

Estudos da música popular na América Latina (1930-2010): avaliando o passado e propondo novas perspectivas

*Popular Music Studies in Latin America (1930-2010): Evaluating The Past and
Proposing New Perspectives*

Martha Tupinambá de Ulhôa

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

E-mail: mulhoa@unirio.br

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5378800627543781>

 Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-6886-1267>

Recebido em: 27/03/2024

Aprovado em: 25/04/2024

RESUMO

Revisão sobre algumas tendências dos estudos da música popular na América Latina a partir da década de 1930. Inicialmente, é feita uma síntese da *First Inter-American Conference on Musicology* (Washington, DC, 1963), publicada em 1965 no vol. 1 do *Anuario*, o antecessor da *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*. Em seguida, são feitos alguns comentários sobre pontos frequentemente debatidos pelos pesquisadores atuais, em especial o conceito de *popular*, com espaço para uma avaliação da contribuição dos pioneiros, Mário de Andrade (1893-1945) e Carlos Vega (1898-1966), complementados por propostas teóricas relacionadas aos estudos da música na América Latina pela perspectiva da musicologia. As fontes para discussão foram congressos de 2010 da Associação Argentina de Musicologia (AAM), da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), bem como da seção latino-americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM-AL).

PALAVRAS-CHAVE:

Estudos da música popular na América Latina; Mário de Andrade; Carlos Vega; soando dialético; musicologia da escuta.

ABSTRACT

A discussion on some aspects of popular music studies in Latin America since the 1930s. It begins with a synthesis of the *First Inter-American Conference on Musicology* (Washington, DC, 1963), published in volume 1 of *Anuario* (1965), the predecessor to *Latin American Music Review*. It follows with commentaries on the concept of the *popular* and an assessment of the contribution of pioneer musicologists Mário de Andrade (1893–1945) and Carlos Vega (1898–1966). Finally, proposals for directions of Latin American music studies in musicology are presented. The discussion was based on papers from the 2010 conferences of the following associations: the Argentinean Association of Musicology (AAM), the Brazilian Association of Research and Post-Graduation in Music (ANPPOM), and the Latin American branch of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM-AL).

KEYWORDS:

Latin American popular music studies; Mário de Andrade; Carlos Vega; dialectic soundings; musicology of listening.

Introdução

*Quem disse que eu me mudei?/Não importa que a tenham demolido:/
A gente continua morando na velha casa/em que nasceu. (Mário Quintana)*

As frases do poeta Mário Quintana (1906-1994) estão aí para lembrar o truísmo. Somos seres históricos e nossas biografias, estudos e vivências vão emergir no que quer que façamos, não importa onde estivermos. Isto é, somos o que aprendemos a ser, e nossa visão de mundo é influenciada por nossos desejos e biografias. Em 2011, quando passei a participar do Comitê Executivo da IASPM internacional, resolvi ter uma ideia melhor dos estudos da música popular na América Latina. Para isso, propus-me a esboçar uma cartografia da área, tomando como trampolim três congressos sobre música acontecidos no ano anterior (2010). Passados 20 anos do doutorado, seria saudável fazer uma revisão, para ficar conhecendo o que havia de novo. Foi aí que me lembrei dos versos de Quintana, pois a sensação foi de que conceitos apareciam com outros nomes, autores usavam metáforas diferentes ou metodologias distintas, mas em muitos e muitos casos, mais frequentemente do que se pensa, os princípios estruturais da área de pesquisa, no caso, em música, permaneciam mais ou menos os mesmos.¹ Isto pode ter a ver com a historicidade dinâmica dos conceitos, que mudam com o passar do tempo, num andamento lento, mas com sutilezas, que para serem percebidas precisam ser contextualizadas.

Assim, esta reflexão se inicia por um levantamento sobre a formação dos círculos acadêmicos ligados ao estudo da música na América Latina, e suas filiações mais abrangentes. Para isto, é feito um comentário sobre a *First Inter-American Conference on Musicology* (Washington, D. C., 1963), publicada dois anos depois no volume 1 do *Anuario*, o antecessor do periódico *Latin American Music Research Review/Revista Latinoamericana de Pesquisa Musical* (LAMR). Num segundo momento, passo a discutir a situação mais atual, comentando brevemente sobre dois congressos acontecidos em 2010, um da Associação Argentina de Musicologia (AAM), e o outro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), como uma introdução a uma discussão mais longa, sobre um terceiro congresso no mesmo ano, da filial latino-americana da *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM-AL). São feitas algumas

¹ Versão atualizada em português e com permissão da UTP de: "Southern Streams: Some Thoughts about Musicology and Popular Music Studies in Latin America", *Latin American Music Review*, Volume 38, Number 1, (Spring/Summer 2017): 83-105. Copyright © 2017 by the University of Texas Press. All rights reserved.

considerações sobre alguns pontos recorrentes nos registros, especialmente o conceito de *popular*, assim como uma apreciação sobre a contribuição dos pioneiros para os estudos da música popular do Cone Sul, Mário de Andrade e Carlos Vega. A terceira parte do texto complementa a revisão com propostas mais recentes para o estudo da música na América Latina, pela perspectiva da musicologia.

First Inter-American Conference on Musicology

Um ponto de partida privilegiado para a análise da atuação dos musicólogos latino-americanos pioneiros é um exame da *First Inter-American Conference on Musicology* e publicações relacionadas a ela. O evento aconteceu entre 29 de abril e 2 de maio de 1963, na Biblioteca do Congresso de Washington, D. C., organizada pelo *Inter-American Institute for Musical Research*, fundado e dirigido por Gilbert Chase, em 1961, na Tulane University, New Orleans. Uma síntese e várias comunicações sobre a conferência foram publicadas nos primeiros números da revista *Anuario/Yearbook/Anuário*, publicação trilingue (espanhol, inglês e português), criada em 1965, na Tulane University, sede do Instituto até 1970. O *Anuario* foi substituído pelo *Anuario Interamericano de Investigación Musical* (1970-1975) e, finalmente, pela LAMR, com os dois últimos periódicos sendo publicados pela Universidade do Texas-Austin.

O Conselho Consultivo do Instituto Interamericano de Pesquisa Musical compreendeu os mais ilustres estudiosos da música americana da época, alguns deles ainda hoje bem conhecidos, outros esquecidos nas águas lamacentas da formação do cânone acadêmico. Representando a América Latina estavam Carlos Vega (Argentina); Lauro Ayestarán e Francisco Curt Lange (Uruguai); Luíz Heitor Corrêa de Azevedo (Brasil); Andrés Pardo Tovar (Colômbia); Juan Bautista Plaza, Isabel Aretz de Ramón y Rivera e Luis Felipe Ramón y Rivera (Venezuela); Andrés Sás (Peru); e Jesús Bal y Gay e Vicente T. Mendoza (México). O número maior de membros do conselho era da América do Norte: Mantle Hood, Irving Lowens, Albert T. Luper, Alan P. Merriam, Charles Seeger, Carleton Sprague Smith, Lott M. Spell e Robert Stevenson.

Houve apenas sete artigos apresentados na conferência, quatro deles sendo publicados no volume 1 do *Anuário*.² Tanto Vicente Mendoza (1894-1964) quanto Juan

² Os sete artigos apresentados foram (com títulos curtos aqui) de Francisco Curt Lange (“Problemas fundamentales en la investigación histórico-musical argentina y brasileña”), Robert Stevenson (“From Archive into Print”), Lauro Ayestarán (“Manuscritos del Convento de San Felipe Neri (Sucre, Bolívia) [...] no Museu Histórico Nacional do Uruguai”), Charles Seeger (“As Modalidades da Crítica da Música”), Albert

Bautista Plaza (1898-1965), falecidos na época do lançamento da revista, tiveram seus obituários publicados no primeiro número. Artigos de Lange e Ayestarán abordavam documentos de música antiga (a “Missa breve do Pe. José Maurício” e “*Los Manuscritos de la Iglesia de San Felipe Neri*”, Sucre, Bolívia, existentes no *Museo Histórico Nacional del Uruguay*). O artigo de Vega trata da presença de uma cadência medieval provençal, tanto na música culta espanhola quanto na música folclórica e “mesomúsica” argentina, dando como exemplo dois tangos do início do século XX. Luper publicou uma comunicação sobre “O pensamento musical de Mário de Andrade”.

O relatório da conferência, escrito pelo próprio Gilbert Chase, estabelecia as conexões entre o evento e iniciativas anteriores. No Prefácio, apresentado como Appendix no *Anuario* nº 1, Chase, após uma menção a um livro recente na época, sobre o que se chamou de “Mente Inter-Americana”,³ denunciou o atraso da Musicologia em relação a disciplinas como Etnologia, Antropologia, Arqueologia, Estudos de Folclore, Sociologia e História. Mas, segundo ele, a atitude de resistência em reconhecer música como um dos “tesouros históricos” do continente estaria mudando, primeiro devido aos estudos de arquivos musicais na América Latina e, segundo, pela abertura de horizontes da Musicologia sob a influência das Ciências Sociais. Adicionalmente, Chase realçou como os trabalhos apresentados na conferência mostravam o interesse dos pesquisadores tanto na Musicologia Histórica quanto em Etnomusicologia.

Donald Grout, pioneiro da Musicologia nos EUA, e Alan Merriam, influente no campo da Antropologia da Música, presidentes da *International Musicological Society* e da *Society for Ethnomusicology*, respectivamente, enviaram mensagens enfatizando a simbologia da Conferência como uma oportunidade de cooperação entre etnomusicólogos e musicólogos.

Fica evidente, pelos títulos das mesas-redondas e reuniões de comissões correspondentes, que a ocasião era uma reunião de trabalho para planejamento de atividades futuras sobre Fontes musicais, História da Música da América Latina e Monumentos Musicais do continente.⁴ Entre as recomendações da Comissão sobre um

Luper (“O Pensamento Musical de Mário de Andrade”), Carlos Vega (“Una cadência medieval na América”) e Vicente T. Mendoza (“La música popular do México e outros países”). Privilegiando claramente o Cone Sul em termos de conteúdo, o volume 1 do *Anuario* publicou os artigos de Lange, Ayestarán, Luper e Vega.

³ Bernstein, Harry. *Making an Inter-American Mind*, Gainesville, University of Florida Press, 1961.

Disponível em: <https://ufdc.ufl.edu/UF00100564/00001/images>. Acesso em 19 mar. 2024.

⁴ As recomendações e o próprio instituto faziam parte de um movimento mais amplo e anterior, organizado pelo Centro Interamericano de Música, criado em 1939 e dirigido por Charles Seeger a partir de 1941 (González 2009, 54-56).

Inventário de fontes musicológicas (coordenada por Lauro Ayestarán, diretor do Departamento de Musicologia do Museu Histórico Nacional do Uruguai, com a participação de Harold Spivacke, chefe *ex officio* da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, Carlos Vega, diretor do Instituto de Musicologia da Argentina e Robert Stevenson da Universidade da Califórnia/Los Angeles) estava o envio da listagem de partituras e manuscritos musicais ao escritório do RISM⁵ na Biblioteca Nacional em Paris.⁶

O primeiro artigo do *Anuario* (*An Anniversary and a New Start*) é escrito pelo próprio Chase e merece algumas considerações, por seu valor histórico e por mostrar um pouco de seu perfil de grande incentivador dos estudos musicais, não só latino-americanos, mas das Américas. O texto começa com uma menção ao início da publicação dos seis volumes do *Boletín Latinoamericano de Música*, fundado e editado por Francisco Curt Lange no Uruguai e em outros países do continente. Chase observa que são perto de 4.000 páginas de texto e mais de 500 de partitura, em grande parte de música contemporânea das Américas.⁷ O autor comenta que o *Anuario* adota o *Boletín* como modelo, acrescentando o inglês e o francês às línguas para publicação (o *Boletín* é em espanhol e português; os artigos em inglês foram traduzidos para o espanhol, inclusive no volume V dedicado aos Estados Unidos). Mas é significativo reiterar que Chase realça o que chama de “*catholicity displayed by the Boletín in giving equal hospitality to traditional musicology (historical, analytical, critical) and to ethnomusicology (ethnology, folklore, sociology)*”, assim como a adoção da tradução inglesa do termo original alemão *Musikwissenschaft* para “pesquisa musical” e não a norte-americana, que preferiu traduzir o termo para “musicologia”. Aqui apresenta a sua linhagem teórica:

⁵ Para o benefício dos não “musos”: Os grupos R (de repertório), são projetos bibliográficos produzidos pela IMS (International Musicological Society) em colaboração com a IAML (International Association of Music Libraries): RidIM (Répertoire International d'Iconographie Musicale) – para o inventário de iconografia musical; RILM (Répertoire International de Littérature Musicale) – dedicado à Literatura Musical (bibliografia); RIPM (Répertoire International de la Presse Musicale) – dedicado aos periódicos de música; e RISM (Répertoire International de Sources Musicales) – fontes musicais (partituras/fontes manuscritas e impressas). Links podem ser encontrados em: <https://www.musicology.org/networks/4r>. Acesso em 19 mar. 2024.

⁶ Além da compilação de bibliografias musicais, ação que Luiz Heitor Correa de Azevedo, também presente no evento, levou à frente, juntamente com D. Mercedes Reis Pequeno em relação ao Brasil. D. Mercedes, por muitas décadas foi colaboradora e representante no Brasil do RILM.

⁷ Ver: Lange, Francisco Curt. “Americanismo musical: ideias para uma futura sociologia musical latino-americana” e Buscacio, Cesar e Virgínia Buarque. “O ‘americanismo musical’ de Curt Lange: por uma *Bildung* mestiça e tropical”, ambos em *Revista Brasileira de Música*, v. 32 n. 2, 2019; Merino Montero, Luis. 1998. “Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción”. *Rev. music. chil.*, Santiago, v. 52, n. 189, enero 1998.

In this connection [work done by participants in this Conference shows that most of them have been concerned with both ethnomusicology and historical musicology], it is worth noting (as Lewis Lockwood pointed out in a recent issue of *Perspectives of New Music*) that when the term *Musikwissenschaft* was introduced into English usage, the Americans translated it as "musicology," whereas the English preferred "musical research." We also prefer it, because it does away with the dichotomy – growing ever more acute in recent years – between "musicology" and "ethnomusicology." We are committed to neither camp, but to both together. We might be inclined to agree with Professor Frank L. Harrison that "it is the function of all musicology to be in fact ethnomusicology," simply because, as Norma McLeod observes in her review of Alan P. Merriam's *The Anthropology of Music*, "Since music is created by people, the social sciences will probably give us the orientation necessary for a proper study of music." We accept as our domain "the study of music in culture" – by whatever name this discipline may be called (Chase 1965, 7).

As publicações nos periódicos *Anuário(s)/Revista* contribuíram para a formação de um cânon musicológico para os estudos musicais na América Latina. Entre os textos seminiais, um artigo de Charles Seeger (1966) sobre o processo musical como função num contexto de funções. Nele, faz referência a um texto anterior, publicado em 1962, onde havia respondido à pergunta "Por que as pessoas fazem música?", argumentando ser para comunicar e que, no artigo publicado no *Anuario* 2, responderia às duas outras questões restantes: o que e como as pessoas comunicam.

É admirável a construção sistemática e sem pressa da argumentação na escrita de Seeger. Ele certamente não faz parte dos pesquisadores a quem Philip Tagg, um dos fundadores da IASPM internacional, denuncia como partidários de uma "inércia epistêmica", na qual a terminologia musical de conservatório é naturalizada e usada como se fora universal e eterna. Seeger contextualiza seus conceitos e argumentos, como, por exemplo, o que ele quer dizer com "estrutura" (algo que pode ser fixado e descrito como uma "coisa", próprio da linguagem falada) e com "função" (ligado a ação e processo, próprio da linguagem musical) e como, por ser difícil falar em termos de função, a tendência é "estruturar" a função, torná-la uma "coisa". Enquanto o pensamento estrutural tende ao estático, o pensamento funcional seria dinâmico e processual.

Seeger comenta sobre os critérios funcionais/estruturais utilizados para falar de música na Musicologia, uma disciplina entranhada entre fala e música. Através desses critérios, ele estabeleceu a tipologia de música relacionada com o contínuo estruturas-funções, uma tipologia que é adaptada por vários pesquisadores nas suas considerações conceituais preliminares antes de descreverem e analisarem seus objetos de estudo (por

exemplo Anthony Seeger, Philip Tagg, Gerard Béhague): música tribal (em vez de música primitiva), música profissional, música folclórica e música popular.

Não cabe aqui uma discussão detalhada sobre todo o artigo, mas me detenho em dois dos critérios extrínsecos à música, que têm a ver com a discussão sobre o estudo da música popular na América Latina. São eles "área política" e "estrato social". Isto porque no discurso presente, tanto nos textos das comunicações, como no dia a dia da lista de discussão da IASPM Latino-americana, identidade/nacionalidade, gênero musical deste ou daquele país ou região, e classe social são termos frequentes.

Em relação à área política, Seeger observa como os etnomusicólogos dos anos 1960 tendiam a aceitar o termo guarda-chuva "Música Ocidental" para falar de música alemã, francesa, russa ou italiana (no singular) como variantes de uma unidade de música europeia: a ideia de "nossa música (nacional)", ou mesmo de "música" no singular como se fora algo universal, seria encontrada com frequência no Ocidente.⁸ É significativo que Seeger continue o parágrafo com uma frase que parece retirada de alguns dos textos dos congressos latino-americanos de 2010: "*sometimes it refers to one or another of the various kinds of music cultivated within national boundaries and, so, considered characteristic of the national Geist or Gestalt...*" (p. 8). Ou seja, existe uma tendência a naturalizar conceitos extramusicais, do senso comum e a utilizá-los no discurso "científico". Assim, mesmo quando apresenta resultado de pesquisa supostamente acadêmica, o termo "música" no singular é entendido como "música de concerto/erudita", enquanto todas as outras modalidades precisam de qualificação. Nesse sentido, entende-se a frustração de alguns pesquisadores mais experientes com as atrocidades que são ditas, escritas e até mesmo citadas no meio acadêmico em pleno século XXI.

Seeger observou esse comportamento descuidado também no critério que chamou de "classificação por estrato social, um trecho que merece ser transcrito na íntegra, pois é ainda altamente relevante e pertinente décadas depois de escrito:

Classification by social strata is probably one of the most widely and ambiguously used at the present time. It is the fruit of a view of man and his ways of living "from above down," the viewer placing himself ethnocentrically in the position of "the above." Such a view might flourish in any highly diversified and elaborated civilization with coinciding, strongly maintained, political, cultural, and geographic boundaries. Specifically, here, it is a development of European academic disciplines that have observed the populations of the Western World and its colonial extensions as one

⁸ Don Randel seria mais restritivo para falar do cânon musicológico no início da década de 1990.

coherent, social class structure, its [1] primitive minorities, [2] rural and [3] urbanized majorities, and [4] wealthy, educated minorities forming four social classes, "low" to "high," scholars considering themselves members of the last and highest class (Seeger 1965, p. 8).

Seeger também comenta como musicólogos históricos e etnomusicólogos usaram categorias como música primitiva, folclórica ou popular de maneira não crítica. O que torna a coisa mais complicada é que tais categorias utilizadas no cotidiano dos músicos ou leigos em musicologia seria, na concepção de Seeger, categorias funcionais transformadas em categorias estruturais no jargão musicológico corrente, ou seja, o repertório (de termos) acumulado pelos musicólogos históricos para estudar a música dos grandes mestres europeus.

Com a aposentadoria de Chase em 1979, a direção da publicação passou para a coordenação de Gerard Béhague, que a exerceu praticamente até bem próximo de seu falecimento em 2005. Talvez seja ainda cedo para fazer a crítica ao papel exercido por Béhague em relação aos estudos da música latino-americana. Sem dúvida, seu conhecimento, bem como seu poder de síntese eram admiráveis; no entanto, dada a sua quase onipresença em praticamente todos postos de controle da área (como editor do *LAMR* e como autor dos verbetes sobre a América Latina tanto do Grove quanto do MGG), não posso deixar de chamar a atenção para alguns pontos, com o risco de ser injusta em relação ao "Dean" dos estudos de música latino-americana.

Em várias ocasiões Béhague criticou de forma contundente o que ele chamava de transposição acrítica de modelos de musicologia europeia e norte-americana pelos musicólogos latino-americanos. Na realidade, não tenho registro de nenhuma ocasião em que ele tenha realçado trabalhos de jovens musicólogos ou etnomusicólogos, fossem latino-americanos ou não. Por exemplo, em relação ao Brasil, aponta para aspectos gerais, tais como as primeiras histórias da música incluírem tanto a música popular como a erudita, enquanto na segunda metade do século XX, a tendência tenha sido privilegiar o segundo tipo de repertório, a chamada música de concerto. Nos verbetes sobre o Brasil e a América Latina do *Grove*, Béhague menciona parte da bibliografia musical brasileira, sendo as referências mais recentes suas próprias resenhas sobre o assunto, nas quais privilegia trabalhos monográficos desenvolvidos na antropologia e história, principalmente.

Em parte, essa restrição aparente da produção musicológica recente no Brasil parece ter sido uma escolha metodológica por parte de Béhague. Ele privilegiava, sem dúvida,

comentar publicações em livro, enquanto musicólogos e etnomusicólogos brasileiros atuantes a partir da década de 1990 preferiam apresentar seus resultados de pesquisa em congressos, bem como publicar principalmente na forma de artigos em periódicos. São poucos os que, nas décadas de 1980-90, titularam-se fora do Brasil e publicaram suas dissertações de doutorado na íntegra em português.

Entretanto, gradual e consistentemente, em grande parte como fruto da pesquisa acadêmica desenvolvida nas universidades, o campo da pesquisa em música no Brasil (assim como em outros países latino-americanos) cresceu bastante. Parte dessa produção, incluindo a pesquisa em música popular, é apresentada nos congressos da área, como comentado a seguir.

Congressos ocorridos em 2010 da AAM, ANPPOM e IASPM-AL

É importante ressaltar que a estrutura dos congressos depende muito da história das entidades. A AAM realizou seu primeiro congresso anual em novembro de 1987. Nela, sob o guarda-chuva de “Musicologia” estão agrupadas todas as modalidades de “estudo sistemático da música”, seja a musicologia histórica, a etnomusicologia, a composição e, mais recentes, os estudos da música popular. Em 2010, ao lado de comunicações sobre manuscritos coloniais, numa reunião temática sobre música e ideologia, aparece uma quantidade razoável de artigos sobre música popular (17 dos 47 artigos, ou 36 % do total).⁹ Dentre as apresentações, havia vários doutorandos, além de pessoas vindas de outros países (Argentina com trinta e uma pessoas, Chile sete, Espanha cinco, Brasil três, Estados Unidos, Finlândia e Uruguai com uma cada).

A ANPPOM foi criada no ano seguinte, 1988, contando com o apoio do CNPq – Conselho Nacional de Pesquisa –, apenas quatro anos após a criação da representação de música naquele órgão de fomento. Na época, a área de música no Brasil contava com apenas seis doutores titulados. O CNPq e a CAPES passaram a investir na formação de doutores em todas as quarenta e sete áreas do conhecimento, sendo que, na década de 1990, foram criados programas de pós-graduação em música (em 2011 eram 13 os programas, passando a 22 em 2023). Os primeiros congressos da ANPPOM eram organizados em torno de subáreas, mantendo, por vários anos, a estrutura composição, educação musical, musicologia e práticas interpretativas. No congresso de 2010 (abrigado pela Universidade

⁹ Em relação à abrangência do termo *popular*, foram também considerados pertinentes os artigos dedicados à chamada “música folclórica”.

Estadual de Santa Catarina – UDESC), os 277 artigos foram agrupados em sete subáreas: Composição (25); Educação Musical (54); Etnomusicologia (17); Música Popular (21); Música e Interfaces: Cinema (7); Cognição (9); Mídia (5); Semiótica (2); Musicologia/Estética Musical (49); Musicoterapia (2); Performance (39); Sonologia (11); Teoria e Análise (36). Desse número, 36 (cerca de 13%) explicitamente se referiam à música popular, independente da área de submissão. No caso da ANPPOM, não foram levados em conta os artigos sobre música predominantemente de tradição oral, já que houve uma sessão intitulada especificamente “etnomusicologia”.

Se no Brasil existe uma linha separando a música tradicional da “música popular urbana”, o mesmo não acontece nos congressos da IASPM-AL, cujos tópicos de comunicação, desde o congresso de Santiago em 1997, continuam apresentando artigos com uma paleta bastante ampla, da “música de raiz”, passando pelos vários gêneros nacionais (como *cumbia* e samba), variedades de pop e rock, e incluindo também práticas “progressivas”, ou seja música popular usando técnicas composicionais da música “acadêmica” ou “docta”, termos mais frequentes nos países hispânico-latinos, ou “erudita”, “clássica” ou “de concerto”, como é chamada no Brasil. Ou seja, ainda são válidas as observações que fiz, na ocasião, em resenha publicada na revista *Popular Music* (Ulhôa 1998). A noção de música popular defendida pelo coordenador do congresso de Santiago, Juan Pablo González (2000, 2001), para estar mais em sintonia com a IASPM internacional, era que ela seria “urbana, massiva e moderna”. Não adiantou o alerta conceitual, pois popular na América Latina, especialmente a hispânica, foi entendida tanto como “popularidade” em termos numéricos quanto “povo”, em termos comunitários e de identidade. Por exemplo: o Carnaval de Ayacucho que para muitos poderia ser um fenômeno “tradicional”, acabou entrando na programação, já que é urbano e na época utilizava cassetes para distribuir gravações.

O congresso de Santiago foi considerado o segundo para estabelecer um elo com o congresso “hemisférico” que tinha acontecido na *Casa de las Américas*, em Havana, em 1995. Mais um congresso da seção norte-americana da IASPM que qualquer coisa, os poucos latinos que estivemos em Cuba acabamos nos sentindo constrangidos pela dificuldade de comunicação. O fato é que depois disso, durante uma reunião da AAM em Buenos Aires, Ricardo Salton, Juan-Pablo González e eu decidimos que era hora de termos um espaço acadêmico mais amplo em que não tivéssemos que “gaguejar” em inglês. Em Santiago não

conseguimos chegar a um acordo sobre a fundação da seção latino-americana (adiada para dois anos depois, na cidade do México), e se tínhamos “massa crítica”, estávamos maduros o suficiente para começar uma organização internacional. Algumas das pessoas que tinham se oposto mais veementemente preferiram ligar-se ao grupo da etnomusicologia, enquanto outros se afastaram depois de algumas tentativas. De fato, os congressos da IASPM são heterogêneos e nem sempre as comunicações mantêm um nível acadêmico alto. Por outro lado, ao mudar de sede a cada dois anos, amplia-se a oportunidade para os estudantes, músicos e críticos daquele país terem contato com uma comunidade bastante diversificada em termos de perspectivas e objetos de estudo. O que falta em profundidade sobra em entusiasmo – diferentemente das reuniões da IASPM internacional, onde algumas sessões ficam muito cheias, enquanto outras são quase vazias.

O congresso na Venezuela não foi diferente. Apesar de ter diminuído de tamanho em relação aos anteriores, foi uma ocasião de discussões bastante dinâmica, para não falar da quantidade e diversidade de apresentações musicais. Christian Spencer (2011) fez uma resenha da reunião em Caracas, na qual comenta a importância continuada da noção de gênero musical e a tendência para o descritivo. Segundo ele, haveria uma necessidade de equilíbrio de três elementos, que chamou Triângulo das Bermudas dos estudos de música popular latino-americanos: (1) a implementação de novas perspectivas, (2) a pesquisa de arquivos, e (3) a quebra da dicotomia velho versus novo. Há que se concordar com Spencer no geral, mas com ressalvas. Primeiro, a ênfase no descritivo seria, talvez, uma necessidade, dada a diversidade de práticas musicais estudadas, além de haver pouco espaço para elaboração teórica em comunicações curtas, cujo texto escrito não passa de um resumo expandido. Em segundo lugar, parece que o território propício para o diálogo acadêmico se encontra, talvez, não nos congressos, mas num outro tipo de arquivo não mencionado na resenha. Trata-se da lista de discussão da IASPM-AL, onde periodicamente certos assuntos despertam discussões inflamadas, entre eles, um destaque para o debate sobre noções de valor, que, a partir da lista, transformou-se em um painel no congresso de Caracas e, daí, para uma coletânea publicada (Sans e Lopes Caño 2011).

Pontos Recorrentes

Além da questão conceitual que se estende na seção reservada para Mário de Andrade e Carlos Vega abaixo, alguns pontos foram identificados como transversais aos estudos da música popular na América Latina nos contextos analisados para escrever este texto. De

todas as temáticas abordadas, destaca-se a presença grande do item identidade, seja nacional, seja regional. Adicionalmente se destacam música popular e ensino, música popular e composição, a questão da interdisciplinaridade na área e a relação com os meios técnicos, em especial a fonografia. Por falta de tempo e espaço, são focalizadas apenas as comunicações apresentadas no congresso da IASPM-AL.¹⁰

Conceitos de música popular

O congresso de Caracas foi intitulado *Popular, pop, populachera – el dilema de las músicas populares en América Latina*. Como parte da descrição do tema, esperava-se alguma “*definición de los campos de lo popular y masivo en relación a la música en la región, ya sea definiéndolos desde la oposición o integración a los conceptos de patrimonio, cultura local, pertenencia e identidad*”. Muitas coisas ao mesmo tempo: os campos (de campo cultural com posições de prestígio a serem conquistadas numa referência a Pierre Bourdieu?) do popular (de povo, de produção restrita) e do massivo (de muitas pessoas, de produção ampla); patrimônio (relacionado a políticas públicas de preservação?), cultura local (em oposição à cultura global; resistência(s) cultural(is)?); pertencimento e identidade (de reconhecer valores coletivos, nacionais?). Em 2010 continua a dificuldade, não o dilema das músicas, eu diria, mas dos pesquisadores nos nossos limitados domínios da palavra e das questões de valor, como diria Charles Seeger. Em várias das comunicações são citados Carlos Vega e Mário de Andrade, bem como outros pioneiros presentes ou mencionados nas primeiras edições do *Anuario* ou, ainda, participantes do Inter-American Institute for Musical Research.

Juliana Pérez González num estudo comparativo entre doze histórias da música de vários países latino-americanos escritas entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, observa que o conceito de música popular é jovem, sendo sua relevância na atualidade uma particularidade da historiografia contemporânea (Pérez González 2011, p. 22). Em ordem alfabética, por país, os autores investigados são: Brasil (Guilherme de Mello, Renato de Almeida e Mário de Andrade); Chile (Eugenio Pereira Salas); Colômbia (Andrés

¹⁰ A contribuição de Mário de Andrade como mentor e crítico do nacionalismo musical, musicólogo, etnógrafo e/ou teórico aparecem naturalmente mais nos congressos da ANPPOM. Para registro, vale mencionar que seu acervo com cerca de 30 000 documentos pode ser consultado no Instituto de Estudos Brasileiros na Universidade de São Paulo (<http://www.ieb.usp.br/>), onde a professora Flávia Camargo Toni tem coordenado várias pesquisas envolvendo a obra musicológica de Mário de Andrade, incluindo a crítica a seu referencial teórico (recriado a partir de sua farta correspondência com vários intelectuais e músicos, além de exame de anotações feitas por ele nos livros da sua biblioteca, transcritas e organizadas em fichas por assunto).

Martínez Montoya e Juan Crisóstomo Osorio); Equador (Juan Agustín Guerrero Toro e Segundo Luis Moreno); Guatemala (José Sáenz Poggio); México (Miguel Galindo e Gabriel Saldívar) e Venezuela (Ramón de la Plaza). Na grande maioria das histórias da música examinadas por Pérez Gonzalez, música folclórica ou nacional são sinônimos, sendo deixados de lado as práticas ligadas aos meios de comunicação urbanos (disco, rádio e cinema).

À mesma conclusão chega Hugo Quintana, professor da *Universidad Central de Venezuela*, que fez uma revisão sobre a noção de música popular em seu país, observando o quanto o que José Peñín chama em 2003 de música urbana globalizada “para a moda” difere das definições empregadas em periódicos por Ernst (1893), Rojas (1893) e Machado (1922), onde popular, relativo a povo, se confunde com folclórico. Mais tarde outros autores (Aretz e Sagredo) entendem o termo como uma adaptação do “*popular music*” norte-americano. Apesar de achar que já é hora de a comunidade acadêmica chegar a um acordo lexicográfico Quintana parece perceber ser a tarefa de padronização conceitual difícil, acrescentando uma definição do termo popular como global e socialmente indistinto, uma vez que no início do século XIX “*tradiciones musicales más arraigadas son objeto de las más insólitas recreaciones por parte de músicos provenientes de las más diversa[s] esferas sociogeográficas*” (Quintana 2011, 52).

Também tratando de identidade, mas no caso discutindo a sonoridade musical, Katrin Lengwinat, professora da *Universidad de las Artes (UNEARTE)*, apresentou um artigo sobre “Música venezuelana”, um conceito amplo ligado ao timbre de “arpa, quatro e maracas”. Inicialmente o epíteto era ligado ao Joropo *llanero*, mas a partir da ditadura do general Marcos Pérez Jiménez (1952-58) passou a significar praticamente qualquer música popular comercial, desde que tocado com os três instrumentos já mencionados, mais baixo elétrico. Usando os critérios analíticos do *Cantometrics* de Alan Lomax, Lengwinat demonstra como a chamada música venezuelana se afastou cada vez mais do *joropo*, restando como elemento identificador somente a marca timbrística.

Marita Fornaro, na época coordenadora do Departamento de Musicologia da *Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República* (Uruguai), apesar de dedicar a maior parte do seu texto à crítica da ideologia da sobrevivência e à aversão aos meios de comunicação por parte dos primeiros estudiosos de música folclórica [distinta de popular/mesomusica por ser anônima e de transmissão exclusivamente oral], traça uma

trajetória dos estudos sobre música popular no Uruguai do ponto de vista teórico e também como elemento usado na formação institucionalizada do músico. Aqui o conceito de música popular passa para o plural, abarcando as “*músicas de transmisión oral, mediatizada o no*”. Assim, como em outros países da América Latina, hoje no Uruguai se estudam as “músicas populares” tanto do ponto de vista da musicologia quanto da comunicação social.

Fornaro inicia o artigo falando sobre os pioneiros da musicologia no Uruguai, Curt Lange (Franz Kurt Lange em alemão, ficamos sabendo) e, especialmente Lauro Ayestarán, a conexão entre ambos, o fato de serem ligados ao então *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica* (SODRE), um responsável pela organização da aquisição de “*fonogramas de música tradicional y popular*” e o outro, pela programação de rádio no organismo estatal.¹¹ Também comenta da presença no Uruguai em trabalho de campo da futura fundadora do *Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore* da Venezuela (INIDEF) e então aluna de Carlos Vega, Isabel Aretz. Todos esses nomes aparecem com destaque na *First Inter-American Conference on Musicology* mencionada acima. Fornaro ressalta a marca profunda do pensamento de Vega na musicologia uruguaia, não somente por sua influência na formação de Ayestarán, mas também sua formulação do conceito de mesomúsica, que Coriún Aharonián, um dos fundadores da IASPM internacional ajuda a analisar e difundir.

Finalmente, fazendo a ponte entre a escola de Vega e a dos estudos de música popular ingleses, Diego Madoery, professor de Folclore Musical Argentino na *Universidad Nacional de La Plata*, apresenta uma fundamentação para a categoria que chama de folclore profissional. Inicialmente faz uma síntese da história do folclore como objeto de pesquisa e da criação de categorias (anonimato, autêntico, tradicional, oral) que permitissem distinguir os bens culturais “folclóricos”. Baseando-se em Middleton, demonstra uma linha de continuidade entre dois tipos de folcloristas profissionais: o pesquisador acadêmico e o intérprete/compositor de canções folclóricas, com carreiras e repertórios às vezes paralelos, às vezes coincidentes. Como exemplo emblemático de um e de outro Carlos Vega e Atahualpa Yupanqui.

Mário de Andrade e Carlos Vega

Como já mencionado acima, em vários dos congressos da IASPM-AL, a começar pelo de Santiago em 1997, a definição de popular é uma questão que permeia as comunicações e

¹¹ Hoje *Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos*, ligado ao Ministério de Educação e Cultura do Uruguai. Ver: <https://sodre.gub.uy/>. Acesso atualizado em 23 mar. 2024.

discussões. Como exemplo daquela ocasião, temos a comunicação de Mareia Quintero Rivera sobre os debates sobre música popular urbana no Caribe Hispânico e no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. Na época o termo “música popular” significava o que vários de nós conhecemos como música folclórica, e críticos como Mario de Andrade e Alejo Carpentier, além de preocuparem-se com as mesmas questões que seus contemporâneos europeus – tais como Adorno (e a mercantilização da arte) e Béla Bartok (e a descaracterização do folclore “autêntico”) –, também mencionavam em seus estudos questões como heterogeneidade racial e integração nacional. Há que se ressaltar que Andrade e Carpentier eram exceções entre os intelectuais latino-americanos nas suas ideias sobre raça e identidade nacional.¹²

Ainda sobre Mário de Andrade, em texto de 2010, posteriormente agregado à sua tese de mestrado publicada em 2015, uma referência deve ser feita a Juliana Pérez Gonzales, que discute sobre seus usos dos termos popular, folclórico e popularesco. O pensamento musical do mentor do modernismo musical brasileiro mudou ao longo de sua trajetória, inicialmente usando folclórico e popular como sinônimos; mas depois, ao testemunhar as mudanças que a indústria fonográfica e o rádio provocaram no significado do termo, criticou os estudos de folclore por deixar de lado manifestações urbanas. Finalmente, passa a usar “*el término folclórico sólo para algunas manifestaciones de tradición rural; [...] música popular urbana para la música que circulaba en los medios de comunicación y popularesca para aquella donde los elementos populares eran evidentes, pero no tenían tal origen*” (Pérez González 2010, 7).

A autora identifica acertadamente que o termo popularesco usado por Mário de Andrade é um adjetivo que distinguia no urbano e no semierudito (“ligeiro”) traços populares (de povo, tradição), não sendo necessariamente pejorativo. Para denominar música que considerava como apenas comercial (incluindo aqui o virtuosismo atlético na música de concerto) Mário de Andrade usou o termo submúsica (principalmente nos seus últimos anos). Em texto a ser publicado na próxima edição das *Modinhas Imperiais* eu própria identifiquei o significado de popularesco como “menos pretensioso”. O que Mário de Andrade qualifica como popularesco nas modinhas se refere ao uso de elementos da música de tradição oral (versos heptasílabos e esquemas de rima do tipo x-a-y-a), frases de contorno melódico ondulado, num estilo claramente diatônico e silábico (uma nota para cada sílaba).

¹² Como comenta Robin Moore no seu livro sobre música no Caribe hispânico, antes da Segunda Guerra Mundial atitudes evolucionistas predominavam, em relação ao papel desempenhado pelas culturas africanas, na construção da identidade nacional (Moore 2010, 29).

Carlos Vega, próximo à sua morte em 1966, ou até mesmo na década de 1930, quando começou seu projeto de coleta da música “tradicional” argentina, hesitava entre “popular”, “rural” e “folclórico”. Mais tarde desenvolveu o conceito de “mesomúsica”, que no artigo publicado no *Anuario* 1 define como “de toda a população, circulando desde os salões de cúpulas grandiosas aos pátios rurais mais modestos” (Vega 1965, 104).

Não resta dúvida que, sendo um autodidata (assim como Mário de Andrade), Vega foi profundamente influenciado por suas leituras. Na introdução da edição facsimilar do *Panorama*, Waldemar Axel Roldán comenta sobre a conexão com a Escola de Berlim, ou seja, o referencial teórico desenvolvido por Curt Sachs e Eric von Hornbostel, que lhe serviria de modelo enquanto metodologia sistemática para a formulação da sua *Fraseologia*. E de fato toda a explicação “**sociológica**” (e realço duplamente o sociológico) é hoje altamente discutível, seja a argumentação da retenção de traços musicais ou o chamado descenso social (o *rationale* era que traços dominantes fossem naturalmente os da alta cultura impostos às sociedades do Novo Mundo). Ao ler Vega e Mário de Andrade, o leitor desavisado se incomoda com as ideias evolucionistas que perpassam seus escritos. No Brasil da minha geração, como todos que fomos educados sob a égide do nacionalismo modernista, naturalmente tínhamos que fazer a crítica dessa ideologia “retrógrada”. Ainda bem que aos poucos conseguimos atravessar a camada de fumaça “científica”, para perceber o conhecimento profundo e detalhado que estes pesquisadores tinham da música que coletaram e estudaram durante toda a vida.

Uma coisa que é visível, quando se olha de longe e se contextualiza o tipo de ideologia e de conhecimento disponível na época, é que Vega, assim como Mário de Andrade, tinham a percepção de que o estudo da música no Brasil e na Argentina devia levar em conta as repercussões sonoras e históricas no Atlântico. Mário de Andrade fala especificamente das matrizes étnicas indígenas, africanas e europeias, enquanto Carlos Vega identifica o diálogo de tendências de várias fontes quando discute as “espécies” de gêneros musicais argentinos no contexto de uma matriz “colonial” que se move na rota Europa e América (do Sul) tendo como eixo Cuba.

É imperativo ressaltar que na primeira metade do século XX não havia a quantidade e a qualidade de informação de que hoje dispomos sobre os diálogos e influências musicais recíprocas entre África e Américas, com reverberações e retroalimentações da Europa. Assim, agora que antropólogos, sociólogos e historiadores avançaram na compreensão dos

fluxos e refluxos sociais, econômicos e culturais em torno do Atlântico (ref. Paul Gilroy, Stuart Hall e Luiz Felipe de Alencastro), podemos retomar os escritos de Vega e Andrade com mais distanciamento, focalizando os processos musicais e entendendo melhor suas contribuições para a musicologia latino-americana.

No próprio congresso de Caracas houve uma sessão dedicada a Carlos Vega, onde Héctor Goyena comentou que o musicólogo argentino, em meados da década de 1930, havia começado uma investigação sistemática sobre as origens do tango, obra que, mesmo inconclusa, foi publicada em 2007, com edição e revisão de Coriún Aharanion (Vega 2007). Goyena alerta para a postura ideológica de Vega (adesão ao pensamento difusionista da Escola Histórico-cultural de Viena e o postulado de “descida” das práticas culturais – mesma formação de Mário de Andrade) que o levaram a

[...] sostener las raíces hispanistas del tango es decir que el tango español y su variante andaluza en particular, propalados en estas orillas de Sudamérica principalmente a través del teatro y la zarzuela españolas, habrían determinado la génesis del rioplatense. [A pesar de que] conceptos tales como contexto sociocultural, resignificación sonora, performatividad, influjos, creación y consumo, [non] llegaron a ser tomados en consideración dentro de sus planteamientos para estudiar el tango (...) la información y la documentación que [*Los Orígenes del tango argentino*] aporta lo hacen de lectura obligada (Goyena 2010).¹³

Na minha pesquisa sobre o lundu-dança tenho me baseado bastante em Vega, em especial no que Goyena observa ter sido tão cuidadosamente pesquisado, a parte histórica. Um exemplo curioso é o caso do lundu (*ondu, lundum*), segundo ele, um dos ancestrais do tango, e documentado tanto em Portugal quanto nos palcos teatrais do Rio de Janeiro, Lima e Buenos Aires. Se questões de origem perderam sentido, certamente é esclarecedor identificar as fontes usadas por Vega para revê-las ou encontrá-las (no caso das referências em periódicos, por exemplo, para não falar no material musicológico que é precioso).

Assim como aprender a tocar um instrumento musical significa conhecer a técnica e repertório apropriados àquele instrumento, investigar a música do passado, ou qualquer música – com o fator complicador se formos estudar práticas musicais muito próximas de nós, obrigando-nos a um exercício de estranhamento da nossa própria tradição – significa

¹³ O próprio Goyena foi um dos coordenadores da *Octava Semana de la Música y la Musicología* e das *Jornadas interdisciplinarias de investigación musicológica* (organizadas em conjunto pelo Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’, da Pontificia Universidad Católica Argentina, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, da Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación e Centro de Estudios Folklóricos Augusto Raúl Cortazar da Pontificia Universidad Católica Argentina), que aconteceu entre 2 e 4 de novembro de 2011 e cujo tema principal é justamente “La Investigación Musical a partir de Carlos Vega”.

conhecer mais e mais não só sobre a música e sua sonoridade possível, mas também (re)adequar o referencial teórico e metodológico às questões que vão surgindo ao longo do processo. Não é à toa que o conceito de arte tem a ver com habilidade, com ofício, aprender uma técnica e o repertório de tipos de artefatos que aquela técnica pode produzir. Sendo a musicologia o estudo da arte da música, seus procedimentos têm muito do processo artesanal e de manipulação do material que são próprios do processo artístico.

Escutamos o que aprendemos a escutar, mesmo se tentamos negar de alguma forma este “molde” em algum ponto de nossa trajetória, além do que este aprendizado é dinâmico e contínuo, com nosso âmbito de percepção e nossa concepção das coisas sendo modificados ao longo do processo. Na minha própria pesquisa, comecei a explorar de forma mais sistemática fontes musicais do século XIX a partir de 2001, quando iniciei o desenvolvimento do projeto “Matrizes musicais e matrizes culturais da música brasileira popular”. Ao longo do processo, eu e meus alunos envolvidos no projeto começamos a notar que alguns dos conceitos que estávamos usando eram anacrônicos, entre eles a própria noção de música “popular”, que começa a ser usada somente no final do século XIX. Nosso referencial estava contaminado pelo legado do modernismo nacionalista e sua ênfase nas raízes identitárias!

Em alguns momentos da pesquisa cheguei a lamentar esse legado. No entanto, depois de algum tempo, estou revendo novamente minha posição. É verdade que o discurso tanto de Mário de Andrade quanto de Carlos Vega, os autores que tenho estudado mais de perto, é permeado pelas preocupações nacionalistas e pela necessidade de construir um passado histórico para a música brasileira ou argentina. No entanto, creio que agora que sua ideologia foi suficientemente contextualizada está na hora de rever seus escritos, reconstruindo criticamente seu pensamento musicológico.

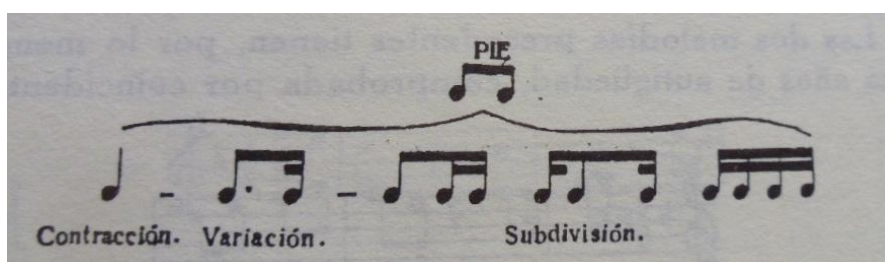
Por exemplo, um aspecto que foi estudado pelos dois musicólogos e que me interessa de perto é o estudo do ritmo. No *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade comenta que, para ele, o aspecto mais significativo do ritmo no Brasil era o uso do que a notação europeia grafou como “síncope” e que o brasileiro fez “uma coisa mais variada, mais livre” (Andrade 2006, 26).¹⁴ Ele admite o que a teoria da música europeia chama de síncope

¹⁴ Algumas das minhas anotações foram feitas a partir de uma edição de 1962 do *Ensaio*, pela Martins Editora, a qual não tenho mais acesso. Atualmente uso a 4ª edição pela Editora Itatiaia, de 2006, que imprime também a explicação de Oneyda Alvarenga de que o *Ensaio* aparece tal como está na edição de Chiarato & Cia (São Paulo, 1928).

como uma das constantes da música brasileira, embora não um elemento obrigatório. A tensão entre a estrutura rítmica isométrica europeia e os padrões rítmicos derivados da prosódia livre ameríndia e africana formaria o que chama muito apropriadamente de “fantasia rítmica”. Na escuta de Mário de Andrade, a rítmica da melodia brasileira, como no canto gregoriano, deriva principalmente dos padrões de acentuação da linguagem falada e, portanto, aceita as “determinações fisiológicas da *arsis* e *tesis*, enquanto ignora (ou infringe de propósito) a doutrina dinâmica falsa do compasso” (Andrade 2006, 27). O fluxo da melodia seria não-métrico, com a acentuação sendo dirigida por uma “fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica, [...] um compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrófico” (p. 29).

Em Vega, a célula rítmica que ficou como característica da “síncope”, a famosa semicolcheia-colcheia-semicolcheia [ta-taa-ta ou 1-2-1 pulsos mínimos], não é nada mais que uma contração do que chama pé binário colonial (Figura 1).

Figura 1. Pé binário colonial



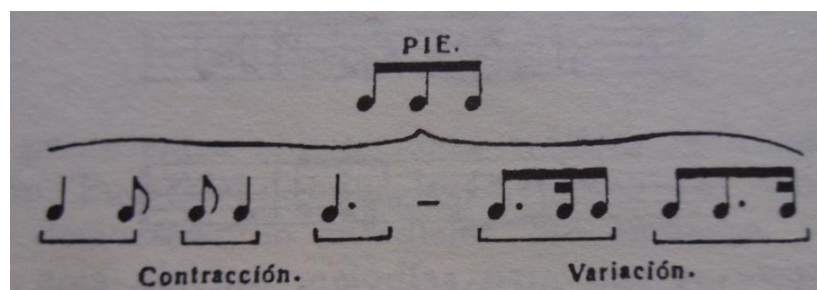
Fonte: Carlos Vega 1944, 236

Assim como Mário de Andrade faz a ligação entre o canto gregoriano e a flexibilidade métrica do ritmo melódico no Brasil, achei bastante peculiar o interesse de Vega pela música medieval. À primeira vista parece, inclusive, que venha da notação mensural, da noção de modos rítmicos, sua inspiração para definição do cancionero ternário colonial. No entanto, ao ler seu artigo sobre as cadências medievais no *Anuario* 1, ficamos sabendo que se interessou apenas pelo contorno melódico dos finais de frase, as cadências, e não com os agrupamentos rítmicos da notação neumática, conjuntos de alturas ritmadas – no caso da canção provençal, grupos de longos e curtos, ou curtos e longos, as agrupações métricas tão conhecidas dos linguistas por pés jônicos, trocaicos etc. Em vez disso, Carlos Vega considera “inconsequente” a teoria musical de conservatório que trata o agrupamento do que chamou

de dois pés ternários de compasso binário [composto]. Daí passa a construir toda uma nomenclatura coerente com sua teorização, sem mencionar a notação mensural franco-flamenga ou a relação entre a métrica e prosódia francesas.

No entanto, independentemente da terminologia, as características do conceito estão todas descritas, pois na *Fraseologia* ou “Proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular” (Buenos Aires: *Imprenta de La Universidad*, 1941), observa-se que apesar de a unidade simples ser “ritmicamente indivisível” seu valor pode ser subdividido. Ou seja, qualquer dos valores da notação em uso corrente na escrita musical ocidental, a semínima ou colcheia sendo os valores mais usados como unidade de tempo, os mesmos podem ser subdivididos. Essas unidades de tempo serão os pulsos agrupados em estruturas métricas mais amplas, os compassos. Vega trata os pulsos como unidade mínima e sua subdivisão, como contrações. Por isso a coerência em denominar o que no letramento musical é chamado de compasso binário composto de 6/8 (ou estrutura métrica de seis colcheias agrupadas em dois pulsos compostos) de “*binomio ternario*”, uma vez que cada pulso funciona por uma divisão ternária. Ainda espero desenvolver melhor o argumento, quem sabe com a ajuda de especialistas em cognição musical (revendo de certo modo as conexões interdisciplinares feitas por Vega e Mário). Por enquanto minha hipótese é que na prática Vega admite a existência do binário composto e a presença dos pés poéticos troqueu (longo-curto) e Iambo (curto-longo), como se pode ver na página 164 do *Panorama de la Música Popular Argentina* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1944 [Edição *faccimile* pelo Instituto Nacional de Musicologia “Carlos Vega” em 1998] ao tratar do sistema rítmico do cancionero ternário colonial (Figura 2).

Figura 2 – Pé ternário colonial



Fonte: Carlos Vega 1944, 164

Estudos da música popular latino-americana e a musicologia

Um aspecto criticado em fóruns multidisciplinares é a questão da “alienação” e “teimosia” dos músicos em tratar música como se fora algo atemporal, autônomo, universal. Acima, já vimos Charles Seeger comentar sobre esse defeito entre os musicólogos nos anos 1960 para falar de música ocidental. O peculiar é ler sobre um exercício radical de autocritica dessa inércia epistemológica praticada por um membro da comunidade musicológica hegemônica ser entendido como “a-histórico” e “simplificador”, como chegou a acontecer no Congresso da IASPM-AL em Bogotá em relação à “Carta aberta” de Philip Tagg questionando o uso apressado das expressões “Afro-American-Music”, “Black Music” e “European Music”.¹⁵

Essa recepção pouco acolhedora por parte de um jovem doutorando é a ponta do *iceberg* de um problema um pouco mais complexo. Tagg é um musicólogo altamente competente e um homem de uma cultura musical invejável. Com sua percepção aguçada e experiência acumulada, tem repetidamente apontado para o uso anacrônico de terminologias funcionais como se fossem estruturais, como já fizera Seeger. No entanto, dada a fragmentação meio esquizofrênica do mundo acadêmico atual, acredito que Tagg não esteja sendo bem compreendido em alguns setores. Quem entenderia perfeitamente quando o musicólogo relaciona o “*scotch snap*” com música inglesa e questiona seu uso para identificar africanismos na música norte-americana são musicólogos de ofício que, em geral, não vão ler a avalanche de novos textos da área dos estudos da música “popular”, deixando de lado as pilhas de bibliografia recente sobre assuntos mais próximos aos seus objetos de estudo para se atualizar. Por outro lado, não fica claro se leitores sociólogos ou antropólogos – a maioria na IASPM internacional – se dão ao trabalho de debruçar-se nos textos densos de Tagg.

Em muitos escritos, em especial aqueles oriundos de teses de doutorado, existe uma tendência a descartar a contribuição de pesquisadores de gerações imediatamente anteriores, sob a acusação de pensamento ultrapassado ou retrógrado. Esta parece ser uma atitude explicável no caso de pesquisadores iniciantes, ansiosos por estabelecer uma posição a partir da qual possam ter voz. Muitas vezes as críticas são de natureza ideológica, por

¹⁵ Ver a versão ainda disponível em março de 2024 na página de Tagg: <https://www.tagg.org/articles/opelet.html>.

exemplo, a rejeição à geração modernista no Brasil, interessada em questões ligadas à identidade nacional.

No entanto, ao procurar ler atentamente algumas daquelas pesquisas é possível perceber a contribuição dos musicólogos mais "antigos" para a área, pois, independentemente da perspectiva teórica do pesquisador, há que se observar o conteúdo empírico das análises musicais empreendidas. O conteúdo musical do *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade contém *insights* preciosos sobre, por exemplo, aspectos rítmicos, que sobrevivem ao conceito de "nacional", este sim, ultrapassado.

Outro par de conceitos que emerge continuamente na condenação, algumas vezes injusta, do trabalho mais musicológico em geral é a questão estética *versus* história. Carl Dahlhaus, no seu *Foundations of Music History*, discute o aspecto estético da música ao falar da natureza específica da historiografia musical. Segundo ele, o objeto da história da música é feito, principalmente, se não exclusivamente, de obras musicais significantes, cuja natureza estética intervém em qualquer relato do passado, além de ter uma sobrevida no presente. "A música do passado pertence ao presente como música e não como evidência documental" (Dahlhaus 1983, 3-4).

Portanto, uma dificuldade adicional surge quando a cadeia de "textos" musicais é intermitente ou, em outras palavras, o evento/texto musical está longe do musicólogo, seja no tempo ou no espaço já conhecidos, pois nesse caso se multiplicam os filtros teórico-culturais que são os processos de transmissão musical que permitem a escuta ou recepção.

No entanto, não podemos simplesmente aplicar os conceitos e teorias dessas áreas ao estudo da música; há que se fazer uma adequação epistemológica daqueles conceitos e teorias ao estudo da música a partir das questões que surgem da própria música ou da sua prática. Muitos membros da IASPM-AL, na realidade a maioria, cerca de dois terços segundo estimativa de Juan-Pablo González (2001, 54), são musicólogos, diferentemente da IASPM internacional, dominada pela sociologia e pelos estudos culturais. Assim, vários de nós em princípio nos vemos às voltas com discografias, transcrições, partituras, análises usando programas de computação etc. Mas as questões de fundo, epistemológicas, como diz Tagg, ainda são um obstáculo para um avanço efetivo nos estudos da música latino-americana em geral, eu diria.

Em relação aos musicólogos que lidam com música popular, Tagg propõe duas saídas radicais. Uma seria deixar de lado a nomenclatura tradicional e outra, deixar de lado a

própria partitura, que como comentado por Don Randel é a ferramenta mor para a manutenção do canon musicológico consagrado.

Para finalizar este texto são apresentadas duas perspectivas mais gerais, uma em relação aos aspectos ideológicos com a qual a musicologia latino-americana está impregnada, em especial a questão da identidade nacional, e a segunda relacionada aos meios de transmissão musical, que como mostra bem a literatura, interferem com a produção e fruição musicais. Tanto uma proposta como outra são menos radicais que a proposta de Tagg, mas tocam em aspectos discutidos pelo musicólogo inglês ao mesmo tempo que atualizam o conceito de musicologia em termos de perceber a música como processo (performance) e não produto (a partitura, a gravação), bem como perceber a musicologia como escuta, uma escuta mediada pelas tecnologias de registro e transmissão musicais (a oralidade, a escrita, o audiovisual, a internet).

Sonares dialécticos

Em conferência apresentada no Congresso da AAM 2010 e publicada na Revista Argentina de Musicologia, Alejandro Madrid apresenta uma crítica aos estudos musicológicos pós-nacionais, estudos estes que são bastante pertinentes como uma saída para o "impasse" do estudo da música popular na América Latina. Madrid (2010) faz uma revisão histórica da disciplina, enfatizando que como projeto político nasceu numa perspectiva nacionalista alemã, permanecendo fiel a essa crença "inclusive depois da chegada dos estudos culturais críticos e da crise dos estados nacionais no final do século XX" (17). Depois de comentar como as músicas alheias à grande tradição (inclusive a dos Estados Unidos no século XX) foram marginalizadas pelos próprios musicólogos alemães ao refundar a disciplina nos anos 1930-1940,¹⁶ Madrid passa a fazer uma revisão dos estudos da música na América Latina.

Así, el estudio de la música en Latinoamérica ha sido guiado por su alianza con diversos proyectos nacionalistas de carácter esencialista. Esto es evidente en el nacimiento de la disciplina en países como México o Cuba, donde el interés en lo indígena o en lo afrocubano respectivamente surgen de un deseo por definir la unicidad del estado nación en momentos de crisis social y política, pero también en el caso de Argentina, donde el discurso racial heredado del siglo diecinueve (en el que lo indígena y lo negro fueron marginados en beneficio de lo europeo) sentó las bases del nacionalismo del

¹⁶ Lembremos do projeto Americanismo Musical de Curt Lange, quando incluiu em um dos números do *Boletín V* em 1941 música norte-americana, "ranging from Indian tribal melodies to twelve-tone composition, from chamber music to jazz, from folksong to opera, from 'buckwheat notes' to symphonies" (Chase 1965, p. 3).

siglo veinte. En cada caso, el desarrollo de una tradición musicológica (o musicográfica, como solía llamársela en la época) fue reflejo de las ideas raciales y étnicas que hicieron posibles imaginarios nacionales unificados. De esta manera, las tradiciones musicológicas latinoamericanas nacieron de la mano de los nacionalismos musicales y evidentemente como parte de los mismos proyectos de homogeneización discursiva, insertándose en el discurso musicológico internacional como "ciencias" que al mismo tiempo verificaban otredad, la catalogaban y la declaraban "esencia del alma nacional", mientras reproducían la noción del estado-nación como depositario de esa "esencia nacional" y como fin natural de la "marcha" y el "progreso" de la historia (Madrid 2010, 20-21).

Vários estudos fizeram a crítica do modernismo nacionalista na América Latina.¹⁷ Madrid comenta como alguns musicólogos latino-americanos têm questionado os princípios ideológicos presentes na musicologia do século XX, principalmente no que toca ao essencialismo ou busca por uma identidade nacional integradora como projetos oficiais (ver também Turino 2003 sobre o assunto e, nos congressos da IASPM, os textos de Adalberto Paranhos). No entanto, continua Madrid:

No basta con cuestionar la validez de ideologías históricamente localizadas si se persiste en la idea de encontrar lo que "verdaderamente es" la música de un país determinado, si se insiste en la reconfiguración de un canon musical nacional, o si se recurre a la exploración de flujos transnacionales sólo para tratar de entender como la música de una nación ha sido influenciada por la de otra. Este tipo de ejercicios continúa privilegiando al estado nación como unidad de interpretación y perpetúa la mirada esencialista que dio origen a las ideologías que se tratan de cuestionar. (Madrid 2010, 25).

Como proposta metodológica Madrid propõe o conceito de "sonar dialético", a partir da reinterpretação de diálogos da literatura construídos a partir da noção de "imagem dialética" de Walter Benjamin. Na formulação do conceito, Madrid chama a atenção para o uso da íngua, preferindo em vez do substantivo e adjetivo "som dialético", o verbo "soar dialético", que no português se traduz melhor no gerúndio, "soando dialético". Esta preocupação com substantivos e verbos tenta resgatar a precisão linguística que Charles Seeger comentava ser necessária em 1966, o musicólogo competente na arte da fala e da música para descrever a prática funcional-estrutural do "evento áudio-comunicatório" [a performance]. Como diz Madrid, com o uso do verbo no lugar do substantivo,

[...] la atención se centra en la performance de una acción, específicamente en la performance no finita de la acción de "sonar" precisamente para enfatizarla como un proceso ilimitado. [...] Los sonares dialéticos rompen

¹⁷ Entre os brasileiros (já que Madrid privilegia principalmente México e Cuba, fazendo alguns elos com Argentina por ocasião do congresso da AAM), faço referência ao estudo pioneiro de Ennio Squeff e José Miguel Wisnik (2001) sobre o nacional e o popular na música brasileira. Ver também texto da saudosa Elizabeth Travassos (2005), para uma crítica do essencialismo e busca por raízes nos estudos da música brasileira, sob o ponto de vista da etnomusicologia e antropologia da música.

con la forma lineal de entender las prácticas que dan significado a los fenómenos sonoros para entenderlas como parte de diálogos más allá de espacios y tiempos contiguos. Puesto que los sonares dialécticos enfatizan el carácter transhistórico del significado musical también permiten articular diálogos en los que ciertas prácticas significantes del futuro pueden informar prácticas significantes del pasado. De esta manera, un sonar dialéctico no se encuentra en el sonido mismo sino en la práctica del sonido, en cómo éste se vuelve significativo en su performance. Un sonar dialéctico es una manera de mirar a la música, no la música misma. De esta manera, podemos tomar estos sonares dialécticos como marcos teóricos para desarrollar nuevos tipos de narrativa histórica no lineales que no se centren en la historia como "progreso total" o en el significado "último" de la música sino en la pregunta de los estudios de performance, ¿cómo se da u obtiene significado la música? ¿qué es lo que ésta hace al obtener significado? ¿cómo los diferentes momentos en que la música adquiere significado entran en diálogo entre sí? (Madrid 2010, 28).

A atualidade de Madrid, inserindo-se no âmbito dos estudos de performance atuais, lida com a musicologia de uma maneira geral, tratando de superar a perspectiva linear de compreender as práticas musicais. Ou seja, trata-se de propor uma nova maneira de pensar sobre música, não de forma estrutural, mas funcional, superando os vícios da musicologia hegemônica autorreferente. Minha própria proposta, apresentada a seguir, segue uma lógica semelhante.

Musicologia da escuta

Em diversas ocasiões mencionei que utilizo o termo musicologia de duas maneiras: no seu sentido mais amplo, como o estudo sistemático da música, e no seu sentido mais estrito, como o estudo sistemático de um tipo de música. Esta característica da musicologia, de priorizar a experiência estética, iniciando a investigação da própria música, explica em parte como os critérios funcionais utilizados na transmissão dos nossos objetos de estudo se tornam descritores disciplinares: música de tradição oral sob os auspícios da etnomusicologia; música de tradição escrita sob a musicologia (histórica); e os compositores e cientistas do som sob a teoria da música ou a denominação mais recente de sonologia (estudos sonoros). A música popular urbana gravada, no entanto, devido à sua imbricação com a indústria cultural, encontra-se numa espécie de limbo disciplinar híbrido, para onde são trazidas contribuições de diferentes campos do conhecimento, como etnomusicologia, estudos de mídia, história, sociologia, literatura e afins.

Quando a musicologia começou como uma área de conhecimento sistemático no século XIX, e porque começou a estudar a sua própria tradição musical austro-germânica, as pessoas podiam "escutar" uma partitura musical. Hoje, no século XXI, depois de mais de

cem anos de enculturação “aural” e do acesso quase instantâneo à música na Internet, a escuta materializa-se cada vez mais em sonoridade, e a multiplicidade de estilos musicais disponíveis torna o campo de estudo um campo bastante complexo.

Um musicólogo está, em princípio, em busca de sonoridade, embora essa sonoridade seja sempre mediada por algum tipo de “tecnologia intelectual”, expressão que tomo emprestada do filósofo Pierre Levy (2001, 137) em suas discussões sobre a cibercultura e sua relação com funções da cognição humana, como memória, imaginação, percepção e raciocínio. Se a tecnologia tem a ver com a utilização de ferramentas (materiais ou mentais), desenvolvidas pelo homem para modificar a natureza, ou com a aplicação do conhecimento para fins práticos, poderíamos dizer que, na transmissão musical existe uma história de dispositivos intelectuais, utilizados para construir um repertório partilhado de sons reunidos e chamados de “música” nas Américas urbanas: uma partitura musical, um texto, uma performance ou um disco, entre outros.

O pressuposto fundamental é que o estudo da música se baseie na escuta. Esta colocação tem algumas implicações que podem parecer paradoxais por um lado e óbvias por outro. A primeira implicação é que toda a música, mesmo a música do passado, é ouvida no presente, como argumentou Dahlhaus (1983). Em segundo lugar, ao escutar música no presente, relacionamo-la com toda a nossa audição musical anterior (nosso espaço de experiência, para usar o conceito de Koselleck). Ou seja, ao escutarmos algo no presente, o relacionamos com sonoridades do passado, atualizando significados já conhecidos ou construindo significados novos, pela agregação de elementos escutados anteriormente com sonoridades novas. Isso funciona de forma semelhante à teoria psicanalítica, como explica Maria Luiza Ramos (2000, 21-26) em seu estudo sobre o jogo metonímico/metafórico e seus pontos de ancoragem (o ponto de *capiton*) na cadeia significante de Lacan.

Enquanto o *point de capiton* em Lacan se refere a lugares onde expressão encontra conteúdo, o fluxo musical me lembra outro ponto de bordado, o ponto atrás, onde o efeito é uma linha contínua, apesar dos muitos pontos. Perfuramos o tecido com agulha e linha, movemos a agulha para frente e fazemos outro furo para passar a linha acima do material. Retornando a linha sobre o espaço percorrido, perfuramos novamente o tecido com a agulha e enfiamos a linha de cima para baixo. Retornamos parte do espaço já coberto pela agulha do outro lado do material e, mais uma vez, perfuramos de volta ao topo do material avançando a partir do ponto anterior. Da mesma forma, os “musemas” (unidade mínima de

significado musical) de uma canção, para usar a terminologia criada por Philip Tagg, a partir de Charles Seeger, referem-se a outros musemas em outras canções. Estes emprestam parte do seu significado àqueles, num processo pelo qual a cadeia sintagmática se cruza com as suas conexões paradigmáticas.¹⁸

Pode parecer paradoxal, mas escutar é um processo ao mesmo tempo sincrônico e diacrônico. Ou seja, para que a música ouvida no presente tenha sentido, ela precisa de comparação com outras músicas (ou sonoridades) que pertencem ao repertório que já conhecemos, independentemente de tempo ou espaço. Dizemos que um músico é “influenciado” por determinados gêneros ou estilos, não num sentido linear, associado a causa e efeito, mas num sentido de vaivém, onde o curso do som no momento da escuta se refere a outros sonoridades, que já são conhecidas (nosso espaço de experiência). Essas sonoridades conhecidas pertencentes ao nosso próprio repertório emprestam partes do seu significado ao que estamos escutando agora (nosso horizonte de expectativas), o que ajuda o processo de significação do presente, bem como as nossas possibilidades futuras de fazer música significativa.¹⁹

No caso da musicologia no Brasil, esse processo de escuta atenta das sonoridades, quaisquer que sejam, permite inclusive a revisão de alguns mitos construídos ao longo da história da música no Brasil, a partir de um reexame das fontes primárias. Estudos recentes permitiram uma nova percepção da música do século XIX (Ulhôa e Costa-Lima Neto 2013), bem como da música colonial (Budasz 2007; Lima 2010), por exemplo. E, no caso dos estudos da música do século XX no Brasil, são inúmeras as dissertações e teses que rediscutem, ou escutam com novos ouvidos, não só algumas práticas musicais, mas também, o próprio referencial teórico, algumas das quais apresentadas nos congressos e simpósios da IASPM-AL, ARLAC, ANPPOM e SIMPOM.

¹⁸ Parece, se bem entendi, que o aspecto diacrônico do *point de capiton* tem um efeito linear; isto é, a comunicação atua retroativamente, completando-se o sentido das primeiras palavras no final de uma frase. Na música, esse movimento para frente e para trás ou para cima e para baixo parece mais fluido. Até mesmo um fragmento pode ter significado, dependendo do que acontece antes e depois dele.

¹⁹ A discussão ganha complexidade hoje em dia, uma vez que a recepção sonora no século XXI está tão frequentemente ligada às imagens. Agradeço a Claudia Azevedo por esta observação.

Referências

- Andrade, Mário de. 1980 [1930]. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.
- Andrade, Mário de. 2006 [1928]. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4^a ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.
- Araújo Duarte Valente, Heloísa de, Oscar Hernández, Carolina Santamaría Delgado, e Vargas Herom, eds. 2011. *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina: Actas del IX Congreso de la IASPM-AL, 2010*. Montevideo: IASPM-AL y Escuela Universitaria de Música.
- Aretz, Isabel. 1966. “Carlos Vega”. *Ethnomusicology*, Vol. 10, No. 3 (Sep., 1966): 318-321
- Béhague, Gerard. 1975. “Editorial Note: Yearbook-Anuario: A Retrospect”. *Anuario Interamericano de Investigacion Musical*, Vol. 11 (1975): 5-7.
- Béhague, Gerard. 2012. “Latin America, §IV: Urban popular music.” Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16072>.
- Budasz, Rogério. 2007. “Black Guitar-Players and Early African-Iberian Music in Portugal and Brazil.” *Early Music* 35, no. 1 (February): 3–21.
- Castagna, Paulo. 2004. Níveis de organização na música católica dos séculos XVIII e XIX. *I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical*. Mariana, 2004.
- Chase, Gilbert. 1965. “An Anniversary and a New Start.” *Anuario* 1: 1–10.
- Dahlhaus, Carl. 1983. *Foundations of Music History*. Translated by J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fornaro Bordolli, Marita. 2010. “Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: Los primeros cincuenta años.” In *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina: Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*, ed. by Heloísa de Araújo Duarte Valente, Oscar Hernández, Carolina Santamaría-Delgado, and Vargas Herom Valente, 38–51. Montevideo: IASPM-AL and Escuela Universitaria de Música
- González, Juan Pablo. 2001. “Musicología popular en América Latina: Síntesis de sus logros, problemas y desafíos.” *Revista Musical Chilena* 55, no. 195: 38–64.
- González, Juan Pablo. 2009. “Musicología y América Latina: Una relación posible.” *Revista Argentina de Musicología* 10: 43–72.
- Goyena, Héctor Luis. 2010. “De España vengo”. Carlos Vega y sus estudios sobre los orígenes del tango argentino. 2010. In: *Resúmenes del IX Congreso IASPM-AL*, Disponível em: <<http://www.iaspm-al.org/frontend.php/documentacion/detalle/id/82>> (Acesso em 23/08/2011).
- Koselleck, Reinhart. 2002. *The Practice of Conceptual History – Timing History, Spacing Concepts*. Translated by Todd Presner, Kerstin Behnke, and Jobst Welge, Foreword by Hayden White. Stanford, California: Stanford University Press.
- Lengwinat, Katrin. 2010. “Música venezolana: Un concepto popular en la identidad nacional.” In *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina: Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*, edited by Heloísa de Araújo Duarte Valente, Oscar Hernández,

- Carolina Santamaría-Delgado, and Vargas Herom Valente, 32–57. Montevideo: IASPM-AL and EUM.
- Lévy, Pierre. 2001. *Cyberculture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lima, Edilson Vicente de. 2010. “A modinha e o lundu: Dois clássicos nos trópicos.” PhD diss., Universidade de São Paulo.
- Luper, Albert T. 1965. “The Musical Thought of Mário de Andrade (1893–1945).” *Anuario* 1: 41–54.
- Madoery, Diego. 2010. “El folklore profesional: Una perspectiva que aborda las continuidades.” In *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina: Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*, edited by Heloísa de Araújo Duarte Valente, Oscar Hernández, Carolina Santamaría-Delgado, and Vargas Herom Valente, 11–19. Montevideo: IASPM-AL and EUM.
- Madrid, Alejandro. 2010. “Sonares dialéticos”. *Revista Argentina de Musicología* 11 (2010), 17-32. Disponível em: <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/86/91>. Acesso em: 25 mar. 24.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Moore, Robin. 2010. *Music in the Hispanic Caribbean: Experiencing Music, Expressing Culture*. Global Music. New York: Oxford University Press.
- Música y Política – XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología; XV Jornadas Argentinas de Musicología*. 12 al 15 de agosto de 2010, Córdoba, Argentina.
- Pérez González, Juliana. 2011. “Música popular en las historias de la música latinoamericanas de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX: historia de un concepto.” In: IX Congreso de la IASPM-LA, 2010, Caracas. *Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina*. Actas del IX Congreso de la IASPM-LA. Montevideo: IASPM-LA y EUM, 2011, p. 20-31.
- Pérez González, Juliana. 2015. *Da música folclórica à música mecânica: Mário de Andrade e o conceito de música popular (1897–1945)*. São Paulo: Intermeios.
- Quintana, Hugo. 2010. “De José E. Machado a José Peñín: Visión y revisión histórica de la noción venezolana de música popular.” In *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina: Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*, edited by Heloísa de Araújo Duarte Valente, Oscar Hernández, Carolina Santamaría-Delgado, and Vargas Herom Valente, 52–57. Montevideo: IASPM-AL and EUM.
- Quintero-Rivera, Mareia. 2000. *A cor e o som da nação: A idéia de mestiçagem na crítica musical do caribe hispanico e do brasil (1928–1998)*. São Paulo: Annablume and FAPESP.
- Ramos, Maria Luiza. 2000. *Interfaces: Literatura, mito, inconsciente, cognição*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Ray, Sonia, Org. 2010. *A Pesquisa em Música no século 21: Trajetórias e perspectivas*. 2010. XX Congresso da ANPPOM, Florianópolis, August 23–27. *Anais* . . . https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2010/ANAIS_do_CONGRESSO_ANP_PON_2010.pdf.

- Ulhôa, Martha Tupinambá. 2024. "Estudos da música popular na América Latina (1930-2010): avaliando o passado e propondo novas perspectivas." *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 5, no. Especial: 253-284.
- Ruiz, Irma. 2015. "Lo que no merece una guerra ... Una revisión teórico-metodológica." In *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, compiled by Enrique Cámara de Landa, 15-56. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Sans, Juan Francisco, and Ruben Lopes Caño, orgs. 2011. *Música popular y juicios de valor: Una reflexión desde América Latina*. Caracas: Fundación Celarg.
- Seeger, Charles. 1962. Music as a Tradition of Communication, Discipline and Play. *Ethnomusicology*, VI, 3 (Sept. 1962): 156-163.
- Seeger, Charles. 1966. "The Music Process as a Function in a Context of Functions." *Anuario*, Vol. 2 (1966): 1-42.
- Seeger, Charles. 1977. "Conspectus of the Resources of the Musicological Process. In: *Studies in Musicology*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1977, p 115-115.
- Spencer, Christian. 2011. "Conference Report. ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. IX Conference of the International Association for the Study of Popular Music, Latin-American Branch, 1-5 June 2010, Universidad Central de Venezuela, Caracas". *Popular Music*, Volume 30/2 (2011): 279-284.
- Squeff, Enio e José Miguel Wisnik. 2001. *Música – O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- Tagg, Philip. 1989. "Open Letter". Disponível em: www.tagg.org/articles/opelet.html. Acesso em: 13 out. 2009.
- Travassos, Elizabeth. 2005. "Pontos de escuta da música popular no Brasil." In *Música popular na América Latina: Pontos de escuta*, organized by Martha Ulhôa and Ana Maria Ochoa, 94-111. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Turino, Thomas. 2003. "Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations." *Latin American Music Review*, Volume 24, Number 2, Fall/Winter (2003): 169-209.
- Ulhôa, Martha Tupinambá de. 1998. Santiago IASPM Latin American Conference. *Popular Music*, vol. 17/1, (1998): 132-137.
- Ulhôa, Martha Tupinambá, and Luiz Costa-Lima Neto. 2013. "Memory, History and Cultural Encounters in the Atlantic—The Case of Lundu." *The World of Music* (Wilhelmshaven) 2: 47-72.
- Ulhôa, Martha Tupinambá, Cláudia Azevedo, and Felipe Trotta, orgs. 2015. *Made in Brazil: Studies in Popular Music*. London: Routledge.
- Vega, Carlos. 1941. *Fraseologia – Proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular*. Buenos Aires: Imprenta de La Universidad.
- Vega, Carlos. 1966. "Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos". *Estudios para Los orígenes del tango argentino*. Coriún Aharonián, editor. 1ª Ed. Buenos Aires: EDUCA (Editorial de la Universidad Católica Argentina), 2007, p. 165-196. Disponível em: <http://www.tagg.org/xpdfs/VegaMesomusEs.pdf>.

Ulhôa, Martha Tupinambá. 2024. “Estudos da música popular na América Latina (1930-2010): avaliando o passado e propondo novas perspectivas.” *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 5, no. Especial: 253-284.

VEGA, Carlos. 2007. *Estudios para Los origens del tango argentino*. Coriún Aharonián, editor. 1ª Ed. Buenos Aires: EDUCA (Editorial de la Universidad Católica Argentina), 2007.

Vega, Carlos. *Estudios para los orígenes del tango argentino* [en línea]. Buenos Aires : Universidad Católica Argentina. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 2016. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/libros/origenes-tango-argentino-vega.pdf>.

Vega, Carlos. 1966. “Mesomusic: an essay on the music of the masses” (transl. Gilbert Chase & John Chappell). *Ethnomusicology*, Vol. 10, No. 1, Latin American Issue (Jan., 1966): 1-17. Disponível em: <http://www.tagg.org/others/VegaMesa.htm>.

DADOS DO AUTOR

Martha Tupinambá de Ulhôa é docente do PPGM – UNIRIO e pesquisadora do CNPq. É autora de Aspectos sobre a valsa no Rio de Janeiro no longo século XIX: de folhetins, música de salão e serestas e coeditora de Música popular na América Latina: Pontos de Escuta, Made in Brazil: Studies in Popular Music e Canção romântica: Intimidade, mediação e identidade na América Latina.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.