

MÚSICA/MUSICOLOGÍA Y COLONIALISMO

MÚSICA/MUSICOLOGIA E COLONIALISMO
MUSIC/OLOGY AND COLONIALISM

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

1ª edición, 2011.

Edición digital, 2014.

© 2011, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2011, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-184-3 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

A MÚSICA ENTRE A CONFRONTAÇÃO E O DIÁLOGO INTERCULTURAIS

O tema que nos reúne neste simpósio tem múltiplas dimensões: histórico-antropológica, social, política, económica, estético-ideológica. Ganhou acrescida relevância com a globalização, as novas tecnologias e a rede planetária de comunicação proporcionada pela internet. Os problemas que coloca têm também expressão nacional, regional e local, na medida em que, a todos esses níveis, há situações de diferenciação cultural ou étnico-cultural que podem configurar-se como relações coloniais ou neo-colonialistas de poder simbólico. O exercício da supremacia económica, tecnológica, militar sobre outros povos traduz-se também em estratégias de dominação e espoliação culturais. Frantz Fanon e Edward Said fizeram o diagnóstico dessas situações, referindo-se ao colonialismo europeu respectivamente em África e no Médio-Oriente e às representações do Outro na cultura do colonizador, incluindo a descontextualização e apropriação por este de elementos da idiossincrasia ou da criatividade daquele.

Nesta comunicação pretendo propor apenas algumas reflexões de ordem geral em torno da alternativa entre confrontação e diálogo interculturais – uma alternativa que se me afigura crucial para o século XXI. As questões que sucessivamente suscitarei, com incidência na música/musicologia, são as seguintes: 1) a dialéctica de hegemonia e contra-hegemonia; 2) a relação entre hegemonia *intracultural* e hegemonia *intercultural*; 3) repressão e notação; 4) autonomia estética e localismo; 5) “cultura” e “civilização”. Concluirei, chamando atenção para novos instrumentos internacionais, respectivamente aprovados pela UNESCO (*Convenção para a Protecção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, Paris, 2005) e pela Organização dos Estados Ibero-americanos (*Carta Cultural*

Ibero-americana, Montevideo, 2006), os quais criam um novo quadro internacional mais favorável ao diálogo intercultural.

I

Toda e qualquer reflexão sobre “Música e Colonialismo” nos conduz inevitavelmente a um paradoxo similar àquele a que nos levaria a discussão em torno do tema “Língua e colonialismo”. Língua e música são, na verdade, as instâncias decisivas em que, por um lado, se manifestam as identidades culturais e, por outro, se manifestam as consequências dos complexos processos histórico-sociais que impõem a hegemonia de umas sobre as outras, a expansão de umas e a repressão ou mesmo extinção de outras.

A experiência histórica parece demonstrar que a hegemonia linguística vai de par com a hegemonia musical, quer nas manifestações políticas da colonização, quer nas suas manifestações mais subtis, pós-coloniais, em que o colonialismo se exerce sobretudo através da dominação económica.

O paradoxo torna-se evidente se considerarmos, desde logo, a língua. Por um lado, a língua do colonizador veicula o exercício da dominação ideológica e acaba por impor-se à do colonizado a ponto de suprimir esta da interacção quotidiana. Por outro lado, porém, é a apropriação pelo colonizado da língua do colonizador, mormente como língua veicular entre povos com idiomas distintos, que permite estruturar a resistência anticolonial e gerar os movimentos de libertação. Tal como aconteceu com os povos romanizados na Europa, também em África, Ásia ou América Latina foi a língua do colonizador que serviu de base à reconstrução das identidades culturais locais. O que se aplica não apenas aos antigos colonos e seus descendentes, mas também às populações autóctones que conquistaram o exercício da cidadania e o usam cada vez com maior determinação para se tornarem senhoras do seu próprio destino.

Algo de paralelo ocorre com a música, que não fica atrás da língua como veículo de dominação ideológica, mas também não oferece menos possibilidades do que aquela, antes pelo contrário, de ser apropriada, transformada, miscigenada e usada como instrumento de resistência e contra-hegemonia. Tais são – parece-me – as duas faces contraditórias ou o paradoxo da situação colonial, ou seja: a possibilidade de o instrumento de dominação se transformar dialecticamente em instrumento de libertação.

Movimentos contra-hegemónicos – e julgo que a pesquisa no terreno amplamente o confirma – coexistem normalmente com a tendência para a assimilação passiva ou acrítica dos padrões da potência colonial ou neocolonial. Onde começam uns, onde acaba a outra – eis o que só a investigação sociológica poderá deslindar, abordando o som musical como “resultado de processos comportamentais humanos” que são moldados por valores, atitudes e crenças, num contexto sociocultural particular (cf. Merriam, 1964: 6). Sobretudo, parece-me relevante distinguir entre *contra-hegemonia*, ou seja, entre o que é assumido no discurso e no modo de fazer como projecto de afirmação de uma identidade musical própria, e *glocalização*, na acepção do sociólogo Roland Robertson (1995), isto é, o que se limita a mera adaptação ao gosto local do produto ou do estilo dominantes (um exemplo de *glocalização* neste sentido, sem dúvida também aplicável à música, é a estratégia de algumas cadeias universais de TV, que procuram ir ao encontro das solicitações de públicos locais). Note-se, contudo, que Robertson acentua a este respeito a ideia de que o conceito de “local” é em larga medida “construído numa base translocal ou superlocal”, o que relativiza a oposição entre global e local. O global localiza-se. O local globaliza-se.

A dialéctica de hegemonia e contra-hegemonia na relação entre colonizador e colonizado foi tratada, já em 1952, de forma lapidar, por Frantz Fanon, que acentuava, aliás, o “extraordinário poder” que a posse da linguagem do colonizador confere ao colonizado: quem possui a linguagem possui, do mesmo passo, “o mundo exprimido e implicado por essa linguagem” (Fanon, 1952: 14). Daí o perigo potencial que representava para a ordem colonial um negro que “citasse Montesquieu”. Isso tornava-o “suspeito” e colocava-o “sob vigilância” (*ibid.*: 27). A acção contra-hegemónica começava com a assimilação crítica da cultura hegemónica para culminar na superação desta e, portanto, na desconstrução de qualquer diferença essencialista entre colonizador e colonizado, entre branco e negro:

Como me apercebo de que o Negro é o símbolo do pecado, apanho-me a mim próprio a odiar o Negro. Mas verifico que sou um Negro. Para escapar a este conflito, há duas soluções. Ou peço aos outros que não prestem atenção à minha pele, ou, pelo contrário, peço-lhes que atentem mesmo nela. Tento então encontrar valor para o que é mau – pois que, irreflectidamente, admiti que o Negro era a cor do mal. Para pôr termo a esta situação nevrótica, em que sou obrigado a escolher uma solução malsã, conflitual, alimentada por fantasmas, antagonista,

enfim, inumana, só tenho uma solução: sobrevoar esse drama absurdo que outros montaram à minha volta, remover esses dois termos que são igualmente inaceitáveis e, através de um ser humano particular, alcançar o universal (Frantz Fanon, 1952: 159-160).¹

Neste mesmo sentido de superação da noção essencialista de “identidade cultural”, Stuart Hall fala de identidade como posicionamento (*positioning*), como representação que pressupõe uma opção política, uma “política da identidade”, que não é garantida à partida por qualquer transcendente “lei das origens”. Ou seja: a identidade é uma construção, na qual a imaginação e a criatividade desempenham um papel fundamental. Eis a razão por que as artes – e a música, muito em particular – constituem parte integrante desse processo, que é um processo dinâmico, marcado por descontinuidades e transformações (cf. Ashcroft, 2001: 5). Na síntese de Homi K. Bhabha (1994: 37), todas as manifestações culturais são construídas no espaço contraditório e ambivalente de uma realidade social “híbrida”, excluindo a ideia de uma “autenticidade” originária.

II

A ordem social do colonizador, o seu sistema de poder, os seus valores ou crenças, os seus mecanismos de dominação têm expressão *intracultural* em cânones musicais, que são por sua vez impostos – não raro, com extrema violência – ao povo ou povos colonizados. Num estudo publicado em 2006, “Music censorship from Plato to the present”, Marie Korpé, Ole Reitov e Martin Cloonan apresentam algumas situações que são pertinentes para o nosso tema. Na sua retrospectiva de processos de censura ou de repressão *intracultural* de géneros, formas, instrumentos ou modos musicais, desde a Antiguidade Clássica, eles chamam a atenção para a transferência desses mesmos processos para as relações *interculturais* entre colonizador e colonizado:

1 *Comme je m'aperçois que le nègre est le symbole du péché, je me prends à haïr le nègre. Mais je constate que je suis un nègre. Pour échapper à ce conflit, deux solutions. Ou bien je demande aux autres de ne pas faire attention à ma peau; ou, bien au contraire, je veux qu'on s'en aperçoive. J'essaie alors de valoriser ce qui est mauvais – puisque, irréfléchiement, j'ai admis que le Noir était la couleur du mal. Pour mettre fin à cette situation névrotique, où je suis obligé de choisir une solution malsaine, conflictuelle, nourrie de phantasmes, antagoniste, inhumaine, enfin, – je n'ai qu'une solution: survoler ce drame absurde que les autres ont monté autour de moi, écarter ces deux termes qui sont pareillement inacceptables et, à travers un particulier humain, tendre vers l'universel.*

*A censura da música estende-se muito para além das fronteiras das sociedades singulares a todos os lugares em que estas exercem uma influência cultural. Enquanto é seguro assumir-se que os conquistadores, em todos os conflitos da história da humanidade tentaram impor as suas culturas aos conquistados, o período do colonialismo europeu que começou no século XV ofereceu oportunidades sem precedentes de imposição cultural. Neste caso, a censura musical deixou de ser uma questão interna das nações particulares para passar a ser a missão de novos poderes coloniais empenhados em estender o seu alcance a todas as partes do mundo. Realiza, religião e comércio deram as mãos para trazer a “civilização” a continentes anteriormente ainda não conquistados, e com a expansão do colonialismo vieram novas formas de imperialismo cultural e religioso, na medida em que aqueles que haviam tentado controlar a vida cultural nos seus próprios países, tentavam agora fazê-lo em terras distantes. Fosse para onde fosse que os missionários cristãos se movessem, foi sempre declarada uma guerra intensa a todas as formas da cultura tradicional, pagã, inclusive (e principalmente) à música e rituais de dança. Desde a Gronelândia à América Latina foram queimados tambores e outros instrumentos tradicionais e proibida a execução de dança e música tradicionais.*²

Os autores enumeram exemplos de erradicação total de certas tradições e casos em que os missionários desempenhavam simultaneamente os papéis de polícia, juiz, carrasco, e castigavam com chicotadas públicas os que ousavam persistir nessas práticas musicais. Tais tentativas de censura e repressão até à erradicação continuaram a marcar a estratégia das missões na era pós-colonial (*ibid.*: 244-245). A hostilidade dos missionários dirigia-se contra todos os objectos ou comportamentos, designadamente

2 *Censorship of music extends well beyond the borders of individual societies to all those places where these societies exert a cultural influence. While it is safe to assume that the conquerors in all conflicts in human history have tried to impose their culture on the conquered, the period of European colonialism that began in the fifteenth century offered unprecedented opportunities to cultural imposition. With that music censorship moved from being an internal matter of individual nations to being the mission of the new colonial powers bent on extending their reaches to all parts of the world. Royalty, religion, and trade, joined hands in bringing “civilization” to previously unconquered continents, and with the spread of colonialism came many new forms of cultural and religious imperialism, as those who sought to control cultural life at home now sought to do so in distant lands. Wherever Christian missionaries moved, an intense war was declared on all forms of traditional, pagan culture, including (and especially) the music and dance rituals. From Greenland to Latin America drums and other traditional instruments were burned and the performance of traditional music and dance forbidden.*

musicais, em que eles reconhecessem a *aura* ou *valor de culto* pagãos.³ Assim tinham também procedido os monges medievais, ao destruírem a escultura da Antiguidade Clássica, que se lhes apresentava carregada da aura de um culto concorrente: o politeísmo helénico.

O exercício da dominação através do estabelecimento de cânones musicais e da censura ou proibição de comportamentos que os violem é, porém, como sabemos, inerente aos processos civilizacionais. As investigações de Curt Sachs e Hornbostel e de quantos lhes têm sucedido na pesquisa comparativa bem o demonstram. Na sua obra inacabada – *Os fundamentos racionais e sociológicos da música* (publicação póstuma em 1921) – Max Weber põe em evidência a dimensão sociológica da analogia entre o musical e o lógico-racional: “o fenómeno da *mensurabilidade* dos intervalos perfeitos, ao ser reconhecido, causou uma impressão extraordinária na fantasia, como é comprovado pela mística dos números que lhe está ligada”. Isso determinou “o facto sociológico” de a música, desde os seus estádios mais “primitivos”, ser colocada ao serviço de finalidades práticas (mágicas, de culto e médicas):

Dado que qualquer desvio de uma fórmula já consolidada na prática liquidava o seu efeito mágico e podia suscitar a ira dos poderes sobrenaturais, a rigorosa fixação dos padrões das alturas tornava-se no sentido próprio do termo uma “questão vital”, e cantar “mal” um crime a ser expiado – não raro castigado com a morte imediata do culpado – e daí a extraordinária força conferida aos intervalos estereotipados mal eram por qualquer razão canonizados. Como, porém, os instrumentos que contribuíam para a fixação dos intervalos se diferenciavam consoante o deus ou o demónio – o aulos helénico era originariamente o instrumento da coragem conferida pelos deuses, mais tarde, de Dionysos –, assim os mais antigos modos de uma música, percebidos verdadeiramente como diferentes, eram complexos de fórmulas típicas de intervalos bem regulados, utilizados ao serviço de certos deuses, ou contra certos demónios, ou em ocasiões festivas. [...] os mais antigos eram, na sua maior parte, objecto de uma arte secreta que desapareceu sob a influência do contacto com a cultura moderna (ibid.: 26-27).⁴

3 Para um panorama da violência colonial e colonialista, em geral, cfr. Marc Ferro (2003).

Daí a relação entre os modos ou padrões de intervalos e a noção de *ethos*. Como é sabido, Platão, Aristóteles e outros filósofos da antiguidade extraíam daqui consequências com relevância política e social – com incidência na educação dos jovens e em questões do Estado. Também a distinção entre as destrezas musicais cujo exercício competia aos escravos e aquelas que eram próprias dos cidadãos livres corresponde, em Aristóteles, a um diagnóstico sociológico *avant la lettre* (cf. Riethmüller, 1989) que, de resto, está recorrentemente presente em autores e escritos de épocas ulteriores.

Max Weber (1972: 327) fala de uma “combinação de higiene física e psíquica” ligada à “regulação metódica de todo o pensamento e acção”, tendo em vista alcançar o mais completo domínio sobre os instintos e uma regulamentação sistemática da vida em subordinação a uma finalidade religiosa. Em correspondência com isso, certas manifestações musicais eram reprimidas ou hostilizadas. Na transição da civilização helénica para a romana, há, desde logo, segundo Weber, uma mudança de atitude da classe dominante quanto à música: enquanto o patriciado grego ainda cultivava desde a infância uma determinada forma de “êxtase” proporcionado pela música – uma “forma mitigada de euforia” que representava “a interiorização pelo ser humano do especificamente divino” – a aristocracia romana, com padrões de vida mais racionalizados, aliás inerentes ao exercício do poder sobre cidades e províncias colocadas na dependência de famílias singulares, repudiava o “êxtase” como “superstitio”, por considerá-lo – tal como a dança – indigno de um homem nobre (*ibid.*: 336).

A expulsão do corpo da liturgia cristã, que se consuma desde cedo na missa com a proibição da dança e, muito mais tarde, após a morte de Lutero, a proibição temporária de toda e qualquer música no serviço

4 *Da jede Abweichung von einer einmal praktisch bewährten Formel deren magische Wirkungskraft vernichtete und den Zorn der übersinnlichen Mächte herbeiführen konnte, so war die genaue Einprägung der Tonformeln im eigentlichsten Sinne »Lebensfrage«, »falsches« Singen ein – oft nur durch sofortige Tötung des Schuldigen zu sühnender – Frevel, und daher mußte die Stereotypierung einmal aus irgendeinem Grunde kanonisierter Tonintervalle außerordentlich stark sein. Da nun auch die Instrumente, welche zur Fixierung der Intervalle beitrugen, je nach dem Gott oder Dämon differenziert waren – der hellenische Aulos ist ursprünglich das Instrument der Göttermutter, später das des Dionysos –, so waren die ältesten, wirklich als unterschieden empfundenen Tonarten einer Musik wohl regelmäßig Komplexe typischer Tonformeln, welche im Dienste bestimmter Götter oder gegen bestimmte Dämonen oder zu bestimmten feierlichen Gelegenheiten verwendet wurden. Wirklich primitive Tonformeln dieser Art sind nun leider kaum zuverlässig überliefert: gerade die ältesten waren meist Gegenstand einer Geheimkunst, die unter dem Einfluß der Berührung mit der modernen Kultur rasch verfiel.*

divino da Igreja reformada, têm, pois, estes antecedentes longínquos. O modelo da missa cristã, onde o canto plano ou cantochão pressupõe uma escuta passiva por parte dos fiéis, é, por sua vez, o modelo longínquo da escuta nas modernas sala de concertos: a mesma assimetria na comunicação, a mesma retroacção fraca do público, pressupondo uma atitude de contemplação que exclui todo e qualquer impulso corporal.⁵

Como demonstra Max Weber, o processo de racionalização ou desencantamento do mundo que se intensifica na civilização europeia e constitui uma das suas marcas distintivas, manifesta-se com especial relevância nos processos musicais. O tipo de comunicação que culmina historicamente na prevalência do modelo *presentacional* da sala de concertos sobre o modelo *coloquial* de fazer música, é inseparável desse papel representado pela *ratio* na evolução da música ocidental, na sua ciência, nas suas instituições, na emergência da dimensão harmónica, que Weber considera exclusivamente europeia, embora reconheça que outras culturas desenvolveram uma competência auditiva muito mais refinada e uma vivência musical muito mais intensa (Weber, 1972: 33).⁶

III

Deve-se, contudo, a Adorno (2001), numa obra póstuma sobre a “Teoria da Interpretação Musical”, a ênfase no aparecimento da notação como instrumento da repressão do “impulso mimético” pela razão disciplinadora:

Aquilo que foi consumado pelas notas [notação], desde as suas origens gregas, e antes mesmo de alcançar a completa objectivação e, desse modo, a autonomização da escrita relativamente à praxis, não foi tanto a conservação de algo em todo o caso presente na tradição, mas mais a disciplina do exercício tradicional, visando impedir a comunidade, isto é, a massa subjugada, de modificar, de acordo com a sua própria necessidade de expressão, o que lhe fora transmitido, e antes pelo contrário levá-la a aprender a mais bem obedecer através da sua repetição obrigatória. Com efeito, não há reforma alguma da teoria musical até

5 Sobre os sistemas de comunicação musicais e a tendência para a assimetria na comunicação na cultura musical europeia, cf. Kaden (1984) e ainda, especialmente quanto à ópera, Vieira de Carvalho (1995).

6 Citado por Marianne Weber, no prefácio à 2.^a edição de *Wirtschaft und Gesellschaft*, 1925.

Palestrina que renegue uma intenção autoritária, cuja manifestação mais terminante se encontra no Estado de Platão e na teoria musical de Santo Agostinho. (Adorno, 2001: 226).⁷

A notação como garantia do exercício canónico de uma prática musical e, desse modo, instrumento de dominação é outra das características fundamentais que distinguem a música europeia de outras culturas musicais com as quais aquela entrou em contacto e às quais pretendeu impor-se. Toda a história da música colonial é marcada, julgo eu, pela transposição para o plano do *relacionamento intercultural* dessa hierarquia entre música notada e música de tradição oral que já vigorava no interior da própria cultura europeia. O recrutamento de músicos autóctones para o serviço religioso faz-se naturalmente na base do ensino da notação, ou seja, impondo-lhes uma tecnologia europeia, a qual, por sua vez, garante a sua subordinação ao cânone do colonizador. A expansão universal da notação musical europeia *enquanto tecnologia* não difere muito da expansão de outras tecnologias mais modernas, como, por exemplo, as electroacústicas. Referindo-se, em geral, às transferências tecnológicas, Feenberg (1991: 184ss.) diagnosticou determinados processos que me parecem aplicáveis *mutatis mutandis* à expansão da notação musical europeia para os territórios coloniais:

- *descontextualização* (separação do objecto do contexto em que foi originalmente achado),
- *redução* (exposição ao controlo de cima para baixo através da “abstracção” de objectos sociais e naturais concretos),
- *autonomização* (separação de sujeito e objecto)
- *colocação “acima” dos processos sociais.*

Independentemente dos casos de repressão ou erradicação de práticas locais já acima referidas, isso correspondeu, sem dúvida, à perda irreparável de um património musical local diferenciado, com as suas hierarquias,

⁷ *Was seit ihren griechischen Ursprüngen, längst ebe ihr die vollkommene Objektivation und damit die Verselbständigung des Gebildes gegenüber der Praxis gelang, von den Noten vollbracht war, ist weniger die Bewahrung eines obnehin in Tradition gegenwärtigen als vielmehr die Disziplinierung der traditionellen Übung, welche die Gemeinde, also die unterworfenen Masse, davon abhalten soll, im Sinn des eigenen Ausdrucksbedürfnisses das Überlieferte zu modifizieren, sondern in dessen zwinghafter Wiederholung besser gehorchen zu lernen. In der Tat verleugnet keine der theoretisch musikalischen Reformen bis zur Zeit Palestrinas einen autoritäre Absicht, die ihren blündigsten Niederschlag im Platonischen Staat und in der Augustinischen Musiklehre gefunden hat.* (Adorno, 2001: 226).

as suas técnicas, as suas expressões e os seus padrões específicos, mas sobretudo com uma existência *holística*, isto é, onde o “som” susceptível de notação europeia era porventura o menos importante a conservar. Só fragmentariamente, através da investigação arqueológica e histórico-anropológica, podemos ter hoje acesso a esse acervo musical dos povos colonizados. Essa música que nos chegou em notação europeia, mesmo quando pretendia registar práticas de origem autóctone, é uma música arrancada à “ecologia” que a sustinha, distorcida, mutilada, aprisionada num código que lhe era estranho.

O que a notação não podia conservar, mesmo que o pretendesse, em situações as mais diversas, rituais ou outras, era o que, por exemplo, Frederick Douglass tão bem caracteriza no seu depoimento sobre o canto colectivo dos escravos (numa fazenda norte-americana). O protesto político manifestava-se somente na *performance*, no *impulso mimético* traduzido em sons, e não nas notas musicais em si, separadas do todo e fixáveis em pauta:

Mas, no dia da distribuição das rações, aqueles que visitavam a quinta da casa grande estavam particularmente excitados e ruidosos. Pelo caminho tinham feito reverberar os antigos e densos bosques, milhas em redor, com as suas rudes notas. Estas não eram sempre joviais por serem rudes. Pelo contrário, eram, na sua maior parte, de tipo plangente e narravam um conto de dor e tristeza. Nas expansões mais extremadas de sentimento arrebatado, tingiam-se de profunda melancolia. [...]. Penso, por vezes, que a mera audição destas canções faria mais por que homens e mulheres verdadeiramente dotados de qualidades espirituais tomassem consciência do carácter mortífero e devastador da escravatura do que a leitura de volumes inteiros [...]. Cada nota era um testemunho contra a escravatura [...]. A audição daquelas notas rudes sempre [...] encheu o meu coração de inefável tristeza [...]. Devo a essas canções os meus primeiros vislumbres do carácter desumanizante da escravatura [...]. Essas canções ainda me perseguem, aprofundando o meu ódio da servidão e revitalizando as minhas simpatias pelos meus irmãos de cativo. ([1855] 1969: 97-99; citado por Dwight Conquergo, 2002: 148.)⁸

8 But, on allowance day, those who visited the great house farm were peculiarly excited and noisy. While on their way, they would make the dense old woods, for miles around, reverberate with their wild notes. These were not always merry because they were wild. On the contrary, they were mostly of a plaintive cast, and told a tale of grief and sorrow. In the most boisterous outbursts of rapturous sentiment, there was ever a tinge of deep melancholy [...]. I have sometimes thought that the mere hearing of those songs would do more to impress truly spiritual-minded men and women with the soul-crushing and death-dealing character of slavery, than the reading of whole volumes [...]. Every tone was a testimony against slavery [...]. The

Uma coisa é um sistema – neste caso, musical – ser capaz de preservar a sua auto-referencialidade e, em contacto com estímulos ou influências exteriores, ter a capacidade de os traduzir na linguagem (código) que lhe é própria, de os assimilar ou incorporar, mantendo a sua clausura operativa. Outra coisa é o sistema perder a sua auto-referencialidade, dissolvendo-se nas relações internas de outro com o qual se confronta: o da potência colonial.

O processo de intelectualização da música europeia, acelerado pela notação e, mais tarde, em consequência desta, pela emergência da composição – isto é, do momento em que a notação deixa de ser registo de uma praxis para passar a precedê-la – criou historicamente as condições ideais para a transmissão das técnicas e dos saberes que lhe permitiram autoconservar-se, sem prejuízo da sua constante renovação e transformação, e sem prejuízo também das trocas com outras tradições musicais.

Mas também aqui é no plano *intracultural* que a composição, assim separada do acto performativo, começa por comprovar a sua capacidade de incorporar e fundir elementos heterogêneos num todo coerente. Referindo-se à Escola de Notre Dame, Georg Knepler acentua, na origem da composição de música notada (*organum*), a tentativa de conciliar através da *ratio* elementos musicais de diferentes proveniências – rústica, aristocrática, eclesiástica, grupos ambulantes – a “conciliação dos opostos” condenada, no século XII, por Bernhard de Clairvaux (Knepler, 1982: 217). Christian Kaden (2004: 151ss.) sublinha, por sua vez, o lado *exploratório*, e não meramente *descritivo*, nem *prescritivo*, das origens da composição, que se sedimenta como *ars combinatoria* – a qual, voltando a Knepler, visa a “apropriação intersocial”.

Neste sentido, diria eu, primeiro, a notação e, depois, a composição colocaram nas mãos dos europeus um instrumento privilegiado para, também no plano *intercultural*, designadamente nas situações coloniais, *glocalizarem* a sua música – isto é, reproduzirem-na sem deixarem de a manter simultaneamente aberta à incorporação de elementos de alteridade. A *couleur locale* ou os exotismos encastoados na música europeia, mormente a

bearing of those wild notes always [...] filled my heart with ineffable sadness [...]. To those songs I trace my first glimmering conceptions of the dehumanizing character of slavery [...]. Those songs still follow me, to deepen my hatred of slavery, and quicken my sympathies for my brethren in bonds.

partir do século XIX, são exemplos dessa capacidade de traduzir materiais que lhe são estranhos em categorias conformes ao sistema. Mesmo em Debussy, a relação com elementos estruturais de origem javanesa é uma relação de apropriação, que não subverte, antes “fecunda”, a música europeia. A “apropriação intersocial” transforma-se em *apropriação intercultural*.

Simultaneamente está aí implícita uma relação de dominação, tal como foi diagnosticada por Edward Said (1979: 3) no seu estudo já clássico sobre o discurso do *orientalismo*: “um estilo ocidental para dominar, reestruturar e exercer autoridade sobre o Oriente”. Montaigne (1595: 200-213) já tinha posto em evidência, numa perspectiva crítica, o momento da exotização do Outro, ao relativizar no célebre ensaio *Des Cannibales* a prática de antropofagia dos Tupinamba como ritual de apropriação ou assimilação simbólica do poder e valor do adversário. O cerimonial descrito parecia-lhe menos bárbaro do que certos suplícios então praticados na Europa em nome da piedade religiosa – para não falar do extermínio, da escravização e da espoliação levadas a cabo no Novo Mundo pelos colonizadores ocidentais. Segundo Dudley M. Marchi (1993: 36-37), Montaigne procede a uma espécie de “auto-anatomia”, na medida em que identifica na produção cultural, incluindo a dele próprio, estratégias de “canibalismo” – com um propósito equivalente, em sentido figurado, àquele que a tribo ameríndia tinha em mente.

Também na música europeia a exotização do Outro leva à canibalização deste. A notação e a composição abrem as portas a esse processo, que tem o seu paralelo até mesmo na organização do saber musicológico: designadamente, na constituição originária da etnomusicologia como uma ciência à parte, desligada da história e da estética *da* música. Enquanto estas reservavam tradicionalmente para si o estudo da música europeia canónica (notada), entendida como “arte dos sons” (*Tonkunsst*), aquela ocupava-se do estudo do exótico – do “Outro inferior”, daquele que ainda não tinha pretensamente atingido, nem a maturidade científica, nem a maturidade artística: exposto, portanto à “canibalização” pela ciência e pela arte ocidentais.⁹

A temática “música/musicologia e colonialismo” impõe, pois, uma reflexão auto-crítica sobre o próprio conhecimento musical e musicológico,

9 Sobre a sistematização das ciências musicais, desde Guido Adler, e a transição de paradigma em curso, cf. Vieira de Carvalho (2001).

enquanto conhecimento socialmente produzido. Na definição do objecto e do método, no estabelecimento de critérios de análise, temos de começar por questionar, de um ponto de vista sociológico e antropológico, a perspectiva em que nos colocamos. A superação da visão eurocêntrica exige uma hermenêutica crítica dos conceitos de música e discurso musicológico, a qual tem de resultar necessariamente de uma abordagem multicultural e dinâmica (isto é, em permanente reconstrução).

IV

Numa obra já clássica de sociologia da música, *Konzert – Theorie einer Kulturform* (1983), Hans-Werner Heister analisa a constituição da arte como área à parte, ligada ao desenvolvimento da economia de mercado e ao desenvolvimento da esfera pública burguesa. A sala de concertos emerge em meados do século XVIII como “lugar de realização da música autónoma” – da música como “finalidade e meio da pura fruição estética”, desligada de contextos funcionais, religiosos, cerimoniais ou outros. Essa escuta estética da música, embora inseparável do processo de racionalização que levou à invenção da notação e da composição musical europeias, torna-se, porém, extensiva a todas as expressões musicais, também àquelas que, dentro ou fora da cultura europeia estiveram ou estão ligadas a actos de culto, rituais, ou a outros contextos sócio-funcionais da mais diversa natureza. Como observa Heister, é uma escuta caracterizada pela “distância relativamente ao quotidiano, à vida, à realidade, à praxis”. Importada pelas elites europeias para situações de dominação colonial, é essa mudança que permite também uma atitude de maior abertura relativamente às manifestações musicais autóctones. Já não se trata de persegui-las, mas sim de estudá-las, tentar compreendê-las e até incorporar elementos do seu “material sonoro” na *música-para-ser-escutada* das salas de concertos.

Essa conquista da *Aufklärung* (Ilustração, Esclarecimento), ou seja, essa abertura a uma *escuta estética* da música, abstraindo da *aura* ou do *valor de culto* que ela possa ter para quem a pratica, é, sem dúvida, um pressuposto, não só da coexistência de diferentes expressões culturais, mas também da intensificação de influências e miscigenações mútuas.

A sala de concertos como “lugar de realização da música autónoma” tornou-se, aliás, num espaço privilegiado – embora certamente não exclusivo – de problematização do tema que nos traz aqui: “música e

colonialismo”, nomeadamente através de compositores que procuraram afirmar a sua alteridade artística no quadro de instituições dominadas por valores eurocêtricos.

Inscrevendo-se numa tradição latino-americana de que Revueltas é, porventura, o mais lídimo representante, Coriún Aharonián, o nosso anfitrião, tal como aliás também, por exemplo, Mariano Etkin na Argentina, Jacqueline Nova na Colômbia, Joaquín Orellana em Guatemala, Graciela Paraskevaidis no Uruguai, Cergio Prudencio na Bolívia e Tato Taborda no Brasil, representam a outra face, dialéctica, da *apropriação intercultural*, na medida em que usam as tecnologias de origem europeia e a sua culminação na escuta estética da sala de concertos para dar voz às culturas excluídas ou silenciadas, à música dos povos secularmente sujeitos à dominação colonial. A “política da identidade” manifesta-se, nestes casos, na inversão da relação de apropriação: o “Outro” aqui é a cultura europeia, a qual, por um lado assimilada, por outro submetida ao exame crítico, é colocada ao serviço da recuperação das tradições musicais locais, das suas técnicas, do seu material sonoro, do conhecimento, idiossincrasias, testemunhos neles incorporados.

Mas a questão de saber se os meios colocados à disposição do compositor, incluindo as tecnologias em cada momento mais avançadas, são usados numa perspectiva eurocêntrica ou, pelo contrário, colocados dialeticamente ao serviço de uma estratégia de contra-hegemonia, era também central, por exemplo, para Luigi Nono, apesar de compositor europeu.

Um dos textos em que Nono enuncia o problema é o Prefácio que escreveu para a reimpressão do *Tratado de Harmonia* de Schönberg (1911), publicada em Leipzig em 1977. Se tivermos presente o célebre comentário de Schönberg a Joseph Rufer, segundo o qual a técnica dodecafónica iria garantir a supremacia da música alemã, pelo menos, durante um século – um comentário que reflecte ingenuamente (como “falsa consciência”) a ideologia dominante nos anos vinte na República de Weimar – muito mais relevo ganham as considerações de Nono, que do mesmo passo reagia ao que lhe parecia ser a ideologia de dominação, dir-se-ia mesmo, ideologia imperialista, que subsistia nos círculos da “Nova Música” europeia (em especial, Darmstadt):

Naturalmente, Schönberg, no seu Tratado de Harmonia limita-se aos clássicos europeus e a exemplos que ele próprio inventou ad hoc. Hoje, no entanto, a orientação tem de ser alargada.

Enquanto Schönberg, no seu livro Structural Functions of Harmony, terminado em 1946, dava muitos exemplos do passado, desde Bach até ele próprio, hoje em dia temos de estender os nossos conhecimentos às culturas extra-europeias — portanto, também à canção popular tradicional e de culto — e relacioná-los com as mais recentes análises científicas. Isto deveria suceder não somente através de novas “formulações”, mas também tomando conhecimento de diferentes concepções da composição com materiais musicais diversificados e aprendendo a compreender os processos de evolução e as funções sociais da música. Daí que sejam necessários hoje estudos comparativos daqueles povos que, na sua história, nos seus costumes e no seu desenvolvimento económico, estão muito afastados uns dos outros. O eurocentrismo tem, pois, de ser superado e os movimentos de libertação que, com dificuldades, mas inevitavelmente, estão a concretizar-se na Ásia, África e América Latina, têm de ser estudados e compreendidos também no campo da cultura (Nono, 1977: IX-X*; citado in Vieira de Carvalho, 2007: 214).*¹⁰

Nono insistia, assim, no relativismo dos contextos históricos e locais. Enquanto compositor ligado ao *mundo vivido* da classe operária italiana — inclusive pela participação activa como militante na organização local do Partido Comunista Italiano, em Veneza —, não prescindia, ele próprio, da tecnologia electrónica mais avançada, o que correspondia, de resto, à sua visão gramsciana de uma estratégia contra-hegemónica na Europa. Ao mesmo tempo, porém, apoiava o ponto de vista de alguns compositores latino-americanos da época que questionavam a criação de estúdios electrónicos nos seus países, por os considerarem instrumentos de colonização cultural dos Estados Unidos da América. Como escrevi noutra ocasião (cf. Vieira der Carvalho 2007: 215ss.), Nono justificava a sua posição,

10 *Gewiß beschränkt sich Schönberg in seiner Harmonielehre auf die europäischen Klassiker und auf Beispiele, die von ihm selbst ad hoc erfunden wurden. Heute allerdings muß die Orientierung erweitert werden. / Während Schönberg in seinem 1946 beendeten Buch Structural Functions of Harmony viele musikalische Beispiele der Vergangenheit von Bach bis zu sich selbst anführte, müssen wir heute unsere Kenntnisse auf die außereuropäischen Musikkulturen — also auf das Kult- und Volkslied — ausdehnen und sie mit neuesten wissenschaftlichen Analysen verknüpfen. Das sollte nicht nur durch neue “Formulierungen” geschehen, sondern auch dadurch, daß man die unterschiedlichen Auffassungen vom Komponieren mit vielfältigem musikalischem Material zur Kenntnis nimmt und die Entwicklungsprozesse und gesellschaftlichen Funktionen der Musik verstehen lernt. Es werden daher heute vergleichende Studien derjenigen Völker notwendig, die in ihrer Geschichte, ihren Sitten und ihrer ökonomischen Entwicklung weit voneinander entfernt sind. Der Europazentrismus muß also überwunden und die Befreiungsbewegungen, die sich gegenwärtig in Asien, Afrika und Lateinamerika schwierig aber unausweichlich vollziehen, auch auf dem Gebiet der Kultur studiert und begriffen werden.*

estabelecendo a diferença entre a ideia de um “absolutismo universal” da “tecnologia pura”, transferida de uma forma “mecanicista” para as culturas locais e “a necessidade de estudar e analisar” aquilo que ele designava como “a técnica original de comunicação” dessas culturas. Não se tratava apenas de acertar o passo com a nova tecnologia, mas sim de decidir no contexto concreto que instrumentos deviam ser usados para criar uma cultura nova ou alternativa: “A técnica só por si não faz a vanguarda” (Nono, 1969: 203).

Por isso, no regresso de uma das suas várias viagens pela América Latina, Nono declarava:

A lição que trouxe [dos músicos] da América do Sul é a necessidade de superar o etnocentrismo, de que somos vítimas por diferentes razões. Esta cultura europeia-ocidental, que está a tornar-se cada vez mais egocêntrica, que se apresenta de uma forma cada vez mais ortodoxa e imperialista como cultura dominante e, no sentido norte-americano, eficiente, porque haverá ela de prevalecer como factor determinante? (Nono 1968: 195; cit. in Vieira de Carvalho 2007: 216).¹¹

A necessidade de inscrição num localismo levou o próprio Nono a assumir-se cada vez mais, não como compositor europeu, mas sim veneziano. Em especial o dispositivo acústico da basílica de São Marcos de Veneza e os coros divididos (a policoralidade dos *cori spezzati*) escritos para esse espaço acústico por compositores renascentistas locais forneceram a Nono um impulso fundamental para o seu próprio empenhamento numa nova cultura musical. Tinha em mente um tipo de comunicação em que o descentramento dos eventos musicais durante a execução estimulasse o balanço entre identificação e distância, reconstruindo o equilíbrio entre produtor e receptor. Opunha-a simultaneamente à estratégia de identificação, usada como dispositivo de manipulação pela indústria cultural, pela publicidade, pela propaganda política (inclusivamente através da arte) e pelos *media* em geral, e à tendência para ver a obra de arte como um

11 *Die Lehre, die ich (von ihnen) aus Südamerika mitgebracht habe, ist die Notwendigkeit, die Ethnozentrik, deren Opfer wir aus verschiedenen Gründen sind, zu überwinden. / Diese westeuropäische Kultur, die immer egozentrischer wird, die sich immer orthodoxer und imperialistischer als beherrschend und im nord-amerikanischen Sinne wirksam darstellt, weshalb will sie sich als bestimmender Faktor vorherrschen?*

objecto sonoro reificado, fechado sobre si próprio e, no limite, gerado por *autopoiesis*, desligado da comunicação entre pessoas, como acontecia nos meios da vanguarda ¹². Nono visava aprofundar a “dialéctica da escuta” numa perspectiva decerto tributária da “dialéctica do olhar” teorizada por Walter Benjamin, criar uma música que fosse susceptível de promover – na acepção gramsciana – *ouvintes-produtores-de-sentido*. O que permanece como grande elo de ligação entre diferentes abordagens e referências críticas de Nono – Gramsci, Benjamin, Brecht, ideia de montagem tomada ao cinema e ao futurismo russos, o Schönberg de *Die glückliche Hand* – é essa ancoragem no localismo veneziano. Como se antecipasse o *Prometeo*, Nono já fala com entusiasmo da sua visão de uma nova comunicação e de uma nova escuta numa carta de 1954 a Stockhausen, onde se referia à apropriação de uma nova tecnologia (a usada por Scherchen no Estúdio de Gravesano) para reinventar modernamente, em qualquer espaço, a prática arcaica da Igreja de São Marcos.

Ao contrapor nestes termos, desde muito cedo e em diferentes ocasiões, o localismo cultural a um discurso eurocêntrico, Nono convergia já então com correntes de pensamento filosófico que só conhecerá mais tarde, através de Massimo Cacciari. O exemplar, muito sublinhado, na posse de Nono das *Note sur “Ramo d’oro”* de Wittgenstein (tradução italiana de 1975), com um ensaio anexo de Jacques Bouveresse (“Wittgenstein antropólogo”), revela uma leitura atenta.

Esta referência vem especialmente a propósito, pois, como já mencionei no estudo acima citado (Vieira de Carvalho, 2007: 223s.), o que aí se debate é a visão eurocêntrica da etnologia representada por Frazer, ao relatar a sua viagem de exploração ao continente africano no início de século XX. “Etnólogos como Frazer – lê-se no exemplar sublinhado de Nono – não têm o sentido da analogia e da abordagem iluminante, [...] permaneceram incapazes de notar até que ponto os seus “selvagens” nos são vizinhos e quão fácil seria reencontrar na nossa linguagem e na nossa existência quotidiana equivalentes absolutamente familiares dos processos considerados bizarros e arcaicos que eles descrevem” (*ibid*: 66-67). ¹³

12 Sobre *série*, *alea* e *autopoiesis*, cf. Vieira de Carvalho (2007: 67-82).

13 ...*etnologi come Frazer non hanno il senso dell’analogia e dell’accostamento illuminante, [...] sono stati incapaci di notare fino a che punto i loro “selvaggi” siano vicini a noi e quanto sia facile riscontrare nel nostro linguaggio e nella nostra esistenza quotidiana equivalenti assolutamente familiari dei processi ritenuti bizarrri ed arcaici che essi descrivono.*

Esta capacidade de ver o arcaico em processos e comportamentos que nos são familiares, a nós europeus no mundo moderno, e de “questionar o óbvio do real como ideologia” (coisa, aliás, que já tinham feito tanto Adorno e Horkheimer, na filosofia, como Brecht, no teatro) conduzia ao “sentido da possibilidade”, “ao sentido da relatividade, da contingência, da excepcional capacidade de crítica” (Jacques Bouveresse, p. 64), em suma, à “mentalidade etnológica” (distanciada) que é preciso ter desde logo na confrontação com a nossa própria sociedade (p. 63).

“Devo imergir-me sempre de novo nas águas da dúvida” (ibid.: 17), “qualquer explicação é uma hipótese” (p. 20), “a compreensão consiste justamente em ‘ver as conexões’ e ‘daí a importância de achar os ‘elos intermédios’ ” (p. 29) – eis outras tantas proposições, entre muitas outras sublinhadas no exemplar de Nono, que fazem inscrever esta obra e Wittgenstein na constelação alargada de referências em que ele se move desde finais da década de setenta, e que reforça a sua perspectiva crítica acerca de uma visão eurocêntrica da música, à qual dará expressão, pela mesma ocasião, no já referido prefácio (de 1977) ao *Tratado de Harmonia* de Schönberg.

Assim, ao tentar *localizar-se*, Nono era, afinal, o verdadeiro inconformista entre os jovens músicos de Darmstadt e Donaueschingen da década de 50, os quais eram tão incapazes de um olhar etnológico sobre a sua própria música quanto Frazer o era a respeito da sua própria abordagem científica. Esses jovens compositores orientavam-se por um ideal de pureza do material sonoro, expurgado de todo e qualquer elemento heterogêneo, quer musical, quer proveniente da esfera extra-musical, enquanto Nono não separava a música da vida. Já em 1951, numa obra dita serial, *Polifónica-Monodia-Ritmica*, punha em causa secretamente o cânone da pureza do material, contaminando-o de expressão, de exaltação sensorial ou erótica, em relação com elementos musicais que lhe eram totalmente estranhos: o ritmo e a melodia de um canto afro-brasileiro à deusa Iemanjá.¹⁴

No contexto da *doxa* de Darmstadt, esta “secreta” contaminação estrutural já pouco tinha a ver com a exploração do “exótico”, traduzia-se antes numa verdadeira miscigenação, numa mudança de identidade

14 O interesse de Nono por este canto cerimonial deve-se à sua amizade com a compositora brasileira Eunice Catunda, sua colega nos cursos ministrados por Hermann Scherchen em Veneza.

musical. Os pressupostos do serialismo integral – música como “fim em si” (*Selbstzweck*, na tradição de Hanslick), dessemantizada, reificada como “objecto sonoro”, inteiramente subordinada ao princípio da homogeneidade do material e às leis da sua reprodução autopoiética – eram aqui completamente subvertidos. O impulso mimético irrompia no processo de composição como uma força libertadora, opondo ao pensamento dedutivo o método indutivo, à “razão fria” a “razão apaixonada”, inseparável da experiência afectiva (de contacto com outra cultura) intensamente vivida pelo compositor.

Em suma: também a sala de concertos e a escuta estética europeia podem ser sujeitas a um processo de apropriação intercultural que as transforma noutra coisa. Nesse sentido convergem igualmente algumas experiências mais recentes que têm vindo a ser desenvolvidas na América Latina, e que representam uma nova abordagem do conceito de “concerto”, do seu repertório, das estratégias de *performance* e de escuta que lhe estão associadas. Uma das mais consequentes é, sem dúvida, o projecto sistemático e continuado de Cergio Prudencio e da Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos, que o próprio compositor nos apresentou neste simpósio e que procurar recriar sonoridades e modos de fazer música das tradições auctótones. Mas poderia também mencionar-se, arriscaria eu, o fenómeno recente de Gustavo Dudamel e do sistema venezuelano de orquestras juvenis, apesar da sua conformidade ao modelo europeu – dado assentar na orquestra sinfónica e, em larga medida, no repertório tradicional desta – e apesar do discurso ideológico eurocêntrico que está na base da sua criação.

Com efeito, uma coisa é o “conceito” e a sua justificação ideológica; outra coisa, o campo de contradições e de tensões dialécticas em que ele se concretiza na prática. No caso de Dudamel, a apropriação intercultural desloca-se para o plano da *performance*. Mas a *performance* ou *interpretação* é o momento constitutivo da própria “obra” musical, que não é idêntica à partitura. Como Adorno (2001) extensivamente põe em evidência, a “obra” só se manifesta através desse processo de reconstrução a partir do texto notado, processo em que a personalidade do intérprete, a sua idiossincrasia, a cultura de que é portador desempenham um papel fundamental. Neste sentido, e sem sairmos do contexto europeu, a interpretação de qualquer obra do passado é sempre objecto de uma apropriação intercultural, que se manifesta na crítica da tradição ou nas controvérsias, por

exemplo, quanto ao cânone da *música antiga*. A partitura de outra época surge como uma *alteridade cultural* para o intérprete contemporâneo, e daí as diferentes reconstruções a que a mesma partitura pode dar origem, mais parecendo tratar-se de “obras” distintas. A questão que se coloca, quanto a Dudamel, é a de saber se se pode ou não falar de uma “política da identidade” em que o intérprete se posiciona como latino-americano no quadro de um modelo de comunicação europeu. Os equívocos da experiência venezuelana e o discurso ideológico que a sustenta têm sido denunciados na América Latina como capitulação perante a hegemonia cultural europeia e como uma falsa representação do que constituiria uma educação musical verdadeiramente emancipatória. Os argumentos invocados são sólidos e convincentes.¹⁵ Entretanto, porém, a crítica musical europeia refere-se ao “fogo” das interpretações dos jovens sul-americanos como um traço distintivo, a ponto de o modelo assimétrico de comunicação e a escuta “intelectual”, *descorporizada*, da sala de concertos dar lugar a um tipo de *comunicação coloquial*, onde a entrega expressiva, inclusive corporal, dos músicos contagia os espectadores e suscita a participação activa destes na *performance*.¹⁶ Neste sentido, estaríamos perante uma autêntica “apropriação” da herança musical europeia, assim transformada ou transfigurada pela interpretação.

Uma “política de identidade” não exclui esta outra dimensão da dinâmica da contra-hegemonia, tal como a entendia Frantz Fanon. Trata-se de ultrapassar reciprocamente, em ambos os sentidos, o “drama absurdo” dos mútuos preconceitos culturais e alcançar, enfim, o plano do universalmente *humano*. Qualquer música pode ser objecto de miscigenação e/ou apropriação intercultural: não só a do colonizado, pelo colonizador, mas também a do colonizador, pelo colonizado. No fundo, só quando ambos os processos convergem, se equilibram e se interligam é que a própria

15 Cf. comunicação de Coriún Aharonián ao FLADEM – Fórum Latino-Americano de Educação Musical (São Paulo, 2004).

16 Por ocasião do concerto inaugural da Orquestra Juvenil Ibero-americana, sob a direcção de Dudamel, realizado no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, a 2 de Dezembro de 2009, coincidindo com a Cimeira Ibero-Americana, o crítico Pedro Boléo descreve músicos e espectadores entregues de “corpo e alma” à *performance*, como se os instrumentistas latino-americanos conferissem à velha música europeia um potencial comunicativo completamente novo. De resto, nos *encores*, o que a orquestra ofereceu foram danças sul-americanas, cuja execução transformou o Auditório – baseado na relação assimétrica entre palco e sala – num espaço unificado de dança colectiva (in: quotidiano lisboeta, *Público*, 4-XII-2009).

relação de dominação ou de hegemonia se extingue. Na música, como na vida, há que aprender com Nelson Mandela: “O oprimido e o opressor estão por igual privados da sua humanidade”, a libertação de um implica a libertação do outro.¹⁷

V

No artigo acima referido sobre “a censura musical de Platão à actualidade” menciona-se a dada altura a cruel repressão a que foram sujeitos no Irão, nos anos 80, os músicos de todo e qualquer género ou categoria, após a tomada do poder por Khomeini. Denunciada pelos académicos islâmicos como “obra de Satan”, com uma “influência corruptora nos sexos”, “distraindo as pessoas dos reais deveres: rezar e louvar Alá”, a música tinha de ser banida do quotidiano. Todas as *performances* musicais foram proibidas, músicos açoitados em público ou mesmo eliminados fisicamente, pessoas presas por possuírem cassettes de música gravada (Korpe / Reitov / Cloonan, 2006: 247). Note-se, aliás, que também os católicos integristas do início do século XX – Maurice Barrès e Charles Maurras – chamavam à música “voz de Satan” ou “voz do Tentador”, com justificações similares, e com a particularidade de associar o poder corruptor da música ao poder corruptor da mulher, mas tanto em França como em Portugal essa corrente nunca chegou ao poder e limitou-se a propagar as suas ideias em livros e revistas (cf. Vieira de Carvalho 1993: 190-193; 1999: 240-244).

Assim se manifestava, pois, no Irão, em era pós-colonial, a luta sem quartel contra os símbolos da colonização ocidental. Isto remete-nos para a tese da “guerra das culturas” de Samuel Huntington com incidência crescente na esfera pública laica das sociedades ocidentais, herdada do iluminismo.

Lembro a este respeito Norbert Elias (1936; 1969), que contrapunha o conceito de “cultura” ao conceito de “civilização”: o primeiro descrevia um agir baseado em crenças ou valores considerados óbvios numa determinada comunidade, com os quais as pessoas estabelecem uma relação de espontânea identificação; o segundo, pressupunha a capacidade de

17 Cf. Nelson Mandela (1994: 751): *The oppressed and the oppressor alike are robbed of their humanity. [...] When I walked out of prison, that was my mission, to liberate the oppressed and the oppressor both.*

dissociar o comportamento exterior do sentimento íntimo, desenvolver a distância crítica relativamente aos seus próprios impulsos e emoções, transformar em autocoações normas que regulam expressa ou tacitamente a interação social.

Tanto Robertson como, mais recentemente, Terry Eagleton, retomam essa mesma oposição entre “cultura” e “civilização”. Eagleton, num texto publicado em 2009, observa a deslocação do confronto político para o confronto cultural no mundo pós-colonial. Ele reconhece, por um lado, que houve um nacionalismo revolucionário, que fez da cultura a substância da política: os movimentos de libertação valorizaram as raízes e costumes tradicionais, os símbolos em que se podia reconhecer uma identidade colectiva (o que aconteceu também nos casos em que esses movimentos eram guiados pelos ideais internacionalistas da revolução mundial). Mas reconhece igualmente a força de um nacionalismo reaccionário, racista, repressor e imperialista, hostil ao exercício da razão, aos direitos humanos, à liberdade de expressão e criação artística, à liberdade de investigação científica, isto é, pronto a matar para impor os seus valores “culturais”. É por isso que Eagleton, referindo-se à vitória dos aliados sobre o III Reich, a define como uma vitória da “civilização” sobre a “cultura”. Neste sentido, o neo-conservadorismo da Administração Bush e o fundamentalismo islâmico estariam exactamente no mesmo plano, confirmando a tese de Huntington segundo a qual as diferenças entre os povos deixaram de ser políticas, ideológicas e económicas, para passarem a ser essencialmente culturais. Ou seja, na fórmula de Eagleton: a “cultura” deixou de ser parte da solução para passar a ser parte do problema.

Isto ajuda-nos a compreender um dos cavalos de batalha da Administração Bush: a guerra persistente que desencadeou contra a *Convenção para a Protecção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. Após um processo árduo, esta acabou por ser aprovada em Outubro de 2005, praticamente por unanimidade, pela Assembleia Geral da UNESCO, mas foi contrariada até ao último minuto pela Administração Bush, que determinou o voto contra dos Estados Unidos, apenas acompanhados de Israel, e que, logo a seguir, se multiplicou em contactos diplomáticos para retardar ou evitar a ratificação pelo maior número possível de Estados.

É evidente que um dos meios mais eficazes de exercer a hegemonia cultural é exercer a hegemonia económica. Por isso, os Estados Unidos se batiam contra a Convenção da UNESCO, ao mesmo tempo que

defendiam a reivindicação da Organização Mundial do Comércio no sentido de estender à circulação de bens e serviços culturais o princípio da livre concorrência (em harmonia com a crença dos neo-conservadores no princípio da privatização integral da economia). Se hoje a quota dos Estados Unidos no comércio mundial do audiovisual já é esmagadora, podemos imaginar a dificuldade que haveria em manter o que ainda subsiste para além dessa quota se os produtos concorrentes de outras proveniências não pudessem ser apoiados através de políticas públicas.

Daí o movimento que se gerou no âmbito da UNESCO, envolvendo sobretudo os Estados europeus e a União Europeia no seu todo, Estados Africanos, da Ásia e da América Latina. Na referida *Convenção para a Protecção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, ficou expressamente consagrado o princípio de que os bens e serviços culturais não são meras mercadorias bem como a legitimidade das políticas públicas de promoção das artes e da cultura em geral. Simultaneamente apela-se ao aprofundamento do diálogo intercultural.

Em Novembro do ano seguinte (2006), em Montevideo, a cimeira da Organização dos Estados Ibero-Americanos aprovou por unanimidade a *Carta Cultural Ibero-Americana*, instrumento que incorpora os princípios da Convenção e os desenvolve numa perspectiva de cooperação activa entre os Estados-membros na defesa e promoção da diversidade cultural ibero-americana e do aprofundamento do diálogo intercultural, dentro e fora desse espaço geopolítico.

ONU, UNESCO, OEI, surgem assim, ao lado de outras organizações (Fórum Social Mundial, ONGs), como espaços estruturantes de uma esfera pública internacional e intercultural onde existe a oportunidade de o poder da linguagem se sobrepor à linguagem do poder, ou, por outras palavras, onde é possível exercer os modelos de interacção que Norbert Elias considera característicos dos processos de civilização. Civilização entendida, não como imposição europeia, mas sim como permanente reconstrução, ela própria resultante do diálogo e intercâmbio interculturais, miscigenada, multicultural, onde todas as culturas se sintam representadas – ou, pelo menos, aquelas correntes ou movimentos sociais dentro de cada uma delas que estejam disponíveis para perseguir um objectivo de interesse comum: defender a(s) cultura(s) contra a sua autoliquidação, passar da confrontação ao diálogo.

Referências

- Adorno, Theodor W. (2001), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (ed. Henri Lonitz), Frankfurt: Suhrkamp.
- Aharonián, Coriún (2004), “Música, Educación, Sociedad”, conferência proferida no âmbito do 10.º Seminário do FLADEM, São Paulo, 28-IX/2-X-2004 (texto cedido pelo autor).
- Ashcroft, Bill (2001), *Postcolonial Transformation*, London/New York: Routledge.
- Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, London: Routledge.
- Conquergo, Dwight (2002), “Performance Studies: Interventions and Radical Research”, in: *The Drama Review*, 46, 2 (T1 74), 2002: 145-156.
- Douglass, Frederick [1855], *My Bondage and My Freedom* (Introduction by Philip Foner), New York: Dover, 1969.
- Eagleton, Terry (2009), “Globalisierung: Die gefährliche Formel”, in: *Die Zeit*, 20-VIII-2009, Nr. 35.
- Elias, Norbert (1936), *O Processo da Civilização*, 2 vols., Lisboa: Publicações D. Quixote, 1989.
- Elias, Norbert (1969), *A sociedade da corte*, Lisboa: Estampa, 1987.
- Fanon, Frantz (1952), *Peau noire, masques blancs*, Paris: Editions du Seuil.
- Feenberg, Andrew (1991), *Critical Theory of Technology*, Oxford: Oxford University Press.
- Ferro, Marc (2003), *Le Livre Noir du Colonialisme: XVIe-XXIe siècle – De l’extermination à la repentance*, Paris: Robert Laffont.
- Hanslick, Eduard (1854), *Vom musikalisch Schönen*, Leipzig: Reclam, 1982.
- Heister, Hanns-Werner (1983), *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, 2 vols., Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Kaden, Christian (1984), *Musiksoziologie*, Berlin: Verlag Neue Musik.
- Kaden, Christian (2004), *Das Unerhörte und das Unhörbare: Was Musik ist, Was Musik sein kann*, Kassel: Bärenreiter.
- Knepler, Georg (1982), *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Leipzig: Reclam.
- Korpe, Marie / Reitov, Ole / Cloonan, Martin (2006), “Music censorship from Plato to the present”, in: Brown, Steven / Volgsten, Ulrik, *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music*, New York: Berghahn Books, 2006: 239-262.
- Mandela, Nelson (1994), *Long Walk to Freedom*, London: Abacus, 1995.
- Marchi, Dudley M. (1993), “Montaigne and the New World: The Cannibalism of Cultural Production”, in: *Modern Language Studies*, Vol. 3, No 4 (1993): 35-54.
- Merriam, Alan P. (1964), *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press.

Montaigne (1595), *Essais*, in: *Oeuvres Complètes* (ed. Albert Thibaudet e Maurice Rat), Paris: Gallimard, 1962: 1-1097.

Nono, Luigi (1968), “Antworten auf fünf Fragen von Francesco Degrada”, in: Nono (1975): 195-197.

Nono, Luigi (1969), “Gespräch mit Hansjörg Pauli”, in: Nono (1975): 198-209.

Nono, Luigi (1975), *Luigi Nono. Texte. Studien zur seinen Musik* (ed. Jürg Stenzl), Zúrique: Atlantis.

Nono, Luigi (1977), “Geleitwort”, in: Arnold Schönberg, *Harmonielehre* [1911], reimpressão fotomecânica da 3.^a edição [Viena, Universal Edition, 1922], Leipzig: Edition Peters, 1977: I*-XI*.

Riethmüller, Albrecht (1989), “Musik zwischen Hellenismus und Spätantike”, in: *Die Musik des Altertums* (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, ed. Carl Dahlhaus, I), Laaber: Laaber Verlag, 1989: 207-325.

Robertson, Roland (1995), “Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity”, in: *Global Modernities* (ed. Mike Featherstone, Scott Lash e Roland Robertson), Londres: Sage.

Said, Edward W. (1979), *Orientalism*. New York: Vintage Books.

Schönberg, Arnold (1911), *Harmonielehre*, Leipzig: Edition Peters, 1977.

Vieira de Carvalho, Mário (1993), “*Pensar é morrer*” ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Vieira de Carvalho, Mário (1995), “From Opera to Soap Opera: On Civilizing Processes, the Dialectic of Enlightenment and Postmodernity”, in: *Theory, Culture & Society*, XII/2 (1995): 41-61.

Vieira de Carvalho, Mário (1999), *Denken ist Sterben. Sozialgeschichte des Opernhauses Lissabon*, Kassel etc.: Bärenreiter.

Vieira de Carvalho, Mário (2001), “As ciências musicais na transição de paradigma”, in: *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 14 (2001): 211-233.

Vieira de Carvalho, Mário (2007), *A Tragédia da Escuta: Luigi Nono e a Música do Século XX*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Weber, Max (1921), *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Tübingen: J. C. B. Mohr, 1972.

Weber, Max (1972), *Wirtschaft und Gesellschaft*, 5^a ed., Tübingen: J. C. B. Mohr Siebeck.