

Acusticidades em conflito: a musicologia ocidental e a relação colônia-metrópole de acordo com Ana María Ochoa Gautier e Alexander Rehdig

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: Música Popular e Interdisciplinaridade

Paula de Queiroz Carvalho Zimbres
Unicamp – paulazimbres@gmail.com

Resumo. Este trabalho pretende, a partir de um paralelo entre o trabalho de Ana María Ochoa Gautier, sobre a dimensão aural na constituição cultural da América Latina, e o de Alexander Rehdig, sobre o impacto da fonografia no pensamento musicológico europeu do século dezanove, refletir sobre como os “choques de acusticidades” ocasionados pela relação colônia-metrópole e levaram à consolidação dos conceitos fundantes da musicologia ocidental no século dezanove: a excepcionalidade da música europeia fundada na racionalidade do sistema harmônico e no princípio da obra de arte autônoma, e a consequente definição de um “outro”, a música popular, na condição de um “exterior constituinte” em oposição ao qual o campo se define.

Palavras-chave. *Sound studies.* Auralidade. Musicologia comparada. Fonografia. Decolonialidade.

Title. **Conflicting Acousticities: Western Musicology and Colony-Metropolis Relations According to Ana María Ochoa Gautier and Alexander Rehdig**

Abstract. Through a parallel between the works of Ana María Ochoa Gautier, on the role of the aural dimension in the cultural constitution of Latin America, and that of Alexander Rehdig, on the impact of phonography on 19th-century European musicological thought, this work intends to reflect on how the “clashes of acousticities” caused by the relations between colony and metropolis led to the consolidation of the foundational concepts and categories of Western musicology in the 19th century: the exceptionality of European music based upon the rationality of its harmonic system and the principle of the autonomous work of art, and the consequent establishment of an “other”, namely popular music, as a “constitutive outside” in opposition to which the field is defined.

Keywords. *Sound Studies.* Aurality. Compared Musicology. Phonography. Decoloniality.

1. A decolonialidade e as ontologias da música: perspectivas relacionais

Um dos princípios da história da música ocidental é que o surgimento do conceito de obra na Europa no século 18 provocou uma emancipação da música em relação à linguagem. Mas se levamos em consideração o arquivo colonial, então podemos postular, ao invés disso, que o conceito de obra surgiu através da circulação global de discursos sobre música e linguagem e que ele se formou durante o mesmo período histórico que o conceito de oralidade. Uma das propostas teóricas deste livro é que obra musical e oralidade formam um par mutuamente constituído que distribuiu tipos de acusticidades e papéis político-expressivos atribuídos a diferentes povos no período colonial, o que pode ser visto facilmente na diferenciação entre música erudita e folclórica (*art and folk*).” (OCHOA-GAUTIER, 2014, p. 210-211)

Desde o início meu trabalho tomou como sua problemática a fragmentação aporética dos estudos de música entre músicas eruditas (*art*) e populares. Ao invés de me conformar a essas determinações disciplinares, eu optei por conceber os dois domínios como universos musicais distintos mas contíguos, contemporâneos e plurais que devem ser analisados tanto em sua singularidade, como unidades heterogêneas, quanto de forma comparativa e relacional, em sua complexa coexistência e coevolução. (BORN, 2010, p. 222)

Desde a década de 1990, o campo disciplinar conhecido como Nova Musicologia vem buscando, de forma sistemática, desconstruir o foco positivista predominante nos estudos musicais até então (e em certos sentidos, ainda hoje), que consistia, por um lado, em metodologias historicistas e internalistas baseadas numa concepção da obra musical como *texto*, e, por outro, na reificação de fronteiras e distinções entre os diversos domínios de prática musical – reificação que resultava, quase inevitavelmente, na hierarquização dessas práticas em função de valores especificamente europeus, tidos, porém, como universais e aplicados irrefletidamente a músicas que não são pautadas pelas mesmas lógicas e ontologias: músicas vistas, assim como essencialmente “insuficientes”. Em seu artigo seminal “For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn” (2010), a musicóloga e antropóloga britânica Georgina Born se propõe a avaliar retrospectivamente em que medida as diferentes subdisciplinas da musicologia foram capazes de avançar nessa missão auto-atribuída, e em que sentidos ainda é preciso prosseguir: em outras palavras, nossa musicologia já é realmente “nova”? Já superamos, de fato, as preconceções que nos impediam de enxergar todo o arquipélago, limitando-nos a uma ou outra de suas ilhas (metáfora que Born toma de empréstimo do filósofo da ciência Michael Serres), tornando-nos capazes de “ler as cores que nossos preconceitos tinham apagado” (SERRES apud BORN, 2010, p. 209)?

A resposta de Born é que, por um lado, sim, avançamos muito; mas por outro, há hábitos mentais e pressupostos epistemológicos que, de tão embutidos na nossa linguagem, ainda são difíceis de desconstruir. Um exemplo é a dicotomia aparente entre texto e contexto, ou internalismo e externalismo: frente à proposta de que é preciso entender a música em suas relações e usos sociais, nossa reação é entender que devemos optar entre o estudo estético da “música em si” *ou* o estudo sociológico/político de seu “contexto social”, novamente reificando fronteiras conceituais e obscurecendo o fato de que a “música em si” é *política* – não se trata de optar por reagir ou não a acontecimentos externos, mas de reconhecer que

todas as nossas escolhas e práticas musicais têm significados e consequências políticas, inclusive quando essa escolha consiste em não falar de política.

Nesse sentido, a busca por superar as ontologias e epistemologias dominantes no campo da musicologia não é uma empreitada abstrata, com consequências apenas no campo da especulação. Pelo contrário, a atribuição de valores, papéis e hierarquias à diversidade de práticas musicais e concepções sobre a música foi, por um lado, uma das ferramentas para o estabelecimento e manutenção de uma ordem política e econômica baseada nas relações assimétricas entre colônia e metrópole; e por outro, é, ainda hoje, a base de sustentação para a sobrevida do olhar colonial, que projeta suas próprias formulações sobre as expressões do subalterno. É a dificuldade de desconstruir tais pressupostos, segundo Born, que leva um musicólogo como John Covach (1999), ao mesmo tempo em que tenta contribuir para o pensamento sobre a música popular, a “usar repetidamente (e sem ironia) [o termo] ‘desvio’ para caracterizar a estética da música popular [...] sem se preocupar com a forma como reinscreve a música popular como aberração em referência às normas musicais supostamente universais da música de concerto ocidental” (BORN, 2010, p. 214-215).

Visando superar tais impasses, Born propõe, então, uma forma de interação disciplinar que ela designa “musicologia relacional”, pautada no confronto e comparação entre diferentes ontologias da música buscando esclarecer, tanto em perspectiva sincrônica (sistemas musicais que coexistem) quanto diacrônica (os processos de transformação pelos quais os sistemas musicais se constituem), os pontos de identificação e contraste e, principalmente, as relações de exclusão estabelecidas entre tais sistemas, nas quais um campo se define por oposição ao outro, pela exclusão deliberada de características que passam a ser atribuídas ao outro: trata-se do estabelecimento de um “exterior constitutivo” (BUTLER apud BORN, 2010, p. 223), um campo contraditório que precisa existir para que o “interior” do sistema seja capaz de estabelecer sua própria identidade. A “fragmentação aporética” (BORN, 2010, p. 222) entre “erudito” e “popular”, para usar os termos correntes no meio musical brasileiro, é um bom exemplo da constituição de campos de práticas que se definem por exclusão mútua, e seria possível traçar historicamente o surgimento das concepções que os fundam através de uma história dos contatos interculturais ocasionados pela empreitada colonial.

É o que procuram fazer Alexander Rehding e Ana María Ochoa Gautier, em trabalhos que Born apresenta como exemplares de uma perspectiva teórica que visa

“interroga[r] a constituição histórica [...] dos sistemas classificatórios dominantes para a música” a partir da “construção de fronteiras conceituais e portanto de diferenças hierárquicas e avaliativas entre categorias de música” – popular, erudita, folclórica etc. – com o resultado de que “essas diferenças são institucionalizadas com base na subordinação ou subsunção de uma música sob os termos de outra” (BORN, 2010, p. 226).

Rehding, musicólogo de origem alemã que foi um dos responsáveis, em 2017, pela controversa reformulação curricular do curso de graduação em música da Universidade de Harvard, é mencionado por seu artigo “Wax Cylinder Revolutions” (2005). Aqui ele discute como o surgimento da fonografia, e a conseqüente chegada à Europa de cilindros de cera contendo registros de práticas musicais cujas bases acústicas estavam em flagrante conflito com os princípios da teoria musical europeia – baseada no postulado da “inteligibilidade universal” da tríade maior (REHDING, 2005, p. 128) – provocou um curto-circuito no pensamento musicológico vigente, e uma série de tentativas de, por um lado, minimizar a relevância de tais práticas, enfatizando a excepcionalidade do sistema musical ocidental e/ou sua posição no ponto extremo da “evolução” da música, e, por outro, “domesticar” essas músicas adaptando-as ao “triumvirato mediático de partitura, piano e harmonia” (REHDING, 2005, p. 148), capaz de “limpar” aquilo que era percebido como distorção sônica, enquadrando-as na afinação temperada, na harmonia triádica e na métrica do compasso regular, e transformando-as assim em “*chinoiseries* musicais” inofensivas (REHDING, 2005, p. 146).

A antropóloga e etnomusicóloga colombiana Ana María Ochoa Gautier, por sua vez, é citada por sua discussão acerca do papel da dimensão aural na constituição e naturalização das desigualdades sociais e políticas na modernidade latino-americana, com base no estabelecimento de “hierarquias sônicas”, reforçadas, tanto pela indústria fonográfica quanto pelos estudiosos do folclore, por meio das “práticas contraditórias das epistemologias de purificação [...] e epistemologias de transculturação” (OCHOA GAUTIER, 2006, p. 803). Born centra sua discussão no artigo “Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America”, publicado em 2006; entretanto, foi em 2014 (depois, portanto, da publicação do artigo de Born) que Ochoa Gautier lançou seu livro *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*, onde não apenas aprofunda sua investigação como a expande para abarcar outras dimensões da auralidade para além do musical, descrevendo as estratégias e “antropotecnologias” adotadas pela cidade

letrada na tentativa de lidar com a alteridade representada pela “desordem sônica” do mundo não-letrado. Em uma forte ênfase decolonial, Ochoa Gautier tem como argumento central a ideia de que o surgimento das disciplinas “comparativas” – musicologia, linguística, etnologia – na Europa do século XIX, sendo consequência direta da experiência colonial e da “circulação global de discursos sobre música e linguagem” (OCHOA GAUTIER, 2014, p. 210), surgiu, na realidade, não a partir do Ocidental olhando o Outro, mas de trocas dialógicas entre saberes e fazeres, mesmo que nos registros desse diálogo conste apenas uma das vozes, a dos detentores da escrita e, conseqüentemente, do poder – no mesmo sentido em que Carlo Ginzburg, em “O inquisidor como antropólogo” (2007), propõe que os documentos inquisitoriais que registram os processos de feitiçaria, se lidos *against the grain*, ou a contrapelo, podem revelar não apenas a voz do próprio inquisidor, mas também a voz do camponês ou camponesa cuja mitologia pessoal estava ali sob investigação, e que, por sua condição de subalternidade, teria de outra forma sido apagada dos registros oficiais da história.

Tanto o trabalho de Rehding como o de Ochoa Gautier estão situados no campo emergente dos *sound studies*, que se dedica a estudar o fenômeno sonoro em si, bem como as tecnologias envolvidas em sua reprodução e recepção e os discursos em torno das experiências acústicas. Colocá-los lado a lado, como fez Born, torna-se especialmente interessante, porque fica evidente que ambos estão contando a mesma história, cada um de um lado do Atlântico: a história de como um conflito de acusticidades, propiciado pela empreitada colonial, esse “laboratório excepcional para desestabilizar compreensões do mundo” (OCHOA GAUTIER, 2014, p. 13), e pela circulação de global de registros e discursos sobre o aural, levou à consolidação dos conceitos e categorias fundantes da musicologia ocidental no século dezanove: a excepcionalidade da música europeia fundada na racionalidade do sistema harmônico e no princípio da obra de arte autônoma (GOEHR, 1992), e a conseqüente subsunção das práticas contraditórias de outras culturas (seu “exterior constitutivo”) sob as rubricas do “primitivo”, “folclórico” ou “popular”.

2. Alexander Rehding, a fonografia e o nonsense

“O milagre do século 19 – A maravilha falante – O fonógrafo de Edison. O sonho do inventor realizado. Ele fala, canta, ri, cacareja, assobia, repete solos de corneta, imita a voz humana, enunciando e pronunciando cada palavra perfeitamente, EM TODAS AS LÍNGUAS CONHECIDAS” – assim alardeava um anúncio publicitário de 1878, reproduzido por Rehding (2005, p. 127). A ênfase na capacidade de “falar todas as línguas conhecidas” é digna de atenção aqui, já que, como nota Rehding, o fonógrafo só podia falar todas as línguas porque, evidentemente, não falava língua nenhuma – não havia nenhum processamento de sentido, nenhuma seleção de elementos relevantes, nenhuma decodificação anterior à inscrição gráfica da onda sonora no sulco – e “é aí que reside seu potencial revolucionário” (REHDING, 2005, p. 128). Diferentemente da escrita alfabética, baseada na atribuição de determinados símbolos para determinados fonemas e na segmentação do discurso em palavras e frases, e da notação musical, que consiste na distribuição das alturas em uma série de “passos distintos” (CAGE, 1973, p. 9) e das durações em uma métrica regular e proporcional, a escrita fonográfica prescinde de qualquer interpretação, segmentação ou encaixe: ela “não é restringida por nenhuma das fronteiras da escrita ou notação convencional; o sulco é a representação direta do som” (REHDING, 2005, p. 128). Daí a possibilidade – e o perigo – de usá-la para registrar “nonsense”.

Foi o que sentiu Hugo Riemann quando começaram a chegar à Europa as primeiras gravações de músicas não-ocidentais, produzidas pelo antropólogo Jesse Walter Fewkes e pelo psicólogo Benjamin Ives Gilman: primeiro, de tribos indígenas norte-americanas, em 1890, e dois anos mais tarde, de músicos chineses. A polêmica já tinha sido iniciada por Alexander Ellis: cinco anos antes, em seu clássico texto “On the Musical Scales of Various Nations”, Ellis apresentava seus estudos acústicos de instrumentos chineses, em que identificava a presença de intervalos “irracionais” como a terça neutra (nem maior nem menor) ou $3/4$ e $5/4$ de tom, concluindo que a representação ocidental comum da música chinesa como sendo baseada na escala pentatônica não correspondia à realidade, e que “a escala musical não é uma, nem ‘natural’, nem mesmo fundada necessariamente nas leis da constituição do som musical, tão lindamente desenvolvidas por Helmholtz, mas muito diversas, muito artificiais e muito arbitrárias” (ELLIS apud REHDING, 2005, p. 131). Antes ainda, em 1883, ao traduzir *On the sensations of Tone*, do próprio Helmholtz, Ellis sentir-se-ia na obrigação de comentar, em uma nota de rodapé, a afirmação do autor de que “as melodias indianas, conforme transcritas por viajantes ingleses, parecem-se muito com melodias europeias modernas” (HELMHOLTZ apud REHDING, 2005, p. 129), declarando: “A

construção e o tempo [das melodias indianas] são muito diferentes. As escalas são extremamente variáveis. Os resultados são muito imperfeitamente representados por nossa notação musical atual” (ELLIS apud REHDING, 2005, p. 129).

Enquanto não fosse possível ouvir essa música, toda a teoria de Ellis poderia ser desacreditada como devendo-se apenas às suas incapacidades perceptivas: se ele ouvia terças neutras, ele devia ter um ouvido muito ruim. A chegada dos cilindros de cera com as gravações de Fewkes e Gilman representou, portanto, a confirmação empírica de que, de fato, Ellis tinha razão, e tais práticas musicais realmente não se conformavam ao sistema ocidental. Daí o comentário de Hugo Riemann, citado por Rehding:

[Os etnólogos musicais] estavam procurando indicações de uma organização diferente do aparato auditivo para povos que existiam em um estágio inferior de cultura musical, e acreditavam ter encontrado tais indicações nas afinações de intervalos individuais que contradiziam nossa afinação habitual ($3/4$ ou $5/4$ de tons, terças “neutras”), conforme pareciam ter sido encontradas em gravações fonográficas bem como em instrumentos musicais exóticos. O irritante resultado dessa pesquisa de musicologia comparada foi, em primeiro lugar, abalar as próprias fundações da teoria musical, que tinham sido gradualmente solidificadas ao longo de milênios. Mesmo clarividentes como Helmholtz começaram a hesitar em sua convicção de que as fundações da escuta musical são dadas pela natureza, e a indicar que talvez os sistemas musicais sejam, afinal, não uma necessidade natural mas pelo menos em parte resultado de construções e convenções arbitrárias. (RIEMANN apud REHDING, 2005, p. 132).

Era mesmo um perigo, e então não era o ouvido de Ellis o culpado; se os músicos chineses tocavam terças neutras, eles é que deviam ter ouvidos muito ruins. Do ponto de vista de Riemann, essa desafinação só podia dever-se à “falta de estudo musical por parte dos músicos não-ocidentais” (REHDING, 2005, p. 132). Resta o fato, no entanto, de que a postulação da universalidade do sistema ocidental, baseada em sua correspondência com a estrutura matemática da natureza, tinha sido posta em xeque; e do outro lado do Atlântico, a elite letrada de uma sociedade colonial altamente estratificada lidava com problemas semelhantes: a incompatibilidade entre os fenômenos e expressões aurais e suas capacidades de codificação.

3. Ana María Ochoa Gautier, o aural e o letrado

Se na Europa do século dezenove todo o trabalho de sistematização da linguagem musical que vinha sendo desenvolvido, segundo Riemann, ao longo de milênios (de fato, desde Pitágoras) via-se abalado pela chegada de alguns cilindros de cera, nas colônias das Américas as tentativas de ordenação promovidas pela elite letrada, com seu arcabouço

cultural eurocentrado, eram minadas na raiz pela presença constante e insistente de expressões aurais discordantes. A pesquisa de Ochoa Gautier, registrada em *Aurality*, centrou-se em buscar, no arquivo colombiano do século dezenove, documentos das mais diversas naturezas que contivessem relatos, descrições ou discussões sobre experiências auditivas (fossem naturais, linguísticas ou propriamente musicais), destrinchando-os para revelar as “técnicas auditivas” ou “técnicas de escuta” (STERNE, 2003) adotadas pela cidade letrada para interpretar tais experiências, gerando, neste processo, definições conceituais que reverberaram em distinções entre humano e não-humano, natureza e cultura:

As elites letradas constantemente encontravam práticas de produção sonora e de escuta que diferiam das suas próprias: vocalidades que pareciam desafinadas, difíceis de classificar como linguagem ou canção, sotaques inadequados do espanhol que não se conformavam a uma suposta norma, sons de línguas indígenas para os quais não havia sinais no alfabeto espanhol, uma abundância de ruídos ou “vozes” vindas de entidades naturais que pareciam sobrecarregar os sentidos. No processo de inscrever tais escutas na escrita, os homens letrados (e eram principalmente homens) do período simultaneamente as descreviam, julgavam e teorizavam sobre elas. E enquanto alguns desejavam conter o que parecia uma abundância acústica desordenada em um padrão descritivo e normativo que permitisse a identificação adequada de uma [distinção] ordenada [entre] “natureza” e “cultura”, outros buscavam ressaltar a relevância dessa multiplicidade acústica regozijando-se, muitas vezes de formas contraditórias, com a significação dessa exuberância sensorial (OCHOA GAUTIER, 2014, p. 4)

Então, Ochoa Gautier investiga, por exemplo, a forma como o naturalista Alexander von Humboldt, dentre outros viajantes estrangeiros no que era então a Nova Granada, descreve a experiência de viajar do Caribe a Bogotá por via fluvial em barcos conduzidos pelos *bogas*, mestiços livres que detinham o monopólio desse trajeto e que eram conhecidos por suas vocalizações incessantes, misturando urros repetitivos que acompanhavam o esforço de mover os remos, imitações de animais, orações e blasfêmias em uma mistura de línguas incompreensível para os europeus que se viam obrigados a conviver ali por semanas a fio, o tempo necessário para subir os Andes contra a correnteza. “Soavam como animais”, diziam os viajantes, horrorizados. Mas o que significava, para os próprios *bogas*, soar como animais? O que haveria de degradante nisso? Ochoa Gautier propõe que este conflito de acusticidades reflete um conflito de concepções de natureza e, conseqüentemente, de formas miméticas. Lydia Goehr (1992, p. 127-128) discute como a concepção pitagórica da série harmônica postulava uma equivalência entre as proporções dos intervalos musicais e as relações entre os movimentos dos corpos celestes, a “harmonia das esferas” que é inaudível mas que a música mais elevada deve buscar espelhar. Essa natureza silenciosa é a mesma que Humboldt, citado por Ochoa Gautier, descreve como sendo o lugar

onde busca sua paz quando se cansa do tumulto da vida entre os humanos, “voltando-[se] com prazer para contemplar a vida silenciosa das plantas [...] [ou] os corpos celestes que, em harmonia imperturbada, seguem seu antigo e eterno curso” (HUMBOLDT apud OCHOA GAUTIER, 2014, p. 74). No entanto, se a natureza que a música ocidental busca mimetizar é toda silêncio e regularidade, a natureza “aqui embaixo” (embaixo no chão, ou embaixo ao sul?) não é nada disso; ela é desordem, barulho, diferença, sons de altura indefinida, expressões que resistem a ser definidas como canto, fala ou ruído; é essa a natureza que os *bogas* buscam mimetizar. Essa “sobreposição em camadas de diferentes metafísicas do som” (OCHOA GAUTIER, 2014, p. 75) poderia, portanto, ser resumida da seguinte forma: o ocidental busca singularizar e “purificar” o som dividindo-o em entidades distintas (alturas e gêneros); os *bogas* buscam apropriar e mimetizar todos os sons que os alcançam, construindo a experiência acústica da multiplicidade. No primeiro caso, a pessoa que se expressa é entendida como um *self* autônomo, definido pela separabilidade; no segundo caso, a pessoa é o “*locus* de um ‘*self* transpessoal’” (OCHOA GAUTIER, 2014, p. 64), definido pela integração.

Em outro capítulo, Ochoa Gautier discute como a canção popular colombiana foi inscrita em obras literárias, por meio de “técnicas de manipulação ortográfica do som” (OCHOA GAUTIER, 2014, p. 78), a partir de perspectivas profundamente contrastantes, e com resultados igualmente opostos. O Conservador Católico José María Vergara y Vergara, ao contar a *Historia de la literatura en Nueva Granada desde la conquista hasta la independencia* (1867), resume-a como uma tentativa frustrada de alcançar a grandeza da poesia medieval espanhola, ideal que ainda não havia sido consumado justamente por causa da heterogeneidade da população, vista como “problema” a ser resolvido com a unificação linguística sob a égide do “bom espanhol” – o *bien-decir* como passaporte necessário para a cidadania. Para descrever tais descaminhos que convém superar, ele recorre a manipulações ortográficas que servem para parodiar o *mal-decir* do povo, em um gênero literário satírico conhecido como *costumbrismo*. Dois outros autores, no entanto, associados politicamente aos Liberais Radicais, usaram técnicas semelhantes para, pelo contrário, enfatizar e valorizar a diversidade linguística da região, tanto nos diferentes sotaques do espanhol como nas línguas indígenas, criando “uma poética proposital de transcrição alternativa do som na palavra letrada que ouve beleza e ‘elegância’ de dicção onde a elite letrada só via pronúncia errada por costume” (OCHOA GAUTIER, 2014, p. 104): o primeiro, o poeta afrocaribenho Candelario Obeso, conhecido como “o poeta dos bogas”, que em seu livro *Cantos populares*

de mi tierra (1877) desenvolve uma poética de vanguarda a partir de uma ortografia não-convencional que procura transcrever o sotaque e o modo de falar dos povos da região do Rio Magdalena; e o segundo, o autor de origem judaica Jorge Isaacs, cujo romance *María* contém descrições quase etnográficas das práticas musicais dos escravos na região de El Cauca, em que a inscrição da diferença acústica serve para questionar a distinção hierárquica, dentro de uma “geografia racializada”, entre a região andina, mais “civilizada”, e a costa do Pacífico, mais “primitiva” (OCHOA GAUTIER, 2014, p. 113).

Expressam-se aqui visões conflitantes acerca do valor da dimensão *aural* das expressões populares, ora vista como fonte de riqueza expressiva, ora como impureza que cumpre corrigir e disciplinar. Quanto a isso, Ochoa Gautier cita a série de “presidentes gramáticos”, filólogos que governaram a Colômbia entre o final do século dezenove e o começo do século vinte, e que buscaram implementar políticas de unificação e regulação linguística a partir das “antropotecnologias” filológicas (ortografia, etimologia e eloquência) usadas como instrumento de poder e requisito de acesso à condição de cidadania (OCHOA GAUTIER, 2014, p. 19-20, 165 em diante). É a partir dessas técnicas de “imunização vocal”, que visam abstrair a voz de sua dimensão sonora/corporal, enfocando seu conteúdo linguístico e gramatical, que, para Ochoa Gautier, surge a distinção entre *oralidade* e *auralidade*: a primeira diz respeito à voz como portadora da linguagem, e nesse sentido ela é o “outro” da escrita; a segunda diz respeito ao caráter propriamente acústico, sonoro da voz como emanção do corpo, dimensão que é subsumida nas interpretações que tratam o oral simplesmente como a contraparte imperfeita da escrita.

4. Considerações finais

Não é implausível ver a história da música ocidental como uma luta por parte dos músicos para ter sua prática reconhecida como parte legítima daquilo que, em um dado momento, era considerado uma vida boa, séria ou civilizada. Desde os tempos mais antigos, teóricos distinguiram entre atividades respeitáveis e valiosas e aquelas consideradas meramente divertidas e agradáveis. Normalmente a distinção forçou uma divisão entre o que hoje rotulamos como valores de elite e populares [...] Quaisquer mudanças materiais nas hegemonias musicais e políticas que possam ter ocorrido, em quaisquer que sejam os termos nos quais a distinção básica entre música respeitável e não-respeitável tenha sido expressa, a distinção não foi descartada por um momento sequer. (GOEHR, 1992, p. 120)

Não é coincidência que o surgimento epistemológico da oralidade, bem como de “outros” musicais incorporados, surja no mesmo momento histórico da ideia de autonomia na música clássica ocidental. Diferentes ontologias e epistemologias

musicais foram divididas entre os quase-objetos e quase-corpos alterizados (irracionais) das musicalidades afroderivadas, ameríndios (ou indigeneidades) silenciados/silenciosos, e as músicas ocidentais transcendentais como diferentes tipos de incorporação da alma ou do espírito (OCHOA GAUTIER, 2014, p. 101)

Embora a antropóloga Maria Laura Cavalcanti afirme que “na atualidade das ciências humanas e sociais, o modelo interpretativo ‘de duas camadas’ – cultura popular/folclore *versus* cultura de elite – está unanimemente superado” (CAVALCANTI, 2001, p. 4), é fácil constatar que, no caso da música, isso ainda não aconteceu: todo o campo, a começar pelo o ensino institucionalizado (seja conservatorial ou acadêmico), é pautado pela distinção entre uma música, dita “popular”, e outra, dita “erudita”, que se contrapõem, grosso modo e entre vários outros fatores, em termos de uma prática fundada em graus diversos de improvisação e/ou extemporização *versus* uma prática que preza pela fidelidade à partitura como texto completo legado pelo compositor.

No entanto, em sua arqueologia do surgimento do conceito de “obra musical” e do ideal de *Werktreue* (fidelidade à obra), a filósofa Lydia Goehr (1992) descreve as práticas de músicos europeus antes de 1800 – data aproximada em que, segundo ela, esses conceitos, que já vinham sendo desenvolvidos gradualmente, cristalizam-se adquirindo força reguladora –, e é notável o quanto elas não diferem das práticas dos músicos “populares” de hoje. A improvisação era comum e esperada; as partituras continham muitas partes grafadas apenas de forma esquemática, para que o instrumentista completasse as lacunas fazendo “o que sabia” (notavelmente no caso do baixo contínuo e da chamada *musica ficta*); os compositores criavam peças para ser executadas em situações específicas, levando em conta as necessidades do contexto, as limitações de instrumentação, de habilidade dos músicos, de duração das cerimônias; no caso dessas peças serem repetidas em outra ocasião, elas seriam tranquilamente adaptadas para o novo contexto em todos esses elementos, e em nenhum caso teria passado pela cabeça desse compositor que essa peça seria executada novamente 200 ou 300 anos depois com tanto esforço para respeitar, em todos os detalhes, as especificações referentes àquela ocasião original. Como foi, então, que características compartilhadas por sistemas musicais vieram a ser construídas como definidoras da diferença e da hierarquização entre dois grandes campos (associados, não por acaso, ao “centro” e às “periferias” – políticas, econômicas, étnicas – do sistema colonial global)?

Para voltarmos à perspectiva relacional de Georgina Born, trata-se claramente de um caso de “definição por exclusão” – da delimitação de um “exterior constituinte” a partir do

qual a identidade interna de um campo se define. Ainda segundo Goehr (1992, p. 153), a questão premente para os músicos europeus na transição para a modernidade era ter sua atividade (que até então era julgada frívola ou, na melhor das hipóteses, mera subsidiária de outras, religiosa ou moralmente mais elevadas) valorizada por seus próprios méritos estéticos, nos moldes da transformação por que tinha passado o campo das artes plásticas no período imediatamente anterior. Para isso, na tentativa de emancipar a música de suas funções (sociais, morais, religiosas), e conseqüentemente da linguagem poética à qual estava subordinada, foram necessários dois movimentos argumentativos: o primeiro, um “movimento transcendente do mundano e particular para o espiritual e universal”; o segundo, um “movimento formalista que trouxe o significado musical do lado de fora para o lado de dentro [da própria música]” (GOEHR, 1992, p. 153). Ochoa Gautier, referenciando Neubauer (1986), analisa esse momento em relação ao movimento pendular, observável em toda a história da teoria musical, entre as concepções matemáticas ou formalistas da música, que têm a música instrumental como ápice, e as concepções verbais ou retóricas, epitomizadas na música vocal e na teoria dos afetos. Assim, argumenta, só foi possível para a música instrumental europeia se estabelecer como campo autônomo porque os valores de expressividade verbal, afetividade e corporalidade que são a marca da música vocal, e que predominavam na música europeia até o século dezoito, puderam ser projetados sobre um “outro racializado”, em um “movimento epistemológico [...] crucial para criar a diferença entre uma música clássica ocidental autônoma e uma música ‘popular’ ou ‘tradicional’ marcada pela atração de sua fisiologia acústica exótica” (OCHOA GAUTIER, 2014, p. 100).

É nesse sentido, portanto, que investigar os arquivos históricos das relações colônia-metrópole pode se converter em uma importante empreitada arqueológica, revelando as origens das principais concepções ontológicas e epistemológicas que regem, como pressupostos, o discurso dominante sobre a música e o acústico. A distribuição de valores e atributos ao longo das fronteiras convencionalmente estabelecidas entre práticas ou campos musicais (popular, erudito, folclórico, de massa, alta e baixa cultura etc.) pode, assim, ser vista como o processo histórico que é, ao invés de ser objetificada como natural e autoevidente, permitindo “ler através [das fronteiras] de músicas contíguas definidas por suas diferenças [...] formando uma constelação” (BORN, 2010, p. 222) e problematizar a prática discursiva de “subsu[mir] uma música sob os termos de outra”, (idem, p. 226), desenvolvendo vocabulários e lógicas capazes de discutir cada música em seus próprios termos.

Referências

- BORN, Georgina. "For a relational musicology: Music and interdisciplinarity, beyond the practice turn". *Journal of the Royal Musical Association*, 135:2, p. 205-243, 2010.
- CAGE, John. *Silence: Lectures and writings by John Cage*. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. "Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica". *Revista Tempo Brasileiro*. Dossiê Patrimônio Imaterial. Londres, Cecília (org). Out-Dez, n.147. pp. 69-78. Rio de Janeiro, 2001.
- COOK, Nicholas; EVERIST, Mark, eds. *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- COVACH, John. "Popular Music, Unpopular Musicology". In: *Rethinking music*, COOK; EVERIST (eds.). Oxford: Oxford University Press, 1999.
- GINZBURG, Carlo. "O inquisidor como antropólogo". In: *O fio e os rastros: Verdadeiro, falso, fictício*, p. 280-293. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- NEUBAUER, John. *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven, CT: Yale University Press, 1986.
- OCHOA GAUTIER, Ana María. "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America". *Social Identities*, 12, p. 803-825, 2006.
- _____. *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Durham and London: Duke University Press, 2014.
- REHDING, Alexander. "Wax cylinder revolutions". *The Musical Quarterly*, v. 88, n. 1, p. 123-160, 2005.
- STERNE, Jonathan. *The audible past*. Durham and London: Duke University Press, 2003.