seu afã da ruptura, baseou-se muito mais numa espécie de oposição, ainda que implícita, entre tradições diferentes. Dito em poucas palavras, a modernidade em arte significou em diversos casos eleger outras tradições em que se apoiar, substituindo a tradição de que se fazia parte mais diretamente ou ao menos fazendo-as conviver numa nova configuração de referenciais, frequentemente construindo ou recorrendo a argumentos que justificariam ou tornariam inteligível a conexão com essas novas tradições. Eis os laços a que se está inevitavelmente ligado de que falei mais acima. Pode-se tratar de algum ideal de racionalidade, da ideia de emancipação do homem de toda superstição, pode ser o impulso de fazer tabula rasa de todas as tradições, o compromisso ou o intento de criar a cultura do próprio país ou contribuir para sua promoção e sobrevivência, entre muitas outras possibilidades... Não há razão para fazer distinção ontológica entre esses diversos princípios ou pontos de partida (Latour 2000).

A questão das ontologias é um assunto premente nas Ciências Sociais hoje<sup>5</sup> –e não há aqui qualquer intenção de ensaiar uma contribuição ao debate–, mas, lateralmente, acaba por aparecer aqui na medida em que se reconhecem diversos modos de existência mas que, seguindo parte da bibliografia sobre o assunto, se renuncia aqui a estabelecer separações epistemológicas entre as coisas com base em suas distinções ontológicas. Muito pelo contrário –e aqui se nota que não há nada de novo especificamente nos pressupostos do presente texto–, parte-se aqui de algumas sugestões encontradas na chamada Teoria do Ator-Rede para realizar uma investigação onde música está ligada tanto a outras músicas quanto a tecnologias, ideias econômicas ou políticas, relações pessoais e virtualmente qualquer outra coisa que os atores envolvidos em cada caso em estudo estejam dispostos a ligá-la.

---

<sup>4</sup> Self-scrutiny or scrutiny of their subjects became essential to their unorthodox enterprises. Beginning around the 1840s and more daringly as the decades went on [...] Music in its modernist guise grew for ordinary listeners more inward, less immediately rewarding, than ever.

<sup>5</sup> Sobre o tema, ver, por exemplo, <http://culanth.org/fieldsights/461-the-politics-of-ontology>.

Desse modo, o interesse aqui é menos pela questão das ontologias em si, que no entanto está necessariamente pressuposta no argumento, e muito mais no fato de que não há, de fato, a possibilidade de agir sem estar ligado (a palavra usada em francês é *attaché*)<sup>6</sup> a algo. Este é um ponto que Bruno Latour apresenta com bastante clareza em um texto que se inicia com uma história onde a personagem Mafalda observa seu pai fumando e, após lhe perguntar o que fazia e obter a resposta de que fumava um cigarro, replica que a ela lhe parecia que era o cigarro que o fumava. Diante disso, o pai destrói todos os cigarros, como que para afastar definitivamente aquilo que o dominava.

O cigarro não “fuma” seu pai, mas, não há como duvidar, ele faz seu pai fumar. Este “fazer fazer” é tão difícil de apreender que o pai de Mafalda acredita escapar a ele das duas maneiras tradicionais: de início se acredita capaz de controlar suas ações –ele age, o cigarro não faz nada; ao cabo se acredita completamente controlado pelo objeto– o cigarro faz, o pai não faz nada (Latour 2000: 3)<sup>7</sup>.

A preocupação de Latour nesta parte do texto é mostrar como “o que coloca algo em movimento não tem jamais a força de uma causalidade –quer se trate do sujeito que controla a ação ou do objeto causal–, ao passo que o que é colocado em movimento nunca deixa de transformar a ação. Assim, dessa relação não surgem nem o objeto-utensílio nem o sujeito reificado” (Latour 2000: 3)<sup>8</sup>. E em seguida tenta definir o que seria essa relação de ligação (*attachement*). A ligação é uma relação de mão dupla, como uma ida e vinda que passa por um único “cabo transmissor” e, como sugere Latour, caracteriza o tipo de relação em que as coisas “fazem fazer”, isto é, em que não há propriamente um elemento causador e outro que sofre o efeito dessa causa, mas os elementos são capazes “de fazer fazer coisas que ninguém, nem você nem eles, dominam” (Latour 2000: 3)<sup>9</sup>. Para explicar o ponto, Latour recorre à noção de uma “voz média”, isto é, nem ativa nem passiva, que existe em idiomas como grego, e observa, resumindo o ponto, que:

Não se coloca mais a questão de saber se devemos ser livres ou ligados a algo, mas se estamos bem ou mal ligados. A antiga questão considerava a liberdade e a autonomia do sujeito o bem soberano –e é assim que o pai de Mafalda a compreende, uma vez que ele corta todos os vínculos com o cigarro a partir do momento em que vê, graças ao olhar falsamente inocente de sua filha, que perdeu toda autonomia. A nova questão não leva de volta ao sujeito, a sua autonomia, a seu ideal de emancipação, ela não leva tampouco à objetivação ou à reificação que nos faria perder nossa autonomia: ela nos obriga a considerar a natureza precisa do que nos faz ser. Se não se trata mais de opor ligação e desligamento, mas sim as boas e as más ligações, não há senão um meio para decidir sobre a qualidade

<sup>6</sup> Sobre a tradução de *attachement* para o português como *ligação*, ver Hennion (2011).

<sup>7</sup> “[...] la cigarette ne « fume » pas son père, mais, à n’en pas douter, elle fait fumer son père. Ce « faire faire » paraît si difficile à saisir que le père de Mafalda croit y échapper des deux façons traditionnelles: au début parce qu’il se croit capable de contrôler son action –il agit, la cigarette ne fait rien; à la fin parce qu’il se croit contrôlé complètement par l’objet– la cigarette fait, le père ne fait rien”.

<sup>8</sup> “[...] ce qui met en branle n’a jamais la force d’une causalité –qu’il s’agisse du sujet maître ou de l’objet causal; ce qui est mis en branle ne manque jamais de transformer l’action– ne donnant donc naissance ni à l’objet-ustensile ni au sujet réifié”.

<sup>9</sup> “[...] de vous faire faire des choses que personne, ni vous ni eux, ne maîtrisent”.

desses vínculos: perguntar-se sobre o que eles são, de que são feitos, aprender a ser afetado por eles. A antiga questão dirigia a atenção ou para o sujeito, ou para o mundo estrangeiro de forças que poderiam aliená-lo; a nova se liga às próprias coisas, e é entre essas coisas que ela pretende distinguir o bem do mal (Latour 2000: 4)<sup>10</sup>.

Outro dado importante de reter –e que nos leva de volta a nossa discussão– é que, ao empreender esse movimento de livrar-se dos laços com o passado, frequentemente recorreu-se a ideias de ordem não-histórica apoiadas sobre princípios estéticos, racionais ou políticos que não necessariamente se excluía entre si, estas próprias ideias e preocupações, no entanto, são local e historicamente situadas e significam estar ligado já a uma série de percepções e aspirações também situadas. Por exemplo, como um representante extremo do modernismo, o chamado “serialismo integral” da metade do século XX visava a oferecer uma espécie de sistema universal de base para a composição musical, fazendo tabula rasa do código musical e refundando as possibilidades de progresso desta arte (Born 1995: 3).

Para alcançar esses objetivos, seria preciso “retirar” tanto quanto possível a subjetividade do compositor do momento criador, pois se fosse deixado a ele decidir, por mais “avançado” que fosse seu senso estético, inevitavelmente seu ouvido o “trairia”, levando-o de volta, em algum grau, à velha tradição. Serializar todos os parâmetros seria, portanto, uma maneira de forçar a composição musical a se realizar com base em uma lógica em boa medida autônoma, abrindo novas possibilidades às quais dificilmente se chegaria de outra maneira (Born 1995: 50ss).

### **Três formas de ser moderno: radicalizar, negar e qualificar**

Sendo um caso extremo, o serialismo torna especialmente visíveis alguns daqueles problemas que a arte moderna enfrentou ao longo do século passado, muitos dos quais giram em torno da alienação do público. Coloca-se, por conseguinte, o problema do que garantiria a existência de uma música “séria” e “avançada” e da “pesquisa musical” que seria condição de possibilidade para uma tal música –os termos entre aspas já mostram ao mesmo tempo a agudeza do problema e o nível das ambições em jogo. Diante disso, basicamente duas posições opostas podem ser identificadas: de um lado, haveria aqueles para quem esse tipo de música deveria se justificar a si própria como pesquisa estética, no limite sendo financiada pelo Estado da mesma maneira que a pesquisa científica de ponta; do outro lado, estavam aqueles para quem uma música que não é escutada não comunica nada a ninguém, e essa música não seria escutada justamente pela distância em que se teria colocado dos interesses e dos referenciais de um suposto “público” geral, o que levaria ao seu desaparecimento.

---

<sup>10</sup> “La question ne se pose plus de savoir si l’on doit être libre ou attaché, mais si l’on est bien ou mal attaché. L’ancienne question faisait de la liberté et de l’autonomie du sujet le souverain bien –et c’est ainsi que le père de Mafalda la comprend, puisqu’il coupe tout lien avec la cigarette dès qu’il voit, grâce au regard faussement innocent de sa fille, qu’il a perdu toute autonomie. La nouvelle question ne renvoie pas au sujet, à son autonomie, à son idéal d’émancipation, elle ne renvoie pas non plus à l’objectivation ou à la réification qui nous ferait perdre notre autonomie: elle nous oblige à considérer la nature précise de ce qui nous fait être. S’il ne s’agit plus d’opposer attachement et détachement, mais les bons et les mauvais attachements, il n’y a qu’un seul moyen pour décider de la qualité de ces liaisons: s’enquérir de ce qu’ils sont, de ce qu’ils font, apprendre à être affecté par eux. L’ancienne question dirigeait l’attention soit vers le sujet, soit vers le monde étranger des forces qui pouvait l’aliéner; la nouvelle s’attache aux choses mêmes, et c’est parmi ces choses qu’elle prétend distinguer le bien du mal”.

Embora essas duas posições sejam classicamente colocadas como extremos de um gradiente, uma terceira perspectiva pode ser discernida, uma posição que emergiu lentamente mas que oferece um outro ponto a ser considerado no debate<sup>11</sup>. Talvez do ponto de vista desses dois polos, por demais preocupados com o futuro da música, não consigamos enxergar a situação de outra maneira, mas ao pensar na relação com o passado –intrínseca à própria discussão em pauta– vemos que não há apenas um ultra-modernismo desenraizado oposto a uma espécie de tradicionalismo quase passadista, condenado a repetir eternamente, com pequenas variações, aquilo que seus predecessores fizeram. Pode-se então enxergar no debate da primeira metade do século XX uma terceira posição, segundo a qual a própria condição de existência da arte moderna seria sua vinculação a uma tradição, ainda que não necessariamente a tradição dominante entre o grupo a que o artista pertenceria.

Acredito ser possível enxergar esta terceira posição, por exemplo, no fato de que o modernismo radical, que historicamente sofreu a oposição daqueles que não se identificavam com suas ideias de progresso artístico, também teve que se bater por vezes com as críticas daqueles que desejavam garantir que qualquer forma de progresso artístico possuísse alguma espécie de “lastro”. Por outro lado, a oposição igualmente ferrenha de alguns ao “tradicionalismo” puro e simples revela bem como não se trata de uma posição intermediária ou uma espécie de solução de compromisso entre os dois. Ainda que tenha surgido assim, essa terceira perspectiva correu quase que subterraneamente, tendendo a implicitamente colocar em questão as bases das outras duas –de um lado pela negação do “desenraizamento” absoluto, de outro por sua ligação forte com as mudanças pelas quais a linguagem artística vinha passando.

Embora essas três posições sejam uma simplificação, não é difícil pensar em diversos compositores cuja prática musical se poderia enxergar desta perspectiva, podendo ser claramente identificados com a música moderna mas, ao mesmo tempo, procurando alguma forma de “enraizamento”. Em geral, essa “base” prévia seria obtida da arte de grupos específicos com os quais o artista haveria travado contato, tentando aproveitar elementos que ele julgasse fornecerem alguma forma de “sugestão” para sua própria criação. Um único e bem conhecido exemplo demonstra claramente o ponto: Béla Bartók afirmava que outros compositores de sua época teriam alcançado, por meio da especulação, resultados similares aos que ele obteve investigando a música camponesa (Frigyesi 1998: 22-24).

Temos outro exemplo concreto disso no compositor brasileiro César Guerra-Peixe (1914-1993). Acompanhando sua trajetória composicional, vemo-lo transitar por todas as três posições resenhadas acima, aproximando-se mais duradoura e conseqüentemente da terceira posição<sup>12</sup>. A questão é que nenhuma dessas três posturas é de fato inteiramente excludente em relação às outras, como era de se desconfiar, havendo combinações –talvez faça mais sentido dizer “dosagens” ou “proporções”– diversas de cada uma delas convivendo até mesmo em obras específicas.

---

<sup>11</sup> Embora não sugira explicitamente essa “triangulação”, Georgina Born (1995: 48-50) oferece uma perspectiva similar a esta.

<sup>12</sup> Para uma exposição completa da trajetória de Guerra-Peixe tendo como ponto de apoio a relação entre modernidade e tradição, ver Barros (2013).



E aqui chegamos ao ponto principal deste texto, que precisará de mais algumas páginas e digressões para ser minimamente apresentado. Um estudo da música produzida dentro dos marcos do Modernismo do início do século XX passa necessariamente pelas questões que estavam na ordem do dia para aqueles artistas, e só temos a ganhar ao tentar enxergar como essas questões têm caráter produtivo no que diz respeito à criação artística. Longe de realizar qualquer espécie de medição das “proporções” entre aquelas três posições que aponteí acima, porém, o que importa é mostrar a que concretamente um compositor recorre quando procura formas de compor sua música. Isso significa olhar, entre outras coisas, para os debates e problemas em torno dos quais a criação musical girava em seu contexto de criação e, principalmente, para a própria música, na medida em que esta é o principal “ato” realizado pelo compositor neste sentido, ou seja, a razão de ser, o ponto de partida e de chegada de todo aquele engajamento.

A questão é que não é possível entender a música de um compositor sem considerar a música em seu entorno. Para voltar ao exemplo de Guerra-Peixe, temos aí um músico cuja formação foi direcionada para a tradição de concerto ocidental, mas de cujo pensamento estético participavam também as práticas musicais, coreográficas e visuais encontradas nas pesquisas folclóricas que realizou a partir do fim dos anos 1940 e a dita “música popular urbana”, a música que era veiculada pelas rádios e com a qual ele manteve contato diário a maior parte da vida pela própria natureza de seu trabalho como arranjador em rádios e gravadoras (Araújo 2010).

### **Para a análise da música modernista**

Esses três grandes conjuntos de músicas –as manifestações folclóricas pesquisadas, as músicas populares urbanas e a produção de concerto ocidental– podem ser entendidos como grandes tradições dentro das quais mais uma série de tradições, subtrações e ramificações podem ser distinguidas, cada uma com seus modos de fazer e entender específicos, o que nos traz à mente a observação do compositor Darius Milhaud de que não inventamos uma tradição para fazermos parte, mas sim somos submetidos a ela e então a trabalhamos (Milhaud 1982: 194). Aparentemente, ao contrário da perspectiva dominante nas Ciências Sociais e na História (ver Hobsbawm & Ranger 2008 e Anderson 2008). Milhaud afirma que não se inventa uma tradição; mas é importante ver que ele por outro lado não afirma que ela tenha existido desde sempre ou que é mais real que qualquer outra coisa no mundo. Ele simplesmente diz que sofremos sua influência e trabalhamos a partir dela. A questão não é o fato de serem ou não inventadas as tradições, mas chamar a atenção para o “peso” que as tradições exercem sobre nós, queiramos ou não. Embora dizer que sofremos a influência de uma tradição traga implícito que ela nos precede, isso não significa necessariamente reificá-la, já que todos conhecemos o efeito que têm as tradições, por mais inventadas que possam ter sido. Desse modo, o recurso à ideia de tradição aqui visa muito mais a fazer lembrar daquilo que é trazido para uma obra ao se incorporar um determinado elemento, seja ele um encadeamento de acordes, figura melódica ou rítmica, uma textura, um modo, uma forma, um instrumento, ou o que mais for.

Tomando elementos que se sabe serem significativos para a maneira como o discurso musical é estruturado no contexto de origem de uma obra que se está analisando, pode-se tentar

saber como se tendia a perceber aqueles elementos, abrindo espaço para que se perceba como o que chamamos de dimensão puramente musical tem desdobramentos de muito maior alcance que o termo “interno” ou “imane” sugere num primeiro momento. É difícil e arriscado tentar definir de antemão e de maneira geral o que podem ser os elementos úteis para uma análise como esta, já que a princípio qualquer traço de uma obra pode ser posto em relação com traços similares em outras obras. Não importa tanto se os elementos já conhecidos aos quais se vai relacionar aquele que se tem em mãos são os mais antigos ou mesmo os originais em determinada tradição; o que importa é tentar revelar, na análise, os diversos universos de referência contidos numa determinada obra. Mais que apontar uma suposta origem para o elemento que nos ocupa na análise, o que se está fazendo é apontar o pertencimento a um determinado conjunto de relações, como quem diz: isto pertence a um conjunto, o mesmo conjunto a que pertence um dado elemento específico que encontramos em uma outra peça específica.

Como acontece com qualquer outra forma de análise, esta que proponho aqui também favorece determinados elementos em detrimento de outros. As tradições de que estamos tratando aqui podem abarcar desde modos de fazer, práticas e técnicas, até agrupamentos instrumentais, espaços onde se pratica música, preferências por determinadas sonoridades, entre muitos outros elementos. Assim, uma vez que se admite que as diversas tradições (não necessariamente musicais, mas prioritariamente as dessa ordem) coexistentes numa determinada época e local possuem, cada uma, uma “carga”<sup>13</sup>, torna-se possível buscar nos elementos musicais em questão indicações de como a música produzida ali se estruturava, indistinguível e simultaneamente dos pontos de vista “social” e “musical”, a partir de configurações específicas e localizadas de elementos originados de tradições diferentes convivendo numa mesma obra musical<sup>14</sup>.

### **Escutando a si próprio**

E eis que aqui as duas frentes abertas neste texto se encontram: de um lado, a dimensão teórica, analítica, que a noção de tradição nos abre, de outro, a ideia de que toda arte moderna, ainda que se pretenda bastar-se a si própria, também se enraíza de alguma forma, isto é, liga-se a algo que pode de certo modo ser entendido como uma tradição. O passado –e as tradições são talvez a principal forma do passado existir– pesa sobre nós, e de um “período” ou “contexto” para o outro, muito permanece; não há ressignificação completa a não ser num espaço de tempo longo, e ainda assim dificilmente um dado elemento “aceita” absolutamente qualquer significação. Assim, o que importa na ideia de reportar determinados elementos postos em relevo na análise a uma ou mais tradições é ver as marcas que as coisas trazem de suas origens.

De fundo nesta forma de interpretar a criação musical está a ideia de que, ao menos no que diz respeito às tradições com que um compositor está envolvido, seu “ouvido” seria o critério final na criação musical. Precisamente por essa via um caráter que se diria “convencional” pode

---

<sup>13</sup> Uma carga que certamente não é unívoca em absoluto, mas que ainda assim conta com um grau considerável de partilhamento, um pouco ao modo de “convenções”. Sobre convenções, ver McClary (2001) e Skinner (2002).

<sup>14</sup> Para um desenvolvimento dessa noção de tradição, apresentando algumas de suas limitações, implicações e potencialidades, ver Barros (2013): Capítulo 3 e Conclusão.

chegar, em alguns casos, a tomar a maior parte de uma obra. Mesmo em peças que visam deliberadamente a romper com um código estabelecido há preferências por determinadas formas de realizar tal ruptura que tendem a ser partilhadas por grupos que trabalham juntos ou que se ligam por relações de influência ou afinidade. Além disso, pode-se argumentar que em certos momentos da História talvez haja por parte dos agentes envolvidos uma consciência mais clara dessas convenções –sendo a “Modernidade” talvez o exemplo mais típico disso (ver acima, mas também Straus 1990)–, o que ao mesmo tempo em que favorece a existência de movimentos de ruptura com tradições e práticas estabelecidas, permite ao pesquisador estabelecer até com mais segurança essa espécie de “ponte” entre intenções e criação. Assim, naquelas obras que vão deliberadamente contra convenções e práticas já estabelecidas em seu contexto, essa autoconsciência pode se tornar bastante perceptível dado que se conheça as características daquilo contra que essas obras se voltam.

No que concerne à tradição de concerto, poucos textos mostram com maior clareza o que está sendo discutido aqui do que o parágrafo a seguir, tirado do *Doutor Fausto* de Thomas Mann. Naquela altura do livro, o personagem principal, Adrian Leverkühn, discute sua escolha entre a Teologia e a Música, tendo ocasião de fazer uma série de comentários sobre sua própria personalidade, sobre as carreiras pretendidas e sobre a “situação” social e histórica de cada uma delas. O personagem fala, mostrando uma espécie de autoconsciência um pouco cínica que parece ter se tornado bastante aguda ao longo do século XX:

Eis o que sucede, quando as coisas são belas: os violoncelos entoam sozinhos um tema melancólico, pensativo, que questiona de modo solidamente filosófico e sumamente expressivo os desvarios do mundo e os porquês de todas as precipitações, azáfamas e mágoas recíprocas. Durante algum tempo, as cordas, comiserando-se e meneando sabiamente as cabeças, discutem esse enigma, e em determinado, bem preparado ponto de seu discurso, intervêm vigorosamente, com intenso fôlego, que ergue e baixa os ombros, o coro dos sopros, com um hino coral comoventemente solene, suntuosamente harmonizado e executado com toda a dignidade dos metais surdinados e meigamente amansados. Assim progride a melodia sonora até às proximidades de um clímax, porém, por enquanto, ainda o evita, segundo as leis da economia; recua dele; poupadamente, mantém-no em reserva; submerge, mas ainda assim continua belíssima; arreda-se, no entanto, ainda mais, para dar lugar a outro assunto singelo que nem uma canção popular, folclórica, jovialmente comedido, aparentemente de índole rústica, mas, na realidade, ardiloso, e que, devido a certa perícia nas técnicas de análise e coloração orquestrais, manifesta-se espantosamente capaz de ser interpretado e sublimado. Por algum tempo, desenvolve-se hábil e graciosamente esse pequeno lied, que é dissecado, contemplado em seus detalhes e em seguida alterado; uma de suas frases encantadoras será então tirada do registro médio, para ser levada às mais mágicas alturas das esferas de violinos e flautas, onde ainda se rebole um pouco; mas, quando se apresenta de seu lado mais atraente, os brandos metais, com o hino coral, voltam a falar, pondo-se em primeiro plano; com menos vigor do que da primeira vez, reiniciam sua intervenção, como se sua melodia estivesse presente havia muito, e, a passo cerimonioso, encaminham-se àquele clímax do qual antes se tinham absterido judiciosamente, para que a sensação provocadora do “ah!” e a intensificação dos sentimentos se tornem mais irresistíveis nesse momento em que de modo glorioso alcançam a culminância, poderosamente apoiadas por harmoniosas passagens da tuba; finalmente, como que olhando com merecida satisfação a obra realizada, terminam honrosamente o seu canto (Mann 2000: 187-188).

Leverkühn diz tudo isso para, algumas linhas abaixo, arrematar perguntando retoricamente, como ele mesmo se apressa em admitir: “Por que sucede que quase todos os assuntos se me afigurem sua própria paródia? Por que me parece inelutavelmente que quase todos, não, que todos os recursos e convenções da Arte hoje só prestem para paródias?” (Mann 2000: 188).

A paráfrase de música em palavras que Mann realiza no trecho mostra bem a relação quase “incestuosa” entre convenção, autoconsciência e criação artística. E aqui importa pouco se estamos falando do personagem ou do próprio Thomas Mann: ao dizer clara e cinicamente “deixe me descrever como se passam as coisas quando elas são belas”, Leverkühn/Mann mostra como tem consciência do efeito que determinado trecho de música, realizado de uma maneira específica, terá sobre aqueles que o ouvem. Ele sabe como, em geral, as coisas devem ser para serem belas e é precisamente isso que o enfastia. Quando fala da paródia, só faz confirmar isso. Estamos ali diante de um indivíduo que chega a ser capaz de descrever quase como uma fórmula os efeitos tidos como mais belos dentro da tradição de que fazia parte devido ao nível de consciência que possui dessa tradição, como se já houvesse visto tanto daquilo que lhe fosse possível enxergar padrões claros ali. Daí para a paródia há talvez quase que somente uma diferença de grau; um exacerbamento dessa percepção ao ponto do personagem sentir que não seria mais possível fazer algo similar sem que se parecesse com uma imitação zombeteira. O ponto é que a simples possibilidade de algum indivíduo falar daquela maneira, de dar uma descrição tão completa e ao mesmo tempo tão geral sobre uma forma de construir a música que aparece difusa em várias obras musicais daquela tradição, isso já é um indício forte dessa autoconsciência que nos interessa –e aqui é que vemos que não importa se quem fala é o personagem ou Mann, pois qualquer ouvinte familiarizado com a música de concerto europeia do século XIX é capaz de compreender e reconhecer aquilo que foi descrito.

### **Compondo dentro da tradição**

O compositor ouve o que compõe e escolhe entre apagar e começar de novo ou insistir no que escreveu se aquilo lhe parece aceitável. E o que lhe parece aceitável parece na medida em que seus “ouvidos” –repletos de associações que se poderia sentir tentado a chamar de “extramusicais”– aceitam aquilo. O que temos aqui é uma espécie de “quase-modelo” que nos permite evitar fechar questão de antemão quanto ao problema da intencionalidade, da ação consciente. Ao contrário, essa perspectiva permite-nos simplesmente “pular” essas questões e começar a entender a arte como parte do mundo, o que corresponde mais ou menos à já clássica formulação de entender a música como cultura (Ver Seeger 2004: Prefácio, Born & Hesmondhalgh 2000: Introdução, Hennion 2011 e Swidler 1986).

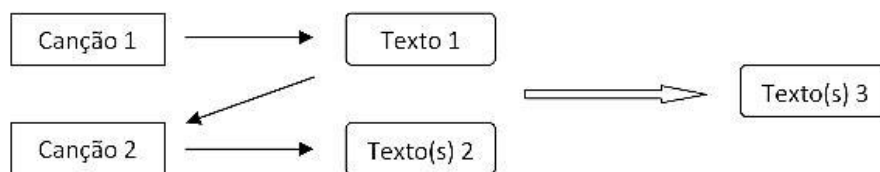
A descrição de um pequeno experimento (Barros 2011) pode nos ajudar a avançar um pouco mais o argumento, permitindo ver como, apesar da “instabilidade” da música como objeto, apoiada em associações diversas, extremamente pessoais e difíceis de mapear, há um nível considerável de convergência em sua recepção dentro de um contexto mais ou menos definido.

Tomou-se um grupo de vinte voluntários de ambos os sexos, entre 20 e 35 anos de idade,

de formação universitária e ocupação variadas, moradores das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, sendo que os poucos que não nasceram em uma dessas cidades vivem em uma delas há pelo menos cinco anos. A eles foi explicado que iriam participar de uma pesquisa sobre variações na recepção de algumas músicas diferentes. Concomitantemente, foram selecionados quatro compositores dentro da mesma faixa etária dos voluntários e também moradores do Rio de Janeiro ou de São Paulo que se dispuseram a compor uma pequena vinheta instrumental a partir de um texto que lhes seria entregue. Em seguida, foi enviada por email a cada um dos voluntários uma canção sem nome ou intérprete identificado e lhes foi pedido que ouvissem a canção com a seguinte proposta em mente: você chega a um lugar onde está tocando esta música, descreva esse lugar em aproximadamente um parágrafo. Adicionalmente, pediu-se-lhes que evitassem fazer quaisquer referências a estilos ou gêneros musicais específicos.

Em seguida, de posse da contribuição dos voluntários, construiu-se um único parágrafo juntando apenas o que era comum a todas as respostas ou ao menos a um número muito expressivo delas –18 em 20. Esse parágrafo único então foi enviado aos compositores que se voluntariaram para que compusessem algo como uma trilha sonora para o que estava descrito naquele pequeno texto, cuja origem eles evidentemente não conheciam. Esta nova peça musical –a ideia era que fosse uma pequena vinheta instrumental que utilizasse quaisquer recursos e instrumentos que o compositor julgasse adequados– foi então enviada ao primeiro grupo de voluntários, que também sem saber a origem nem as condições em que foi composta, procedeu da mesma maneira que havia feito com as canções iniciais, escrevendo um pequeno parágrafo onde era descrito um lugar que lhes parecia apropriado para aquela música estar tocando. Por fim, seria pedido ao grupo de voluntários que estabelecessem por escrito algumas relações entre as diferentes peças musicais com as quais se trabalhou durante a pesquisa, passo que não pôde ser levado a cabo. Para que fique mais claro o procedimento, pode-se seguir o esquema abaixo:

Esquema simplificado (para uma só canção) do experimento



No esquema, *Canção 1* designa uma das canções comerciais iniciais e *Texto 1* o texto produzido a partir de sua audição. Já *Canção 2* refere-se às peças compostas (que não necessariamente eram canções propriamente ditas) pelos compositores voluntários a partir dos *Textos 1* e, por consequência, *Texto 2* designa os textos produzidos a partir destas peças. Por fim, *Texto 3* apresenta o resultado das comparações feitas pelos voluntários entre as diversas peças. Dentre o que se pôde verificar, salta aos olhos, em primeiro lugar, a homogeneidade das respostas (*Texto 1*) em relação ao material sonoro inicial, isto é, as canções comerciais (*Canção 1*). O segundo ponto de interesse remete diretamente à questão do “ouvido” do compositor. O que se pôde constatar foi que a resposta geral (*Texto 2*) às peças compostas (*Canção 2*) foi na

maioria dos casos muito próxima àquela dada às respectivas *Canções I*.

Diante disso, fica bastante claro como o “ouvido” do compositor o guia na tentativa de criar música. Levando-se em conta que ele próprio avalia o que faz, vendo como soa para ele mesmo, tem-se uma dimensão claramente social em jogo aí, no próprio ato de criação, onde o compositor é ao mesmo tempo criador e ouvinte de sua música. Apesar disso, no entanto, é preciso admitir que um compositor pode pretender se colocar completamente alheio a tudo o que há de “externo” ou de “social” e criar uma obra sem nem mesmo avaliar como ela soa, seguindo algum outro método ou critério, como no já mencionado caso do Serialismo da metade do século XX. Como vimos, porém, justamente a maneira como alguns dos músicos envolvidos em tais pesquisas composicionais procederam para chegar a tais objetivos revela como se fez necessário um direcionamento estrito da disciplina composicional para garantir um afastamento dos padrões estéticos vigentes.

A questão é que, se concordamos que os “receptores” de uma obra a associam o tempo todo a outras obras e, por consequência, associam-na também àquilo a que associam estas outras obras, temos que concordar também que o próprio compositor faz o mesmo, fechando-se um círculo em que fica claro como ele, que também é um agente inserido num determinado contexto, intermedeia com seu ouvido a relação entre as dimensões que tradicionalmente se poderia chamar de externa e interna, fazendo com que elas de fato se encontrem. Um compositor pode, por exemplo, julgar que está criando algo que lhe soa familiar e, por isso, possui “comunicabilidade”<sup>15</sup>. Esse julgamento é feito com base nos referenciais que o compositor possui e que foram se firmando aos poucos, entre outras coisas, pelo processo de educação musical que ele recebeu; pelos gêneros de música com os quais travou contato; pelo valor relativo e o “lugar” que por diversas vias aprendeu a atribuir a cada um desses gêneros; pelo que ele sente que é o valor que sua época e, mais especificamente, certos grupos em seu meio social atribuem a determinados estilos, gêneros, formações instrumentais, temáticas; etc. A dimensão social intrínseca ao ato da criação artística vem daí e nos força a reconhecer que as clássicas leituras externa e interna não passam de uma separação arbitrária ou, quando muito, explicativa.

Falar que a música é inevitavelmente parte da esfera social no sentido em que vem sendo discutido aqui não significa entretanto dizer que as associações que cada ator faz da música com o social sejam necessariamente claras, diretas, simples, conscientes ou unívocas para ele próprio, e muito menos significa dizer que uma obra pode ser “decodificada” facilmente. Muito pelo contrário, estão em jogo aí múltiplos significados e formas de sentir a música em relação aos quais é bastante difícil estabelecer uma avaliação definitiva e completa. No entanto, talvez seja possível uma aproximação gradual, que vai aos poucos fechando o foco sobre um objeto específico, apoiando-se sobre uma série de percepções, leituras e compreensões localizadas e muitas vezes transitórias, incertas, fragmentárias, mas que em conjunto vão dando alguma nitidez àquilo que se tem sob o olhar.

---

<sup>15</sup> A noção de “comunicabilidade” foi bastante importante para os compositores de concerto brasileiros da primeira metade do século XX, quando o debate sobre dodecafonismo, nacionalismo e realismo socialista mobilizou boa parte de nosso meio musical (ver Assis 2006, Egg 2004, Faria 1997 e 2000).

### Modernidade com “lastro”

Voltamos, então, a nosso argumento principal, segundo o qual a música produzida sob a égide do modernismo guarda laços com o que está em torno dela mesmo quando tenta ser o mais livre possível, e que isso precisa ser considerado no momento de estudá-la. O serialismo integral, sintomaticamente um exemplo de “ultra modernismo”, como mostrou Georgina Born, é justamente prova disso, visto que, para conseguir em boa medida se liberar da tradição, precisou adotar um procedimento específico que, no entanto, está ele mesmo ancorado em uma série de pressupostos e aportes próprios ao debate intelectual em torno dele. Haveria, portanto, esta outra forma de se posicionar em relação ao problema da arte moderna e das tradições, escapando à agonística entre os dois extremos, vanguarda e tradicionalismo, para assumir uma perspectiva que não se confunde com e nem figura como um meio termo entre elas.

Esta posição é precisamente aquela segundo a qual, para ser moderno, seria necessário encontrar algo em que se apoiar, e a observação sobre Béla Bartók feita acima expõe isso de maneira bastante eloquente. Para dar um exemplo relacionado a Guerra-Peixe, o compositor em torno do qual girava a pesquisa que originou o presente texto, havia ali, amparando sua proposta de música de concerto brasileira, por um lado, pesquisa intensiva de manifestações culturais encontradas em certas regiões do país –as famosas “pesquisas folclóricas” por ele realizadas, muitas das quais geraram inclusive livros e artigos em revistas de folclore– e, por outro lado, uma técnica composicional composta de princípios gerais que ele afirmava serem baseados em leis “naturais”, tornando-a válida para qualquer música em qualquer lugar ou momento histórico. Mais importante ainda é que ambas as dimensões estavam diretamente ligadas, uma dando sustentação à outra: para Guerra-Peixe, somente conhecendo bem a “cultura” de seu país um compositor poderia produzir uma música de relevância, porém, para criar música com base no que ele chamava de “folclore”, era necessário possuir técnica composicional bastante desenvolvida e encontrar uma forma adequada de tratar aqueles materiais, tarefa para a qual sua técnica baseada em leis naturais –e por isso gerais, “supra culturais”, como já foi assinalado– parecia ser bastante apropriada. Neste sentido, o folclorismo praticado por Guerra-Peixe era justificado por oferecer o “lastro” necessário à música que ele almejava compor, música esta que encontrava sua importância na contribuição que oferecia à cultura de seu país.

Somente observando as duas pontas do argumento –que, como se vê, alimentam uma à outra– é que poderemos entender esta forma específica de ser moderno. Não é possível negligenciar aqui nem a dimensão técnica de uma tal música, nem a dimensão “simbólica” ou as ideias, debates e polêmicas em torno dela –e compositores como Guerra-Peixe, sempre envolvidos em polêmicas com seus pares, oferecem rico material para isso. Partindo daí, não há, em boa medida, diferença qualitativa entre realizar um estudo focado no que está *em torno* da música e um estudo preocupado com o *material sonoro* especificamente. Apesar dos itálicos, o que há é muito mais uma diferença de foco, no sentido mais rigoroso que a metáfora visual pode oferecer. No limite, sempre se trata de uma cadeia de elementos interligados –uma cadeia (ou “rede”) de “mediações”– cujos limites são, por definição, impossíveis de estabelecer (Hennion 2007, Latour 2000).

O importante aqui é buscar os dados relevantes em cada caso. Cabe perguntar até que ponto estabelecemos limites para o olhar ou ligações *a priori* entre elementos cuja inter-relação é muito mais distante ou mediada do que nossos vícios disciplinares nos levam a crer. Porém é preciso cuidar de encontrar alguma mediação identificável que faça a ligação entre os elementos em jogo, evitando vincular eventos que a princípio só estavam relacionados pelo fato de ocorrerem no mesmo tempo e local. Entretanto, por vezes é inevitável que procedamos desta forma na falta de maior informação histórica. Nesses casos busca-se apoio nas práticas identificáveis com alguma das tradições a que seja possível reportar-se em cada caso específico.

Ao procedermos desta maneira em nosso trabalho, procurando sempre seguir até onde nos levam as ligações que os músicos que nos interessam estabelecem em suas práticas, seus discursos e suas experiências de mundo, é podemos ver desenhar-se concretamente o fenômeno curioso que serve de ponto de partida par ao presente pequeno ensaio. Lembrando aquela perspectiva da relação entre modernismo e tradição esboçada acima, vemos que, conforme entram mais elementos na equação, fica aos poucos mais claro que, em vez de se reduzirem à base do triângulo, ficando entre, de um lado, o tradicionalismo absoluto e, do outro, o ultra modernismo, a maioria dos compositores tende a se espalhar também para cima, mostrando que temos muito mais um espaço a ser preenchido com virtualmente infinitos pontos mapeáveis entre esses três vértices. Cada músico ou música a ser investigado não é senão um desses pontos.

## Bibliografia

- Adorno, Theodor. W. 2006. *Philosophy of New Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- \_\_\_\_\_. 2002. “Why Is the New Art So Hard to Understand?” In: *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press.
- Almeida, Jorge. 2007. *Crítica Dialética em Theodor Adorno*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Anderson, Benedict. 2008. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Araújo, Samuel. 2010. “Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar”. *REVISTA USP* 87 (setembro/novembro): 98-109.
- Assis, Ana Claudia. 2006. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
- Barros, Frederico. 2013. *César Guerra-Peixe: a modernidade em busca de uma tradição*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Sociologia – USP.
- \_\_\_\_\_. 2011. “A ‘Interação’ Musical – considerações sobre um experimento com compositores e ouvintes”. In: *Anais da Reunião de Antropologia do Mercosul*, s.n. Curitiba, Paraná. Disponível em: <http://ufrj.academia.edu/FredericoMachadodeBarros>.
- Born, Georgina. 1995. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press.
- Born, Georgina & David Hesmondhalgh (eds.). 2000. *Western Music and Its Others*. Berkeley: University of California Press.



- Bourdieu, Pierre. 1998. *Les Règles de l'Art*. Paris: Éditions du Seuil.
- Egg, André Acastro. 2004. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*. Dissertação (Mestrado). Departamento de História - UFPR.
- Faria Jr., Antonio Emanuel Guerreiro. 1997. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos, UNIRIO.
- Faria, Antonio Guerreiro. 2000. "Guerra-Peixe e a estilização do folclore." *Latin American Music Review* 21 (2): 169-189.
- Frigyesi, Judith. 1998. *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley: University of California Press.
- Gay, Peter. 2008. *Modernism – the lure of heresy*. New York: W.W. Norton & Company.
- Hennion, Antoine. 2007. *La Passion Musicale*. Paris: Métailié.
- \_\_\_\_\_. 2011. "Pragmática do Gosto". *Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio* 8 (jan/jul): 253-277. Disponível em: <http://desigualdadediversidade.soc.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=135&sid=16> [consulta: 28/04/2014].
- Hobsbawm, Eric e Terence Ranger (orgs.). 2008. *A Invenção das Tradições*. São Paulo: Paz e Terra.
- Latour, Bruno. 2000. "Factures/fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement". In: Micoud, André & Michel Peroni (eds.). *Ce qui nous relie*, pp. 189-208. La Tour d'Aigues: Editions de l'Aube.
- Mann, Thomas. 2000. *Doutor Fausto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- McClary, Susan. 2000. *Conventional Wisdom*. Berkeley: University of California Press.
- Milhaud, Darius. 1982. "L'Évolution de La Musique à Paris et à Vienne". In: *Notes sur La Musique: essais et chroniques*, pp. 194. Paris: Flammarion,
- Rosen, Charles. 1998. "Who's Afraid of the Avant-Garde?" Disponível em: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1998/may/14/whos-afraid-of-the-avant-garde/?pagination=false> [consulta: 29/04/2014].
- Seeger, Anthony. 2004. *Why Suyá Sing*. Illinois: Illinois University Press.
- Skinner, Quentin. 2002. *Visions of Politics – Volume 1: Regarding Method*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Straus, Joseph Natan. 1990. *Remaking the Past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press.
- Swidler, Ann. 1986. "Culture in Action: Symbols and Strategies". *American Sociological Review* 51 (2, abr.): 273-286.
- Travassos, Elizabeth. 1997. *Os Mandarins Milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e BélaBartók*. Rio de Janeiro: Funarte.



---

**Biografia / Biografía / Biography**

Frederico Machado de Barros é doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo, com tese sobre o compositor César Guerra-Peixe e a música de concerto brasileira da primeira metade do século XX. Possui graduação e mestrado em História, tendo pesquisado a música do Movimento Armorial e o nacionalismo brasileiro no plano das artes e do pensamento social ao longo do século XX. Seus principais interesses são música de concerto do século XX, músicas populares urbanas, Modernismos, nacionalismos e, em especial, o problema de como estudar música da perspectiva das Ciências Sociais. Atualmente, é professor substituto de Etnomusicologia na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

---

**Como citar / Cómo citar / How to cite**

Machado de Barros, Frederico. 2014. “Estudar a música modernista”. *El oído pensante* 2 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: DATA].