

ARRANJO OU COMPOSIÇÃO? USOS E ABUSOS DO IDEALISMO NA PESQUISA MUSICOLÓGICA E NA EDUCAÇÃO MUSICAL

ARRANGEMENT OR COMPOSITION? USES AND ABUSES OF THE IDEALISM IN THE MUSICOLOGICAL RESEARCH AND IN THE MUSICAL EDUCATION

Marcos Câmara de Castro
Departamento de Música da FFCLRP/USP

Resumo

Este artigo sugere que a hipótese idealista, às vezes dita, parâmetros arbitrários, ignora a riqueza da diversidade. Proponho uma visão materialista que possa contribuir para uma abordagem musicológica e pedagógica na direção de uma crítica do senso comum. Além das hegemonias, e através da proposição de seis categorias-chave da concepção idealista, sugiro um conceito de composição musical que abranja todo trabalho de invenção a partir de elementos conhecidos - inclusive a paródia - e um questionamento da robustez (resiliência à mudança diante da diversidade) do conceito de música e suas implicações na educação musical, a partir do que chamei de "nostalgia do *Quadrivium*". Essa discussão é ilustrada pela análise do estudo de Camargo (2010) sobre arranjos e composições corais, com o objetivo de legitimar os assim chamados "arranjos corais" que brotam das necessidades do dia a dia das práticas amadoras, coordenadas por músicos profissionais, recuperando assim uma antiga noção dos tempos de Josquin.

Palavras-chave:

Composição/arranjo coral; idealismo; materialismo; musicologia; educação musical.

INTRODUÇÃO - "TODA UNANIMIDADE É BURRA"

Hudson refiere que muchas veces en la vida emprendió el estudio de la metafísica, pero que siempre lo interrumpió la felicidad.

(BORGES, in Sobre "*The purple land*", 1941)

It was an intense excitement, after having supposed the sensible world unreal, to be able to believe again that there really were such things as tables and chairs.

(RUSSELL, 1967/2010, p.136)

Abstract

*This article suggests that the idealism sometimes, as an hegemonic thought, dictates arbitrary parameters and ignores the richness of diversity. I present a materialistic vision that can contribute to a musicological and pedagogical approach, differently from current standards and toward a renewal of common sense. Beyond the hegemonies, and through a proposition of six key categories of the idealism thought, I propose, in the light of the materialistic hypothesis, a conception of musical composition as an invention from known elements - including parody - and questioning the robustness (resilience to change in face of diversity) of the concept of music and its implications on musical education, starting from what I called "nostalgia of the *Quadrivium*". This discussion is illustrated by the analysis of Camargo's study (2010) on arrangements and choral compositions, in order to legitimize these so-called "choral arrangements" that spring from the necessities of day-to-day amateur practices, coordinated by professional musicians and, in so doing, recovering an ancient notion from the Josquin's times.*

Keywords:

Choral composition/arrangement; idealism; materialism; musicology; musical education.

Bellard-Freire (2010, p.14) parte da hipótese de que "toda pesquisa reflete a visão de mundo do pesquisador" e, "portanto, expressa alguns valores e convicções ideológicas que priorizam um olhar predominantemente objetivista ou subjetivista sobre o fenômeno estudado", ressaltando que "uma abordagem pode contribuir para a outra" (ibid.)¹. Creio que uma oposição mais ampla está presente na pesquisa

em música, permeia os estudos musicais e tem predominado nas publicações do campo artístico em geral e na música em particular. Em análises subjetivas ou objetivas; em abordagens qualitativas ou quantitativas; no relativismo ou nas grandes narrativas totalizantes ou etnocentristas; no construtivismo ou em métodos ortodoxos; no individualismo ou no holismo, subjaz hegemonicamente o idealismo em detrimento do materialismo. Rezende (2004) assim define as duas hipóteses:

IDEALISMO 1. Doutrina que afirma a realidade das ideias independentes e superiores ao mundo sensível (Platão). 2. Idealismo transcendental: doutrina que define fenômenos como simples representações, não como coisas em si (Kant). 3. Doutrina que afirma que a realidade primeira é o pensamento, todas as coisas materiais sendo simples produtos do ato de pensar (REZENDE, 2004, p.300).

MATERIALISMO 1. Doutrina que afirma que a única realidade é a matéria (Demócrito, Epicuro, La Mettrie, d'Holbach). 2. Conjunto de teorias que admite que a realidade primeira e primordial de tudo é a matéria, esta só se alterando quantitativamente (...) (REZENDE, 2004, p.302).

Lembrando que nem todo materialismo é necessariamente ateu, de esquerda ou marxista e nem todo idealismo é de direita ou teísta, o conhecimento que se tem privilegiado no campo artístico tem sido o idealismo. Não partir da hipótese idealista também é produção de conhecimento. O simples exercício de mudar de hipótese já é em si saudável e recomendável e é através dele que se constrói a autonomia, o “torna-te a ti mesmo”, de Píndaro. Russell diz que:

Se é para haver tolerância no mundo, uma das coisas que se deveria ensinar nas escolas é o hábito de provas de ponderação, e a prática de não dar total assentimento a proposições as quais não haveria a menor razão para considerá-las verdadeiras. Por exemplo, a arte de ler jornais deveria ser ensinada. O professor deveria selecionar algum incidente que ocorreu há uns bons anos, e despertar as paixões políticas de seu tempo. Ele deveria então ler para o aluno o que foi dito nos jornais de um lado, o que foi dito por aqueles do outro lado, e alguma consideração imparcial sobre o que realmente aconteceu. Ele deveria mostrar como, a partir da consideração tendenciosa de ambos os lados, um leitor experiente poderia inferir sobre o que realmente aconteceu, e com isso fazê-los compreender que tudo nos jornais é mais ou menos inverídico. O ceticismo cínico que resultaria desse aprendizado faria com que a criança, em sua vida futura, ficasse imune àqueles apelos ao idealismo

pelos quais gente decente é induzida a promover esquemas de pessoas inescrupulosas (RUSSELL, 1922, pp.40-41)².

Tudo que é hegemônico é redutivo e arbitrário. Em linguagem mais direta, “toda unanimidade é burra”, como teria dito Nelson Rodrigues, ou como teria dito Lippmann, “quando todo mundo pensa igual, ninguém está pensando”³. Se o idealismo não fosse hegemônico, muito haveria de se aprender com o materialismo - que não é necessariamente marxista ou ateu⁴, e remonta aos tempos de Demócrito, contemporâneo de Platão. Até mesmo o pensamento chinês arcaico, tão bem analisado por Yu-Kuang-Chu (In CAMPOS, 1986, pp.222-261) mostra que idealismo e materialismo têm muito a ganhar se caminham juntos, sob a luz do pensamento relacional e dialético (que também não é prerrogativa exclusiva do materialismo, como mostram Hegel e Feuerbach⁵).

A crescente divisão social do trabalho, na cultura capitalista, levou a categorias profissionais tão distintas no campo musical que a norma hegemônica é que legitima as especializações dentro do campo. Desde os tempos de Josquin, e mesmo antes, na música ocidental a composição e o arranjo andavam de mãos dadas e não deveria haver distinção de valor entre essas técnicas. Aliás, a própria noção de composição musical só aparece com força na medida em que a música se torna uma mercadoria - como tudo no Capitalismo - e engendra a noção de direito autoral que, até hoje, só favorece o capital em detrimento do... autor. Compagnon⁶ diz que, em literatura, “os textos começaram a ter realmente autores quando esses puderam ser punidos, isto é, assim que os discursos puderam se tornar transgressivos”.

AS CONSEQUÊNCIAS DA HIPÓTESE IDEALISTA NA PESQUISA E NO ENSINO MÚSICAIS E O QUE PODERIA SER UMA APLICAÇÃO DA HIPÓTESE MATERIALISTA

Duarte e Mazzotti⁷ (2000) apresentam o “resultado de análise retórica dos discursos sobre música, recolhidos por meio de entrevistas aplicadas a 20 professores de música, atuantes em escolas do município do Rio de Janeiro”, que refletem a formação desses professores, e de alguma forma também o que se veicula nas

pesquisas acadêmicas das quais são “vítimas”, na medida em que leem a produção sobre educação musical que vaza da academia, colocando-se a par do estado da arte.

Na avaliação que os autores fazem dos discursos encontramos certas crenças recorrentes como no conceito de “gênio”, no valor romântico da unicidade da expressão, na música como linguagem que expressa emoção (por isso hierarquicamente superior a outras linguagens); na intuição do artista criador - o que coloca a música e seu ensino na esfera do inefável, cabendo ao professor, na melhor das hipóteses, “unicamente descobrir, desvelar, a essência criativa do aluno” (ibid.). Como diz Schroeder,

E isso, educacionalmente, é extremamente desastroso, pois provoca, de antemão, uma classificação dos alunos em “musicais” ou “não musicais” e uma conseqüente apatia por parte de muitos educadores em relação aos considerados menos favorecidos, que geralmente são levados em “banho-maria” até que desistam, por se verem totalmente inaptos para a música.

“Essa maneira de ver”, continuam os autores, “nega a negociação presente em qualquer trabalho de produção e nega, também, as situações argumentativas próprias desse trabalho”, não havendo “lugar para os homens, apenas para algo transcendente que opera através dos homens, seja ela a essência criativa ou a própria música, tomada como valor absoluto, assim como Deus”.

Partindo do pressuposto de Michel Onfray (2006, p.17) de que “a escrita da história da filosofia grega é platônica” e que “a historiografia dominante no Ocidente liberal é platônica”, vemos que o idealismo pitagórico-platônico-cristão venceu a batalha no campo filosófico e toda iniciativa materialista tem sido sistematicamente rechaçada e denegrida ao longo dos séculos, em favor de um idealismo muitas vezes opressor e aristocrático. Passo a sugerir seis categorias-chave da concepção idealista em música, à luz da hipótese materialista:

1. **Gênio** - sobre a história do conceito de gênio, temos o pioneiro artigo de Edward Lowinsky, publicado em 1964, a que se seguiram vários trabalhos, inclusive recentes, que podem iluminar a construção histórica de uma das bases do pensamento idealista em música: NASH (1964), MURRAY (1989), DENORA & MEHAN (1993) e DENORA (1995). Lowinsky introduz sua

história do conceito de gênio vislumbrando uma “futura civilização, uma civilização de anônimos (;), que será uma civilização sem heróis, sem gênios, sem paladinos, sem galeria de deuses”, não sem concluir que “escolha, decisão e criação serão sempre dignas da existência humana”.

2. **Cânone** - Outro conceito integrante da concepção idealista é a ideologia do cânone, tão bem historiado por William Weber em que ressalta que a ideia de cânone está tão arraigada na atividade do musicólogo que pode parecer mais que perverso questioná-la. E continua “*Aonde nos leva um ponto de vista desconstrutivista, tal como expresso aqui? O quanto devemos nos tornar céticos com relação às santificadas tradições recebidas da tradição romântica? Por um lado, o cânone musical deve ser visto como bem menos unificado, contínuo, e coerente do que é frequentemente assumido; só por que algumas obras persistem não pode sempre ser atribuído a julgamentos musicais fundamentados. Mais importante que tudo, a autoridade canônica tem sido frequentemente manipulada para propósitos de esnobismo e elitismo social. Por outro lado, uma perspectiva histórica da evolução do cânone musical sugere a continuidade da tradição do artesanato, um respeito pela construção disciplinada e artística da música. Por mais que isso possa soar ingênuo, uma visão desconstrutivista pode em última análise manter a fé na tradição clássica. Para manter um balanço entre essas duas perspectivas é necessário integrar teoria e empirismo, no intuito de evitar os extremismos cegos encontrados em alguns praticantes de cada uma das abordagens*” (In COOK & EVERIST, 2010, pp.336-355). Entendido como estratégia de exclusão e política de memória (GINZBURG, 2012), seria útil investigar sua construção, suas pressões sobre o repertório e seu papel na educação musical, nas práticas amadoras e na composição musical.

3. **Esnobismo** - ideologia⁸ adstringente que atua na contracorrente da democratização do conhecimento - demanda crescente de uma sociedade de massas. Como diz Botstein: “A dependência da filantropia, o comportamento e a etiqueta da sala de concerto marcaram a tradição da música erudita (mesmo em concertos de música contemporânea) como antiquada e

socialmente distante. A música erudita passou a significar esnobismo e exclusividade equivocada (in COOK & POPLE, 2004, p.46). Ou como diz William Weber, citado acima, “Mais importante do que tudo, a autoridade canônica tem sido frequentemente manipulada para propósitos de esnobismo e elitismo social” (in COOK & EVERIST, p.354).

4. Práticas amadoras - vistas muitas vezes com desdém por alguns profissionais, urge sua fundamentação e sua valorização - como o canto coral amador, orquestras amadoras, bandas, fanfarras e grupos diversos - pois são o suporte essencial da pirâmide do conhecimento artístico. Como diz Botstein, “A analogia aqui é com os esportes. A experiência pessoal do amadorismo era indispensável para a formação do público espectador, como sugerem os exemplos do futebol, do tênis e do golfe. Enquanto ir a concertos e colecionar gravações são equivalentes a assistir a um jogo esportivo, o declínio do amadorismo conduzirá a uma erosão do número de espectadores” (BOTSTEIN, In COOK & POPLE, 2004, p.43, n.10). E não é só isso: foi, segundo Letierrier (apud FRANCFORT, 2008), a diminuição dessas “instituições de transferência” que provocaram outro dogma romântico-modernista de cunho idealista que é o que Huyssen (1986) chamou de *The great Divide* entre o modernismo e a cultura de massa (ver mais adiante).

5. Progressismo - Como diz Hobsbawm,

“com base na analogia entre ciência e tecnologia, o ‘modernismo’ tacitamente supunha que a arte era progressista e, portanto, o estilo de hoje era superior ao de ontem. Era, por definição, a arte da *avant-garde*, termo que entrou no vocabulário crítico na década de 1880, isto é, de minorias que em teoria esperavam um dia conquistar a maioria, mas na prática estavam satisfeitas por não o terem feito ainda” (1995, p.497).

No entanto, “ocorre frequentemente que o progresso técnico se manifeste a princípio em obras que, do ponto de vista do valor estético, sejam claramente imperfeitas (...). A utilização de uma técnica determinada, por mais evoluída que seja, não traz a menor indicação de valor estético de uma obra” (Max WEBER, 1965, p.451). Decorre disso que a vanguarda não tem, ou não deveria ter, o monopólio da inovação artística, já que quase todas as obras que ainda

sobrevivem no cânone - constituído institucional ou politicamente - foram inovadoras, mesmo participando de uma prática consensual, inovando dentro dos limites desse consenso (BUTLER, In COOK & POPLE, 2004, p.69).

Butler cita os exemplos de Matisse, copiando obras no Louvre e produzindo obras impressionistas e pontilhistas, ou de Stravinsky, ao compor sua *Sinfonia em Mi bemol*, numa maneira tradicional de 4 movimentos, misturando Tchaikovsky, Mussorgsky, Ravel e Wagner e ainda assim fazendo descobertas que o levaram até além das convenções, demonstrando que os vanguardistas não são os únicos agentes da renovação estética (BUTLER, op. cit., p.69-70).

A noção de progressismo decorre também das posições de Adorno, que enxergava uma homologia entre estrutura musical e estrutura social numa relação direta de causa e efeito⁹, ao contrário do que vê Butler, quando diz:

Como, então, dar uma explicação unificada, que também se aproximaria do modelo “progressista” da ciência? O ano de 1909 viu a primeira apresentação do *Terceiro Concerto para Piano* de Rachmaninov e da composição de Schoenberg *Cinco Peças Orquestrais*. Talvez seja natural pensar que estas duas obras “falam uma língua diferente”, uma dos quais é mais “desenvolvida” do que a outra, e é esse modelo linguístico que tem dominado a discussão acadêmica sobre a inovação musical no século XX. De acordo com este ponto de vista, há uma linguagem reconhecida, convencional ou “acadêmica” em qualquer época, a qual os inovadores estendem de várias maneiras - por exemplo, através do cromatismo wagneriano que se desenvolveu durante o final do século XIX para a música dodecafônica, resultando em um novo conjunto de regras para a combinação sintática de todos esses doze tons que Schoenberg aparentemente descreveu a seu aluno Josef Rufer, no verão de 1921, como “algo que irá assegurar a supremacia da música alemã para os próximos cem anos” (BUTLER, In COOK & POPLE, 2004, p.74).

A ortodoxia que oferece uma “palavra de ordem” (*headline*) em torno do qual uma gama de tradições mais conservadoras ou simplesmente diferentes podem ser agrupadas, diz Cook,

“não só interpreta a história como um processo quase-evolutivo, mas também localiza esse processo na técnica de composição: é o mesmo tipo de abordagem que se pode usar ao escrever a história, digamos, do motor de combustão

interna, e por esta razão Christopher Williams apelidou-o de "técnico-essencialismo" (COOK & POPLÉ, 2004, p.4)¹⁰.

Aqui o que nos interessa são os conceitos de "modernistas ecléticos independentes" (BORN, 1995) e o de "*moderate mainstream*", a onda moderada (WHITTHALL, In COOK & EVERIST, 2004), desvinculando assim a prática musical do evolucionismo vanguardista hegemônico, a meu ver, completamente ultrapassado como leitura histórica das práticas musicais.

6. **The great divide** - decorrência natural da eleição do cânone, do esnobismo e do progressismo, a divisão entre alta e baixa cultura impermeabiliza as fronteiras culturais, na contracorrente de sua natural porosidade, por meio de uma ortodoxia dogmática. Como diz Francfort (2014)¹¹:

A oposição estabelecida entre música popular e música erudita faz remontar precisamente a meados do século XIX e choca-se, seja qual for a disciplina na qual se insira (musicologia, sociologia, história cultural, filosofia...), com uma dificuldade de ordem semântica. Este "divórcio", "essas 'linhas de demarcação' entre a alta cultura musical e os espetáculos de música "comercial" abertos a todos" (S. -A. Leterrier¹²) se situam dentro de uma distinção geral entre artes mais ou menos legítimas. O "divórcio"¹³ não se refere somente a um par identificável *erudito/popular*, mas constitui uma oposição entre uma multiplicidade de etiquetas designando músicas mais ou menos identificáveis. De um lado, as músicas « comerciais », os modos efêmeros obedientes às leis do mercado, a música, arte menor, das canções, as músicas fáceis, leves, o rock comercial, a *mainstream*, a prática de amadores, as festas de bairro, os grupos urbanos de jovens... Do outro lado, a « Grande Música », a música séria, clássica e também contemporânea, experimental, barroca, o *free jazz*, a música institucional e dos conservatórios...

Segundo Franklin,

Também crucial para uma vertente significativa de tal análise foi um exame dos fundamentos e implicações do que Andreas Huyssen rotulou como 'The Great Divide' entre o modernismo e a cultura de massa. Huyssen provocativamente interpretou esta última como o discursivamente comprometedor 'outro' do modernismo, da mesma maneira como o próprio modernismo havia sido tipicamente posicionado como uma alternativa contrária aos pressupostos culturais tradicionais sobre arte. A finalidade de destacar essas estratégias discursivas é entender mais sobre as preocupações de quem os usa e, como consequência, reconsiderar suas

narrativas históricas (FRANKLIN, in BORN & HESMONDALGH, 2000, p.144).

A NOSTALGIA DO QUADRIVUM

A composição musical, entendida como invenção a partir de elementos conhecidos, não difere das noções de arranjo, transcrição ou orquestração, a não ser numa lógica restritiva. Se seguimos a norma hegemônica, pouco compreendemos da natureza das coisas e apenas repetimos padrões consagrados pela normose. Para que serve, então, a hegemonia? Para dar conforto aos preguiçosos? Para fornecer receitas de conteúdo em sala de aula? Para legitimar exclusões? O conforto da norma hegemônica para alguns é o sacrifício para outros. Tesouras, maçanetas e cadeiras fabricadas arbitrariamente para destros... uma infinidade de artefatos produzidos dentro da norma hegemônica obrigam o Outro a "dançar o miudinho" para conseguir os mesmos objetivos tão mais facilmente alcançados pelos beneficiados pela norma vigente. O argumento mais frequente em prol da hegemonia é o de que, sem ela, a vida se tornaria um caos. Mera retórica: a vida já é um caos, provavelmente até por causa dela.

É sempre muito mais custoso trabalhar com a diversidade, mas isso é taxado de relativismo ou culturalismo, assuntos de tantos *papers* na Antropologia e rechaçados pelo discurso essencialista, preferido pelos departamentos de música das universidades brasileiras. A hegemonia não tem nada de filosófico, mas de político: trata-se de uma estratégia consciente de ocupação do campo e a ideologia do cânone, tão arraigada na cultura ocidental, é uma das causas da falsa oposição entre "erudito" (não rude) e "popular".

A bibliografia brasileira sobre educação musical, principalmente depois da aprovação da Lei nº 11.769, que torna obrigatório o ensino de música nas escolas - e que busca os fundamentos para uma musicalização digna e, de preferência, na contracorrente da cultura de massa e das leis de mercado - parece ignorar que os fundamentos mais "científicos" da ciência musical têm origem numa homologia de caráter idealista que se baseava num formidável delírio que é a associação da música à astronomia e à "música dos planetas", considerando o número

não como uma explicação, mas como a causa de todas as coisas, sendo a realidade a aparência dos números. Música e astronomia, aritmética e geometria eram dois pares complementares do saber herdado das ideias pitagóricas que consideravam a superioridade das ideias sobre os fatos. A teoria grega codificada por Boécio (século VI) domina toda a música na Idade Média em que o céu canta um... *cluster!* Chailley conta que a teoria era a seguinte:

Os mundos, por sua rotação em torno da Terra imóvel, produzem por seu movimento um som como o faz a bola que a criança faz girar na ponta de um barbante. Quanto mais o planeta está longe da Terra, mais o movimento é rápido; portanto mais agudo é o som. Ora há 7 planetas, como há 7 notas na escala. Não seria a prova evidente de que, neste mundo regido pelo Número-Rei, cada astro produz uma nota da gama? A música não escapa a essas especulações e também fornece um campo de experiências o mais rico: o próprio Pitágoras encontrou as relações numéricas que regem os comprimentos das cordas vibrantes na escala natural; a música é feita de relações, de frações, de proporções e até Descartes (...), um músico não será erudito se não puder dissertar durante um dia todo sobre as relações de sesquiálteras e epítretos (CHAILLEY, 1984, pp.19–20).

Chailley observa, no rodapé, que “Ninguém notou que, se cada esfera produz uma das notas da gama, o conjunto de sons formará uma espantosa dissonância; há uma incompatibilidade musical entre a resultante harmoniosa descrita por Platão e a identificação de cada som com uma nota da escala” (ibid., p.20, nota 2).

Os pedagogos musicais dos séculos XX e XXI como Dalcroze, Kodály, Willems, Orff, Martenot, Suzuki, Denkmann, Paynter, Schafer e Wuytack¹⁴, conhecidos pelos chamados “métodos ativos”, dão como certo que a música tem uma importância fundamental na formação do sujeito, cada um por razões diferentes e muitas vezes opostas. A questão que se abre, então, é se a música – que já foi para o ocidente uma abstração astronômica – passou a ser uma ciência da performance e do gosto estético; e hoje é uma mercadoria entre outras – pode reivindicar para si o status de disciplina *robusta* (no sentido de resiliência à mudança diante da diversidade). Qual a analogia possível entre a robustez do conceito de Química Inorgânica, por exemplo, e da Música *lato sensu*? “Irredutivelmente mundana”, como

diria Kramer, a música pensada a partir do materialismo não poderá considerar *a priori* as seis categorias-chave descritas acima:

Central para isso é a rejeição da reivindicação da autonomia da música em relação ao mundo a seu redor, e em particular para fornecer acesso não mediado e direto a valores absolutos de verdade e beleza. Por dois motivos: primeiro, porque não há coisas tais como valores absolutos (todo valor é socialmente construído), e segundo que não pode haver tal coisa como acesso não mediado; nossos conceitos, crenças, e primeiras experiências estão implicadas em todas as nossas percepções. A reivindicação de que há valores absolutos que podem ser diretamente conhecidos é portanto ideológica, com a música sendo recrutada para seu serviço. A musicologia que é ‘crítica’ no sentido de teoria crítica, que visa acima de tudo expor ideologias, deve então demonstrar que a música está repleta de significado social e político – que é irredutivelmente ‘mundana’, para usar um dos termos favoritos de Kramer (In COOK, 1998, p.113–114).

Ao abrir mão das hegemonias, podemos fazer dialogar o idealismo e o materialismo; o objetivismo positivista e o subjetivismo relacional, sempre na direção de estabelecer relações se o que se quer é educar para a autonomia.

ESTUDO DE CASO: A COMPOSIÇÃO CORAL CONTEMPORÂNEA

*Ah, não inventa!
Nada se cria, tudo se copia
...e se acrescenta.*
(MC)

Camargo (2010) traz uma interessante discussão sobre a... *mudança de hábito* nos corais amadores do Brasil de se cantar composições originais e adotarem os famosos “arranjos” inspirados na vasta produção da MPB. A autora aponta para a “transformação da vocalidade” como uma das consequências dessa mudança e que “a composição de vanguarda, via de regra, não conseguiu dar conta de uma adaptação das técnicas importadas da Europa para a realidade das condições técnicas brasileiras de realização do repertório” (CAMARGO, 2010, p.12).

A autora passa, então, a analisar as trajetórias de três importantes “arranjadores” (sic) corais: Samuel Kerr, Damiano Cozzella e Marcos Leite,

cada um com sua proposta individual e tendo em comum a utilização das “canções de consumo como matéria-prima” (CAMARGO, 2010, p.13). A ausência do nome de Esmeralda Ruzanowsky já reflete certa indisposição da autora, apesar de suas valiosas contribuições para o estudo da música coral brasileira. Esmeralda Ruzanowsky, cuja proposta sempre foi alternativa, com seus sofisticados e elegantes corais, de uma escrita detalhista e rigorosa, e que resgatou canções clássicas da MPB sem preconceito idealista. Também Ruzanowsky - como Kerr, Leite e Cozzella - partiu do concreto, dos grupos com que trabalhava e otimizou a sonoridade deles de uma maneira que lembra Haydn, quando se vê em dificuldades, em 1768, para compor uma cantata para um monastério austríaco, por não conhecer os músicos nem o local (SUPIČIĆ, in ATLAS, 1985, p. 253).

Camargo reconhece na obra de Cozzella “uma nova abordagem na escrita vocal, tais como a utilização de diferentes texturas contrapontísticas para cada movimento da suíte, tratamento harmônico provindo da Bossa nova e uma escrita adequada para as características das vozes brasileiras, demandando uma nova vocalidade e sonoridade para a música coral a cappella” (op. cit., pp.32-33).

No trabalho de Kerr, ela identifica um “caminho antropológico”, quando diz que ele “coloca como prioridade o resgate da memória musical e das inter-relações sociais nos diversos grupos com que trabalhou” (p.42) e a busca da “cantabilidade das diferentes melodias que acompanhavam o tema”, transformando “o arranjo em uma ferramenta pedagógica à disposição do regente para o trabalho coral, independente do tipo de repertório escolhido” (p.43). Seus arranjos, diz ela, “serviram para perpetuar o trabalho coral, que cansado do repertório europeu, encontrou uma forma criativa e estimulante de se manter vivo” (p.46).

A obra de Marcos Leite, diz Camargo, buscava “a integração das poéticas entre a música erudita e popular” (p.47):

Os desafios para se manter a afinação associada ao novo tipo de emissão vocal com o palato abaixado, isto é, na forma como se fala, a horizontalidade e frontalidade na produção dos fonemas e a movimentação corporal enquanto se canta, exigiu uma condução de técnica vocal

muito específica, criada por ele para atender a um padrão idealizado: cantar como se estivesse ao microfone, mas sem ele (pp.47-48).

Indo ainda mais fundo, Leite “criou o *Método de Canto Popular Brasileiro*, com canções-estudo em parceria com Celso Branco, lançado pela Lumiar Editora, baseado na vocalidade da música popular brasileira, adequando-a a emissão para coro, com o controle e diminuição de vibratos e utilização predominante da região média da voz” (p.50). Esse método, ela diz, “foi amplamente divulgado através dos cursos e oficinas que ministrou. A preocupação com a técnica vocal fazia parte da proposta de renovação da linguagem coral e foi esta sonoridade mais espontânea e próxima da fala cotidiana, difundida pelos padrões fonográficos, que ele buscou na direção de seus diversos grupos” (ibidem).

As críticas que seguem, neste importante trabalho de Camargo, são de cunho idealista, na medida em que parte de um conceito de Arte (com maiúscula) *a priori*, enquanto que um materialismo estaria mais próximo de um olhar etnomusicológico. Dizendo de outro modo, o idealismo acredita na Arte fora da Cultura e o materialismo consideraria a Arte como produto da Cultura. Mais uma vez aqui, vemos a importância de identificarmos essas duas hipóteses que se chocam e são complementares.

Camargo cita Guarneri (apud Milanese), que diz que a música popular “já chega na hora da gravação completamente deformada: primeiro o sujeito inventa uma melodia na caixa de fósforos, vem um outro e põe letra, arrumam alguém para escrever na pauta e um quarto para arranjar. O resultado de um modo geral é muito pobre” (p.54). Esta citação é curiosamente parecida com a descrição que Hobsbawm faz da “produção em linha de montagem na música” - “uma das poucas realizações realmente originais e terríveis de nosso século das artes” - (...) “reduzida uniformemente a uns poucos modelos de produção principais, ou até, na maioria dos casos, a um só, que é o de 32 compassos com coro em três partes” (...):

O inventor da canção, que só precisa ser capaz de assobiá-la, entrega-a ao harmonizador e este, por sua vez, àquela pessoa cada vez mais importante em todo o processo, o orquestrador,

que faz o 'arranjo', ou seja, realmente decide como a música soar". (...) "Um garoto da classe trabalhadora de no máximo 18 anos, de preferência com um cabelo escandaloso e sem afinação ou conhecimento de música, que a interpretará como se acreditasse nela" (HOBBSAWM, 2008, pp.217–218).

Essa "produção em linha de montagem da música" é também o princípio que rege a música de cinema. Segundo Franklin (In BORN & HESMONDALGH, 2000, pp.155–156):

A música para cinema era a antítese da arte idealizada tanto por tradicionalistas quanto por modernistas e seus baluartes acadêmicos e jornalísticos. Era uma mercadoria produzida por comissão, frequentemente em grande velocidade. Exigindo a conversão do individualismo heroico, requeria do compositor a perda de muito da sua autonomia para fazer parte de um time de produção no qual seu precioso controle e status de autor era erodido pelos produtores de som, pela equipe de orquestradores e pelos diretores.

Na fala de Kerr, transcrita na p.57,

O canto coral no Brasil é feito a partir de modelos europeus; o trabalho aqui é condicionado por esse padrão. Tenta-se então fazer com que os coros atinjam certa "perfeição", mas sem que se tenha os antecedentes culturais que a Europa tem. O regente divide as pessoas em sopranos, contraltos, tenores e baixos e, armados com os conhecimentos que ele assimilou de alguma escola de canto, passa a trabalhar tecnicamente o seu coro para que ele seja capaz de cantar um repertório que é quase inteiramente europeu. Esse trabalho compromete o coro com alguma maneira de cantar, impedindo que ele descubra e desenvolva uma forma peculiar de expressão vocal, uma sonoridade própria (MILANESI, 1979, p.4).

Revela-se, através desse pragmatismo implícito, uma proposta de reapropriação da herança europeia que inverteria a equação que calcula que diz que "tão ubíqua e universal quanto a ciência e a engenharia ocidental, (...) [os] elementos locais apenas acrescentam uma cor exótica. Música (...) é apenas uma dimensão de um processo histórico mais amplo (COOK, in BOHLMAN, 2013, p.76)". Camargo diz que "A questão da precariedade de antecedentes culturais e musicais na formação humanista do brasileiro em relação ao europeu é um ponto crucial que, entre outros fatores, determinou as premissas de uma situação onde a simplificação dos parâmetros musicais foi uma das alternativas encontradas para a realização do trabalho coral em instituições, escolas, universidades, etc, através do arranjo" (pp.57–58).

Na conclusão (pp.172–174), a autora identifica "uma ambição artística decrescente" naquilo que considera uma "substituição de projetos" na qual "obras originalmente escritas para coro foram gradualmente sendo substituídas por arranjos criados a partir das condições vocais, musicais, artísticas e culturais dos grupos que se formaram a partir de então". Acrescentando que "a emissão vocal dos corais amadores universitários aproximou-se da oralidade da fala cotidiana brasileira, com suas entoações e acentos característicos, exigindo adaptações à técnica vocal importada da Europa e reinventando, com uma maneira diversa de cantar, os arranjos produzidos a partir de então".

Ora, em lugar de nos lamentarmos dos porquês de os corais amadores terem se debruçado sobre os chamados "arranjos" de MPB ao invés de cantarem composições "originais", podemos questionar esses conceitos e preconceitos. Desde quando a composição original deixou de ser atrativa aos amadores? Por que os dogmas modernistas não contribuíram para a popularidade de seu repertório? Por que uma musicologia impopular é o único discurso sobre as práticas populares, a ponto de o sociólogo e economista francês, Pierre-Michel Menger - ao criticar o relativismo e o construtivismo de Cook (1998) - perguntar se as músicas populares precisam ou não de uma musicologia (in *Musicae Scientiae* 2001 5: 79)?

Essa não é uma discussão simples e depende das hipóteses estéticas e filosóficas adotadas. A meu ver, duas hipóteses que se complementam: o idealismo dominante ou o materialismo. Privilegiar a autonomia da obra de arte, o valor estético independente do contexto, o progresso linear e as grandes narrativas costumam ser os principais obstáculos para se pensar relativisticamente e se conceber um conhecimento construtivista. A música, diz Wiora, "não é uma prerrogativa do mundo ocidental, e a história da música não é apenas a história da música ocidental". Se todos os continentes fazem parte da vida musical na civilização industrial de hoje e sua evolução técnica, "esse processo em sua totalidade é que deveria ser o tema da pesquisa musicológica de hoje" (WIORA, 1965, p.9).

A divisão artificial entre compositor e arranjador é uma hipótese idealista que aceita as condições sociais de produção e recepção do repertório europeu como categorias universais de status canônico. É só lembrarmos das harmonizações dos corais de Lutero por Bach, a utilização de temas populares por Mozart, Haydn, Beethoven e depois por Mendelssohn, Schumann e Brahms, para se chegar à conclusão que a suposta pureza da música europeia está repleta de gestos e procedimentos populares, desde sua origem na *tabula rasa* do Gregoriano, apesar do esforço da Igreja e de Carlos Magno para unificá-lo e protegê-lo de influências vernaculares. Só é permitido então o gesto popular europeu?

Na grande diversidade cultural e tecnológica do século XX - aquilo que Wiora chamou de IV Idade da Música ou A Idade da Tecnologia e da Indústria Global da Cultura -, vimos surgir nos países soviéticos o lema que lembrava aos compositores da necessidade de "escrever música que combine a melhor técnica com qualidade original e elevada com genuíno apelo às massas" (WIORA, 1965, p.167), que não difere muito das exigências e condições de produção dos compositores clássicos europeus até o Romantismo, se lembrarmos de Palestrina compondo sua missa, com as mãos do bispo em seu ombro; de Bach ou Haydn mudando o caráter de suas produções, de acordo com seus padrões.

Se a maioria das canções "utilizadas nos arranjos corais (...) eram preferencialmente as novidades musicais do mercado de consumo" (RICCIARDI & CAMARGO, 2011), não me parece que "a postura assim por fim se resume" em "tanto mais o arranjo se identifica com a versão difundida pela indústria da cultura, tanto melhor será sua aceitação - em detrimento de qualquer autonomia artística ou composicional em meio à escritura coral" (ibidem).

Sedermosumaolhadanosgrandes"arranjadores" corais brasileiros contemporâneos, vamos encontrar nomes que vêm do dia a dia da prática coral amadora, tanto de seus naipes quanto de músicos que respiram o canto coral em escolas, empresas, instituições etc., e conhecem o coralista amador, seus talentos e dificuldades. Ainda assim foi possível a Alberto Cunha, Alexandre Zilahi, Ana Yara Campos, Arlindo

Teixeira, Barros Garboggini, Bontzye Schmidt Sandoval, Cadmo Fausto, Carlos Alberto Pinto Fonseca, Damiano Cozzella, Dierson Torres, Édson de Carvalho, Eduardo de Carvalho, Esmeralda Ruzanowsky, Fred Teixeira, Joaquim Paulo do Espírito Santo, José Ferraz de Toledo, José Pedro Boécio, Mara Campos, Marcos Leite, Pe. José Penalva, Rev. João Wilson Faustini, Roberto Anzai, Roberto Rodrigues, Samuel Kerr, e tantos outros, já que a lista é realmente enorme, interagir com o cânone e as tradições populares, elaborando arquiteturas dignas dos grandes mestres da polifonia, desde o renascimento até o século XXI.

Como Brahms, Mendelssohn, Schumann, entre outros, no século XIX, e Bartók, Britten, Debussy, Hindemith, Kodály, Ravel, Stravinsky na Europa do século XX, Brenno Blauth, Camargo Guarnieri, Ernst Mahle, Olivier Toni, Osvaldo Lacerda, Sérgio Vasconcelos Corrêa, Villa-Lobos, e outros, operaram o mesmo tipo de interação, livre das influências vanguardistas, produzindo um repertório tão original quanto os atuais, discriminados pelo nome de "arranjos", que se situam entre os "modernistas ecléticos independentes" de Born ou na "onda moderada" de Whitthall citados acima.

CONCLUSÃO

Páginas inspiradas na melhor escrita coral e muitas vezes feitas na correria do dia a dia, em busca de resultados satisfatórios, tanto para assegurar empregos precários quanto reputação num meio elitista e dogmático; sonoridades próprias do caráter brasileiro transformados em polifonia de forte caráter rítmico e sem equivalente no mundo - certamente por serem fruto da técnica, combinada com nossa tradição cultural *outdoor*, em oposição aos equipamentos culturais *indoor* dos países frios - os "arranjos" corais que circulam por aí em manuscritos, cópias de cópias etc. clamam por canonização ou, pelo menos reconhecimento de seu valor que salta aos olhos e ouvidos de qualquer crítico *despreconceituoso*.

Como conta Brian Trowell:

No século XV, trabalhar de novo uma antiga peça de música era ao mesmo tempo um elogio ao compositor original, e uma oportunidade para demonstrar habilidade técnica. Na literatura

contemporânea e na arte, a paródia foi reconhecida como um valioso meio de explorar novas ideias em obras mais antigas. Nós hoje perdemos muito em nossa busca incansável por inovação (TROWELL, In ROBERTSON e STEVENS, 1980, pp. 99–100).

No meu projeto de pesquisa *Literatura Coral: bibliografia e cancionero*, alunos bolsistas das pró-reitorias de graduação e extensão, e de Iniciação Científica, desde 2008, revisam e digitalizam manuscritos de arranjos corais para fins de estudo, performance e preservação. Outra ação política é destacar nos programas de concerto o nome do “arranjador” como verdadeiro compositor, como Josquin, autor da Missa *L’Home armé* - canção popular francesa que foi usada em mais de 40 missas a partir da Renascença - e, voltando ao direito autoral, creio que alguma negociação deveria ser agenciada junto ao ECAD para que sejam atribuídos 100% dos direitos ao arranjador, doravante compositor legítimo.

Essa postura crítica em relação aos dogmas da vanguarda e ao elitismo do concerto tradicional, seja de repertório clássico-romântico ou contemporâneo, traduzem uma postura de cunho materialista porque parte da realidade concreta, sem o pressuposto de conceitos que se querem universais. Como diz Onfray (2014):

Em nenhum lugar desprezei aquele que acreditava nos espíritos, na alma imortal, no sopro dos deuses, na presença dos anjos, nos efeitos da prece, na eficácia do ritual, na legitimidade das encantações, no contato com os loas, nos milagres com hemoglobina, nas lágrimas da Virgem, na ressurreição de um homem crucificado, nas virtudes dos cauris, nas forças xamânicas, no valor do sacrifício animal, no efeito transcendental do nitro egípcio, nas moinhas de preces. No chagal ontológico. Em nenhum lugar. Mas em toda parte constatei o quanto os homens fabulam para evitar olhar o real de frente. A criação de além-mundos não seria muito grave se seu preço não fosse alto: o esquecimento do real, portanto, a condenável negligência do único mundo que existe. Enquanto a crença indispõe com a imanência, portanto com o eu, o ateísmo reconcilia com a terra, outro nome da vida¹⁵.

Ou, para citar T. S. Eliot, em *Burnt Norton* (1935):

Vai, vai, vai, disse o pássaro: o gênero humano
Não pode suportar tanta realidade.
O tempo passado e o tempo futuro,
O que poderia ter sido e o que foi,
Convergem para um só fim, que é sempre
presente¹⁶.

NOTAS

01. E eu acrescentaria que seus usos vão depender da natureza de cada indivíduo, e essa perspectiva é uma das leituras possíveis do célebre artigo de Nicholas Cook, traduzido e publicado em *Ictus*, Vol. 7 (2006), “Agora somos todos (etno)musicólogos”, disponível em <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/issue/view/8/showToc> (acesso: 19/02/2015).

02. Todas as traduções do inglês e do francês são minhas, salvo quando vier indicado.

03. LIPMANN, Walter apud BAKER, 2014, p.63.

04. Para Leucipo, os deuses eram feitos do mesmo material que os sonhos, os perfumes das oliveiras, as cores do sol se pondo sobre o mar, ou o canto das cigarras, a beleza daquela que passa nas ruas do porto ou o calor da Ágora ao meio-dia. “Os deuses convivem com os homens da mesma maneira que as sensações, as emoções, as percepções, os sonhos, as ideias. Em nenhum caso escapam da materialidade do real” (ONFRAY, 2006, pp.46–47).

05. Sobre dialética materialista e não materialista, envolvendo as ideias de Hegel e Feuerbach, sugiro o artigo de Friedrich Engels, *Ludvig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*. In MARX & ENGELS, s/d, pp.616–653.

06. *Cours de M. Antoine Compagnon. Introduction : mort et résurrection de l’auteur, Deuxième leçon : la fonction auteur*. Disponível em <http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php> (acesso: 18/02/2015).

07. In Revista da ABEM, n. 15, setembro 2006, pp.59–66. Disponível em http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista15/revista15_completa.pdf (acesso: 20/02/2015).

08. Segundo Wiora, “ideologias não são ideias, claras ou abstratas, mas suportes intelectuais para sistemas secundários. Elas devem incluir conhecimento, mas na medida em que esse conhecimento seja desfavorável à tendência ou ao partido a ser defendido, elas são inimigas da vontade de saber” (WIORA, 1965, p.189). Para Bourdieu (1979, p. 81), “A ideologia é uma ilusão interessada, mas bem fundamentada”. Saviani

acrescenta que “a ideologia existe sempre radicada em práticas materiais reguladas por rituais materiais definidos por instituições materiais” (SAVIANI, 2008, 18). Burke diz: “Ideologia, observa Duby, não é um reflexo passivo da sociedade, mas um projeto para agir sobre ela (DUBY, 1978)” [BURKE, 2010, p.99].

09. “O problema repousa na maneira direta com que Adorno assume a correlação entre música e seu significado social. Ele iguala “ilusões” musicais com as “ilusões” de “falsa consciência” burguesa e, portanto, acredita que uma música purificada pode ter um efeito libertador sobre a consciência. Mas não pode, porque a relação entre a música e a consciência não é um desses tipos de entrega de mensagem de causa e efeito. Não há nada mais do que uma similaridade metafórica aqui (...)” [op. cit, p.74].

10. Para ler o artigo citado de Williams, visitar <http://www.ocf.berkeley.edu/~repercus/wp-content/uploads/2011/07/repercussions-Vol.-2-No.-1-Williams-Christopher-A.-Of-Canons-Context.pdf> (acesso: 13/8/2014).

11. Disponível em <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=266>>. Acesso: 6/8/2014.

12. Sophie-Anne LETERRIER, «Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du “peuple” au “public”», Revue d’histoire du XIXe siècle, 1999-19, Aspects de la production culturelle au XIXe siècle, URL : <http://rh19.revues.org/document157.html>> Acesso: 01/01/2008.

13. Roger POUIVET, L’Oeuvre d’art à l’âge de sa mondialisation: un essai d’ontologie de l’art de masse. Bruxelles, La Lettre Volée, 2003, pp.66-67.

14. Cf. MATEIRO & ILARI, 2012.

15. Esta tradução acima é de Monica Stahel, da edição brasileira de 2014, p. xviii.

16. (...) Go, go, go, said the bird: human kind
Cannot bear very much reality.
Time past and time future
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.

Tradução de Ivan Junqueira. Disponível em <http://politicaeoutrasciencias.blogspot.com.br/2011/08/quatro-quartetos-burnt-norton-i.html> (acesso: 18/02/2015).

com.br/2011/08/quatro-quartetos-burnt-norton-i.html (acesso: 18/02/2015).

REFERÊNCIAS

ATLAS, Allan W. (ed.). **Music in the classic period**. New York: Pendragon Press, 1985.

BAKER, Geoffrey. **El sistema: orchestrating Venezuelan Youth**. Oxford: University Press, 2014.

BELLARD FREIRE, Vanda (Org.). **Horizonte da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

BOHLMAN, Philip. **The Cambridge history of world music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BORN, Georgina; HESMONDALGH, David. **Western music and its others**. Los Angeles: University of California Press, 2000.

BORN, Georgina. **Rationalizing culture**. IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde. London : University of California Press, Ltd, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **La distinction: critique sociale du jugement**. Paris : Les éditions de minuit, 1979.

BURKE, Peter. **A escola dos Annales 1929-1989**. A revolução francesa da historiografia. São Paulo : Editora da UNESP, 2010.

CAMARGO, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de. **Criação e arranjo: modelos de repertório para o canto coral no Brasil**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza, São Paulo, 2010.

CHAILLEY, Jacques. **Histoire musicale du Moyen Âge**. Paris : PUF, 1984.

COMPAGNON, M. Antoine. **Introduction: mort et résurrection de l’auteur**, Deuxième leçon : la fonction auteur. Disponível em <http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php> (acesso: 18/02/2015).

COOK, Nicholas & EVERIST, Mark (ed.). **Rethinking Music**. Oxford, Oxford University Press, 2010.

- COOK, Nicholas & POPLE, Anthony (ed.). **The Cambridge History of Twentieth Century Music**. London: Cambridge University Press, 2004.
- COOK, Nicholas. Agora somos todos (etno) musicólogos, **Ictus**, Vol. 7 (2006). Disponível em <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/issue/view/8/showToc> (acesso: 19/02/2015).
- COOK, Nicholas. **Music: A Very Short Introduction**. New York: Oxford University Press Inc., 1998.
- DENORA, Tia and MEHAN, Hugh. Genius: a social construction. In **Constructing the social** Edited by J. Kitsuse and T. Sarbin. Los Angeles: Sage, 1993, pp.157–173.
- DENORA, Tia. **Beethoven and the construction of genius**. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- DUARTE, Mônica de A. & Mazzotti, Tarso Bonilha. Professores de música falando sobre; música: a análise retórica dos discursos. In **Revista da ABEM**, n. 15, setembro 2006, pp.59–66.
- FRANCFORT, Didier. La Musique Savante Manque a Notre Désir (Rimbaud, Illuminations) – Músicas Populares e Músicas Eruditas: Uma Distinção Inoperante? In **História e-história**. Disponível em <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&ID=266> (acesso: 19/02/2015).
- GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: EDUSP/ FAPESP, 2012.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX, 1914–1991**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- HOBBSAWM, Eric. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HUYSEN, Andreas. **After the great divide**. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- LOWINSKY, Edward. Musical Genius – Evolution and Origins of a Concept, part 1. In **The Musical Quarterly**, Vol. 50, No. 3 (Jul., 1964), pp. 321–340.
- LOWINSKY, Edward. Musical Genius – Evolution and Origins of a Concept, part 2. In **The Musical Quarterly**, Vol. 50, No. 4 (Oct., 1964), pp. 476–495.
- MARX & ENGELS. **Obras escogidas**. Moscú: Editorial Progreso, s/d.
- MATEIRO, Teresa & ILARI, Beatriz (Org.). **Pedagogias em educação musical**. Curitiba: Intersaberes, 2012.
- MURRAY, Penelope. **Genius: the history of an idea**. London: Blackwell, 1989.
- MUSICAE SCIENTIAE 2001 5**: 79. Disponível em <http://msx.sagepub.com/> (acesso: 19/02/2015).
- NASH, Dennison. **The alienated composer**. In Robert N. Wilson (ed.). The arts in society. Englewood Cliffs: Prentice–Hall, 1964.
- ONFRAY, Michel. **Les sagesses antiques**. Contre-histoire de la philosophie t.1. Paris ; Éditions Grasset & Fasquelle, 2006.
- ONFRAY, Michel. **Traité d'athéologie**. Paris : Grasset & Fasquelle, 2005.
- _____. **Tratado de ateologia: física da metafísica**. Tradução Monica Stahel, 2a edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- REZENDE, Antonio. **Curso de filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- RICCIARDI, Rubens & CAMARGO Cristina. Será que aquilo deu nisso? – a deteriorização do canto e da composição coral no Brasil desde a inserção de arranjos de canções da indústria da cultura. In **Trama Interdisciplinar**, v. 2, n. 2, 2011. Disponível em <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/4428> (acesso: 19/02/2015).
- ROBERTSON, Alec; STEVENS, Denis (edited by). **The Pelican history of music**, vol. II, Renaissance and Baroque. 8ª edição . Londres: Penguin Books, 1980.
- RUSSELL, Bertrand. **Autobiography**. London and New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2010.
- RUSSELL, Bertrand. **Free thought and official propaganda**. New York: Watts & Co., 1922.
- SAVIANI, Demerval. **Escola e democracia**. Campinas: Ed. Autores Associados, 2008.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. **O músico:** desconstruindo mitos. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 10, 109–118, mar. 2004.

SUPIČIĆ, Ivo. Early forms of musical “mass” culture. In **ATLAS**, Allan W. (editor). New York : Pendragon Press, 1985.

WEBER, Max. **Essais sur la théorie de la science** (trad. Julien Freund). Paris: Plon, 1965.

WIORA, Walter. **The four ages of music.** From prehistoric man to electronic computer...a fresh view of the history of the world’s music. Translated by M. D. Herter Norton. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1965.

YU-KUANG-CHU. Interação entre linguagem e pensamento em chinês. In Campos, H. (Org.). **Ideograma.** São Paulo, Cultrix, 1977.

SOBRE O AUTOR

Marcos Câmara de Castro é escritor e Professor Doutor do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP de Ribeirão Preto (SP), responsável pelas disciplinas: Canto Coral, Educação Musical e Etnomusicologia. Tem graduação (1983), mestrado (2001) e doutorado (2007) pela ECA/USP, aperfeiçoamento no CNSM-Paris, com bolsa CNPq (1988-1990) e pós-doutorado na Universidade de Lorena, Nancy (França) com bolsa BPE/FAPESP. É líder do grupo de pesquisa (CNPq) EsTraMuSE: estudos transdisciplinares em música, sociedade, educação, e desde 2016 é pesquisador associado no projeto temático FAPESP 2016/05318-7, O Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia. É editor-gerente da Revista da Tulha.