

Tiago de Oliveira Pinto

tiago.oliveira@hfm-weimar.de

Ens.hist.teor.arte

Tiago de Oliveira Pinto, "Musicologia sem fronteiras: O intangível e o material na musica", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIV, No. 38 (enero-junio 2020), pp. 77-93.

TÍTULO

Musicología sin fronteras: lo intangible y lo material en la música

RESUMEN

El 14º Encuentro del Comité Intergubernamental de la UNESCO para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Intangible, se celebró en Bogotá entre el 9 y 13 de diciembre del 2019 con la asistencia de mas de 1400 participantes de 134 países del mundo, reunión que dio un especial protagonismo a las tradiciones asociada con el Carnaval de Barranquilla (Colombia). Este trabajo considera desde una perspectiva musicológica los aspectos principales del concepto de Patrimonio Cultural Intangible promulgado por la UNESCO en 2003 donde la música no figura en forma específica en ninguno de sus cinco ejes temáticos.

PALABRAS CLAVE

Patrimonio cultural intangible, UNESCO, musicología, Carnaval de Barranquilla

TITLE

Musicology without Borders: On the intangible and the material in Music

ABSTRACT

On December 9-13, 2019, the 14th Intergovernmental Committee for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage met in Bogotá, in Colombia with the attendance of 1400 participants from 134 countries around the world. The meeting especially highlighted the traditions associated with the Carnival of Barranquilla (Colombia). This work examines from a musicological perspective the concept of Intangible Cultural Heritage as established by UNECO in 2003 where music dos not appear explicitly in any of its five thematic axes.

KEY WORDS

Intangible cultural heritage, UNESCO, musicology, Carnival of Barranquilla.

Oliveira Pinto es doctor con tesis en etnomusicología de la Freie Universität Berlin, y actualmente profesor de Musicología, y Estudios Musicales Transculturales de la Universidad de la Música Franz Liszt de Weimar (Alemania) donde también se desempeña como director del departamento de Musicología Weimar-Jena. Hasta 2002 fue director del Instituto Cultural Brasileño de Alemania, profesor visitante en el Instituto de Antropología Social de la Universidad de São Paulo (2001-06) y presidente de la Sociedad Brasileira de Etnomusicología. Con trabajo de campo en Brasil, Portugal, Turquía, África y el sudeste asiático; es autor de numerosos libros, artículos, capítulos monográficos y catálogos.

Recibido 10 de marzo de 2020

Aceptado 1 de septiembre de 2020

Musicologia sem fronteiras: O intangível e o material na música¹

Tiago de Oliveira Pinto

Musicologia e antropofagia

O ano de 1928 é um marco importante para a arte moderna no Brasil, em especial também para a busca por uma música nacional. É o ano em que o escritor, ensaísta e ativista cultural Oswald de Andrade publica o seu *Manifesto Antropófago* e Mário de Andrade o seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Neste mesmo ano um jornal austríaco, o *Tages-Post* de Linz, publica um artigo absolutamente inusitado. Em alemão, a reportagem sob o título “Moderne Musik oder kanibalische Reklame” (Música moderna ou propaganda canibal) diz o seguinte:

(...) Faz pouco um jovem pesquisador brasileiro de nome Villa Lobos, que se desprende do seu grupo de expedição nas densas florestas brasileiras, foi aprisionado por um grupo de indígenas, que praticam a antropofagia. Na aldeia foi despido pelos selvagens a atado a uma árvore, enquanto os indígenas cantavam cantigas curiosas durante os preparativos para o banquete. Estas cantigas, particularmente admiráveis, acompanhadas por instrumentos desconhecidos, prenderam a atenção do jovem estudioso de tal modo, que deslembrou de sua terrível situação. Neste meio tempo os seus colegas deram com a sua falta e se colocaram à sua procura. O encontraram no último instante e o libertaram. Os selvagens fugiram depois de uma salva de tiros bem dada. Quando Villa Lobos readquiriu a consciência, seu primeiro pensamento foi fixar aquelas melodias de canibais que tinha

¹ Este ensaio dá continuidade a algumas ideias básicas do projeto de intercâmbio e pesquisa “Circulating Knowledges”, iniciado por Nina Graeff e financiado pelo DAAD (2020-2022). Trata-se de um projeto colaborativo entre universidades e comunidades tradicionais da Colômbia e do Brasil. A tradução do texto original para o português é de Maria Ximena Alvarado Burbano, professora do Departamento de Música da Universidad del Valle de Cali e doutoranda da Cátedra UNESCO em Transcultural Music Studies da Universidade Franz Liszt de Música de Weimar, Alemanha. Agradeço a Maria Ximena pelos momentos de encontro com integrantes de grupos musicais do litoral Pacífico colombiano durante o 14. COM em Bogotá e pelas tantas ideias que trocamos naqueles dias intensos de dezembro de 2019. Agradeço também especialmente a Nina Graeff, grande pesquisadora e inspiradora no mundo material e imaterial da cultura musical.



FIGURA. 1. Primeira página do Tages-Post de Linz, de 20 de julho de 1928

acabado de ouvir. Conseguiu anotar trechos de memória e mais tarde os transformou em peças musicais. Um editor, a quem Villa Lobos ofereceu esta coleção de danças e cantigas exóticas, realizou a sua edição com tanto êxito, que a primeira tiragem logo se esgotou².

Não é difícil imaginar quem veiculou esta nota à imprensa europeia: Heitor Villa-Lobos se encontrava no continente e, como de costume, burilava a sua própria biografia, neste caso coincidentemente (ou não) em sintonia com o “manifesto antropófago” do mesmo ano. As palavras grifadas no texto original do jornal austríaco ainda dão ênfase ao aspecto da antropofagia. Da mesma forma o título do texto “Moderne Musik oder kanibalische Reklame” – colocado sem ponto de interrogação – destaca as duas afirmações, a da música contemporânea e a da antropofagia, lado a lado, sugerindo que há algo de exoticamente espetacular e de propaganda no fato noticiado. Enquanto, porém, no Brasil o conceito de antropofagia já se vincula a uma estética de arte nacional, os europeus ainda têm em mente um subcontinente sul-americano, onde a antropofagia faz parte do cotidiano. Poucas décadas antes ainda havia sido publicado um trabalho minucioso com um mapa mundi da antropofagia (Andree, 1887)³. O assunto, portanto, permanece nas ciências sociais de língua alemã, enquanto no Brasil, a partir de 1922, a “antropofagia” se transforma em metáfora cultural para a incipiente modernidade no país.

² “Moderne Musik oder kannibalische Reklame”, Tages-Post, Linz, 20 de julho, 1928, p. 3. A tradução é minha. Ver Fig. 2.

³ O mapa mostra as principais regiões onde se pratica a antropofagia até o final do Sec. XIX. Ver Richard Andree, *Die Anthropophagie. Eine ethnographische Studie*, Leipzig, 1887.

O que, no entanto, mais chama atenção na reportagem do jornal austríaco de 1928 é a figura prototípica do antropólogo e pesquisador de música: nada o interessa mais do que discernir uma melodia, um estilo desconhecido, exótico, que logo busca fixar no papel, para o seu reaproveitamento posterior. No caso de Villa-Lobos este reaproveitamento é uma composição musical. Este aspecto serve de *Leitmotiv* para o presente ensaio: O pesquisador e sua pesquisa, o pesquisado e a análise alheia sobre a sua música. As indagações são inspiradas em Oswald de Andrade, que no seu Manifesto do mesmo ano postula:

“Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”⁴.

Ou seja, quem é presa de quem, quem devora e quem é deglutido?

Aparentemente a experiência de Villa-Lobos reportada no jornal austríaco enriqueceria a música “de arte” a partir das composições editadas mencionadas ao final da reportagem. Fica evidente, porém, que quanto às origens indígenas das suas composições, o compositor não lhes dava a menor atenção no sentido de entendê-las. Trata-se, no caso das composições editadas, de uma transposição de um universo cultural a outro, sem maior compreensão ou preocupação com as fontes⁵.

Mas Villa-Lobos não só foi movido pelo interesse artístico. Também se mostrou apegado a uma aspiração (etno)-musicológica, ao fixar os sons estranhos, com que foi depurado, no papel. Este interesse na pesquisa aponta para outro tipo de ofício, além daquele de compositor: ao utilizar a música exótica para, a partir da mesma, chegar à produção de saber para a academia, o pesquisador destila informações musicais que retém e desvincula do universo do material etnográfico que lhe deu ensejo. O novo produto que surge desta maneira pertence ao campo de estudos da chamada “etnomusicologia”.

Etnomusicologia, uma musicologia antropofágica

A anedota sobre Villa-Lobos, provavelmente uma “auto-anedota,” publicada no jornal de Linz, serve de metáfora etnomusicológica, ao permitir enxergar a ansiedade antropofágica de etnomusicólogos quando se apoderam dos seus objetos de estudo: “só me interessa o que não é meu”. À maneira do “movimento antropófago” no Brasil, a disciplina foi,

⁴ ‘Manifesto antropofago’, *Revista de Antropofagia*, I, 1 (maio 1928), p. 3.

⁵ A reportagem de jornal indica que, ao querer recuperar as melodias exóticas de memória e anotá-las, Villa-Lobos age em consonância com colegas seus na Europa, compositores- pesquisadores que tiveram suas composições inspiradas em sonoridades exóticas que encontraram nos seus próprios países.: Béla Bartók e Zoltán Kodály na Hungria ou do também compositor romeno Constantin Brailoiu, que teve mais fama como pesquisador do folclore musical do seu país, além de outros compositores do Séc. XX etc.

de fato e ao longo da sua história, produzindo transcrições, análises, conclusões e teorias que, expelidas como resíduos do ingerido, pouco ou nada tinham mais em comum com aquilo que havia sido deglutido.

Esta observação nos leva a questionar o relacionamento entre pesquisador e pesquisados. Mais do que a musicologia histórica, a etnomusicologia produz majoritariamente para o seu meio acadêmico e não para quem atua fora do mesmo (músicos, representantes de comunidades estudadas etc.). Seu discurso está voltado à academia com assuntos que principalmente interessam a seus membros, não aos produtores da cultura musical estudada. A reportagem sobre Villa-Lobos remete ao fato de muitas produções acadêmicas entendidas como etnomusicológicas não repercutirem de verdade no meio social que lhes deu ensejo. Ao mesmo tempo, não incidem sobre a musicologia histórica e tampouco oferecem abordagens originais e conceitos próprios às ciências sociais, mesmo que ambas sempre tenham cedido suas epistemologias e os seus principais métodos de pesquisa à etnomusicologia.

Prescrever e descrever música

Importante lembrar, que do ponto de vista de uma ética de pesquisa, a etnomusicologia está em clara desvantagem em relação à musicologia histórica. Por não colher os seus dados em um meio social ou entre agentes musicais vivos, a musicologia histórica não tem dívida moral ou social com os seus pesquisados, pois em geral os autores da produção musical estudada já não vivem mais. Ao fazer a ponte entre estes mortos do passado e os vivos dos nossos dias, oferecendo os resultados da sua pesquisa diretamente a músicos de hoje através de material para execução, edições etc. (partituras, material de orquestra), a musicologia histórica sempre gerou fartos frutos para a prática musical. Este foi o principal motivo para o seu surgimento em meados do Sec. XIX e continua sendo um dos resultados mais importantes de suas atividades de pesquisa⁶. Portanto o resultado escrito em pauta musical de uma é prescritivo (a partitura para ser tocada), o da outra, quando acontece, é descritivo (a transcrição). Prescrever exige ação, descrever em primeiro lugar apenas atenção na escuta. À etnomusicologia não cabe “prescrever” a música, pois, neste caso, quem faz música e sabe fazê-lo pertence à comunidade estudada, e não ao meio acadêmico. Ainda é rara uma etnomusicologia que produz material para uma execução artística e para a performance. Movimentos de revitalização de tradições de música, em geral são encabeçados por performers

⁶ Basta tomar como exemplo os grandes projetos de edição das obras de Johann Sebastian Bach ou de Ludwig van Beethoven que ocuparam gerações de pesquisadores, dentre eles os maiores nomes da musicologia do Sec. XX e XXI, e que são mantidos por suas próprias instituições de pesquisa. Também no Brasil merece reconhecimento o trabalho monumental de Francisco Curt Lange com documentos musicais brasileiros e de outros países da América do Sul no passado, ou de Paulo Castanha, representante de uma “arquivologia” musical brasileira preocupada com o resgate de inúmeros documentos musicais históricos no país.

que pesquisam com o olhar para a prática da música, sem se preocuparem com o discurso acadêmico sobre a mesma.

Nos deparamos aqui com um problema mais geral e que atinge muitas disciplinas das humanidades, não apenas a etnomusicologia. É quando se criam aportes teóricos desvinculados da realidade estudada. Isso leva, no nosso caso, a uma musicologia sem música, a uma disciplina que se reporta ao outro, mas com o seu produto final desconectado do mesmo.

Assim, ironicamente, aquela musicologia que parte de um campo de material inerte (arquivos de compositores mortos) estimula a ação musical viva (de performers, orquestras, concertos etc.), enquanto a outra, que tem o meio social vivo como o seu campo de pesquisa, se limita a descrever e a analisar.

Patrimônio cultural e música

A partir do início deste século surge um novo paradigma para os estudos musicais com a promulgação da Convenção da UNESCO de 2003, que após quase três décadas de negociação feita por representantes de países asiáticos, africanos e latino-americanos, estabelece a definição de um conceito expandido de patrimônio: o do patrimônio cultural intangível. Depois da Convenção da UNESCO do Patrimônio Histórico e Natural de 1972, a nova Convenção apura critérios para a salvaguarda e propagação deste patrimônio intangível, definindo-o, simultaneamente, como patrimônio vivo da humanidade, ao lado das edificações e dos monumentos que já se enquadram no conceito de patrimônio mundial. Diante disso, o estudo científico da música ganha novas prerrogativas, com a oportunidade de ampliar do seu quadro de referências e mesmo para o aumento das suas epistemologias.

A definição do que seja patrimônio vivo ou intangível, porém, ainda não situa o elemento musical. A convenção da UNESCO de 2003 é sucinta ao enumerar cinco áreas específicas:

1. Tradições orais; 2. Performance/artes cênicas; 3. Costumes e práticas sociais (incluindo-se rituais, festivais etc.); 4. Saberes e práticas focadas na natureza e no universo; 5. Conhecimentos especiais no campo dos trabalhos e dos ofícios técnico-manuais⁷.

O fato da música não figurar explicitamente enquanto termo e conceito nos cinco itens de patrimônio intangível elencados pela Convenção da UNESCO, estimula a reflexão musicológica, pois estes cinco itens estão ligados a fatos musicais, cada um à sua maneira: música está nas tradições orais, está obviamente nas artes cênicas, nos festivais e rituais, é tematizada pelos saberes tradicionais e também se encontra nos cantos de trabalho e nas

⁷ Para mais detalhes verificar o texto completo da Convenção de 2003 no site unesco.org

artes e ofícios manuais. É significativo que hoje aproximadamente 60% dos itens inscritos na Lista Representativa da UNESCO para o Patrimônio Imaterial da Humanidade são musicais ou manifestações ligadas à música⁸.

Patrimônio e herança culturais (*cultural heritage*) são abrangentes. Entender música neste contexto significa abarcar vários domínios simultaneamente. Não se trata apenas do referencial teórico a partir do qual se descreve, analisa e avalia um determinado fazer musical – o que depende do questionamento e da finalidade do projeto de pesquisa – mas deve condizer sobretudo aos anseios e às prioridades daqueles cuja música é pesquisada.

O encontro na Colômbia

Uma experiência recente que mostra a dinâmica como o reconhecimento e a divulgação do patrimônio imaterial ganhou amplo espaço público nos últimos anos é o 14º encontro intergovernamental da UNESCO para o Patrimônio Cultural Intangível que ocorreu de 9 a 13 de dezembro de 2019 em Bogotá. Mais de 1.300 representantes e funcionários de organizações governamentais, membros de ONGs e especialistas de 135 países se encontraram na capital colombiana. Foram discutidas 42 propostas de inscrição à Lista Representativa e às categorias da salvaguarda urgente e dos projetos comunitários que ilustram a boa prática da manutenção do PCI. Pela primeira vez em uma reunião como esta, houve também a exclusão de um item já inscrito na Lista Representativa: o carnaval belga de Aalst. Fatos xenófobos e de teor racista ocorridos durante os cortejos carnavalescos de 2019 neste evento da Bélgica causaram a eliminação formal do carnaval de Aalst da Lista Representativa do PCI.

Mas o evento de Bogotá foi, sobretudo, um grandioso festival da diversidade cultural da Colômbia, e uma mostra das políticas públicas de salvaguarda do patrimônio intangível do país, veiculadas pelo ministério da cultura e por diferentes ONGs.

The Committee opened with a beautiful ceremony displaying the colourful Carnival of Barranquilla, introduced by the president of the Republic of Colombia, Mr Ivan Duque, and the Director General of UNESCO, Ms Audrey Azoulay⁹.

À margem dos plenários e das discussões entre especialistas, os participantes desta 14ª COM da UNESCO puderam presenciar apresentações diárias e discussões com grupos das diversas regiões da Colômbia. Representantes de povos indígenas, de comunidades das regiões do Pacífico e do Caribe, assim como dos Llanos Orientales tiveram a oportunidade

⁸ Tiago de Oliveira Pinto, *Music as Living Heritage, An Essay on Intangible Culture*, Berlin: Edition EMVAS, 2018.

⁹ Comentário a respeito do evento de abertura na página oficial da UNESCO, www.unesco.org.

de se apresentarem a um grande público internacional. Ficou evidente que na Colômbia a força expressiva das diferentes manifestações culturais se define “a partir dos territórios”. Há, neste país, uma vinculação direta do respectivo elemento de patrimônio cultural com o território que representa. Ou seja, além das dimensões históricas, social e comunitária, necessárias para a sua identificação, cultura aqui também inclui a dimensão territorial.

Quando, por exemplo, se fala de cultura afro-colômbiana, a questão só é levada adiante quando clarificada a sua origem regional: estamos aqui falando da região do Pacífico ou do Caribe Colombiano? As diferentes dimensões veiculadas pelo conceito de cultura na Colômbia a partir da territorialidade, fazem do seu patrimônio intangível um universo excepcionalmente diversificado e dinâmico.

O Sr. Alfonso David Fontalvo Torres, um representante do Carnaval de Barranquilla, manifestação inscrita na Lista Representativa da UNESCO como PCI colombiano em 2013, e presente durante esta reunião internacional, testemunhou-me a importância do encontro da UNESCO para o reconhecimento das culturas locais da Colômbia:

Para nosotros significa que es una nueva era en cuanto estamos mostrando todo que nosotros tuvimos que mostrar y que nunca se había conocido y hoy a través de esto se está conociendo para el mundo o que nosotros tenemos y que no se valoraba porque no había la imagen internacional. Es una cosa que se logra el acercamiento del que no conoce con el que conoce. Y el que lo conoce (...) abre la puerta para todo el mundo para que reconozcan o que verdaderamente tiene. Y eso se debe a esta época de la cultura que se está manejando. Y por eso estamos nosotros aquí... Una nueva era cultural, tanto folclórica como social¹⁰.

Percebe-se nesta fala de um protagonista da cultura carnavalesca de Barranquilla que o discurso mudou completamente desde a incursão imaginária de Villa-Lobos na floresta amazônica em 1928. Naquela altura interessava apenas o ponto de vista do pesquisador-compositor. Hoje, finalmente, é o saber dos que produzem a cultura estudada que importa conhecer. Diferente de uma busca da cultura alheia, para dela se apoderar, a Convenção de 2003 preza as informações dos agentes culturais que servem de referência aos pesquisadores, e não o contrário.

Nessa conversa com um protagonista da cultura carnavalesca de Barranquilla, percebe-se que o discurso mudou completamente quando pensamos em musicologia e etnomusicologia: diferente do ponto de vista do pesquisador acadêmico, hoje é o saber de quem produz a cultura estudada que adquire relevância. Mais importante do que sair à procura de apreender uma cultura estrangeira é, a partir de agora, receber informações de agentes

¹⁰ Informe personal durante la 14. COM de la UNESCO en el “Centro Agora”, Bogotá, 12 de diciembre de 2019.

culturais e ser formado como pesquisador por eles para saber lidar com seu patrimônio cultural.

Existe também um fator de participação direta dos agentes culturais, que contribuem para o processo de paz em algumas regiões do país, um processo extremadamente lento e doloroso. O representante do carnaval de Barranquilla, o sr. Alfonso David, também falou sobre este delicado momento da existência de muitos colombianos. Ele afirma que o PCI da Colômbia é uma tradição viva que ...

...más que todo es una cosa de importancia para los jóvenes, porque estamos viviendo una era muy difícil, por el asunto de tanta cosa mala que está habiendo¹¹.

O material e o imaterial na música

Uma nova questão para a pesquisa musical que se coloca a partir da Convenção da UNESCO de 2003 diz respeito à possível aproximação entre o histórico e o antropológico na musicologia. Esta aproximação dos aportes historiográficos e sociais fica mais plausível se considerada a fundo a dinâmica das trocas entre o material e o intangível no patrimônio cultural¹². Mesmo que enquanto fenômeno acústico e performático a música decorra no tempo e não seja palpável, ela carece, para a sua concreção, de elementos igualmente concretos, ou seja, de artifícios materiais e tangíveis.

Primeiramente, a materialidade musical se faz especialmente clara na musicologia histórica, que se ocupa de manuscritos, partituras, autógrafos etc., estando ligada a fontes-monumento e a recursos materiais¹³. De fato, a cultura material faz parte central dos estudos de história da música. O musicólogo da PUC de Santiago de Chile, Alejandro Vera, comenta a este respeito no seu texto sobre a história da guitarra barroca e do *guitarrón* chileno:

La musicología, y en particular la musicología histórica, es en gran medida historia de la cultura material, aunque rara vez se muestre consciente de ello¹⁴.

¹¹ Alfonso David Fontalvo Torres, 'Testimonio', Bogotá, 12 de diciembre de 2019

¹² Historiografía e aportes antropológicos na musicologia já vêm sendo explorada por pesquisadores da América Latina faz tempo, como Luiz Heitor Correa de Azevedo, Egberto Bermudez, Olavo Alén Rodrigues, Martha Ulhoa etc.

¹³ A materialidade é importante também nos estudos da música popular, que, embora menos pautada em música anotada, depende de materiais como fonogramas e fontes audiovisuais.

¹⁴ Alejandro Vera, "La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino", *Revista Musical Chilena*, 70, 225 (2016), pp. 9-49

Eis aqui, portanto, outro motivo porque não é toda e qualquer música que se enquadra em uma definição “radical” de patrimônio intangível: ela será sempre também constituída por aspectos claramente materiais. Música é material no que concerne as suas fontes, quando escritas, mas também é metaforicamente material quando se trata de uma obra de autor, finda, definida e imutável, tal qual, por exemplo, o “Rudepoema” de 1926 para piano solo de Heitor Villa-Lobos¹⁵. Nada mais objetivamente material do que uma obra entendida nestes moldes. Na verdade, toda e qualquer obra de arte é, em si, “objetivada” na genuína acepção do termo. Mesmo sendo de natureza imaterial, ela existe tal qual artefato físico, como ocorre com uma peça de teatro ou com a mencionada obra musical, concreta em si e concluída.

Objetos de um patrimônio cultural histórico são oriundos do passado. Assim, uma obra de arte musical, quando apresentada, foi resgatada de outras épocas e a partir de material inerte (partituras, textos, fonogramas) para ganhar vida atual através da apresentação musical (em geral um concerto clássico ou evento congênere no presente). Portanto, a partitura como fonte-monumento nos possibilita resgatar o passado fazendo-o audível no presente através da ‘busca no tempo’.

Diferente deste caso, a performance musical, que surge do saber dos seus agentes, no momento e a partir de um determinado contexto social (festivo, ritual, espontâneo etc.), se encontra essencialmente no presente. É principalmente através do presente das tradições orais que um estudo mais aprofundado poderá também chegar ao conhecimento sobre a sua história. A performance serve como janela através da qual se pode avistar o passado. Na pesquisa se dá a **busca no espaço**, onde há uma manifestação cultural, um momento vivo dentro de determinado espaço físico e no aqui e agora. Neste patrimônio vivo a história coexiste de forma intangível nas entranhas do acontecimento musical do momento. Dissipa após o silenciar da música, sem deixar vestígios materiais, para apenas ecoar, por mais um tempo, nos ouvidos e na memória.

As duas formas de relação entre tempo e espaço nas diferentes maneiras do fazer musical podem ser exemplificadas com algumas palavras-chave conforme a tabela que segue.

¹⁵ De acordo com o filósofo Theodor Adorno a composição musical é literalmente material, pois as suas estruturas formais e sonoras são, simultaneamente, o seu “material musical” (*musikalisches Material*). Trata-se, portanto, na música escrita e composta, de uma grandeza palpável, que em si é impregnada de historicidade. Para Adorno este elemento material é o principal ponto de partida para qualquer análise de obras musicais compostas e de “arte.”

HISTÓRIA	PRESENTE
Tempo	Espaço
Material	Intangível
Obra escrita	Tradição oral
Partitura	Performance
Interpretação	Improviso
Estável	Mutável
Definido	Em formação
Sólido	Fluído

Se a partitura de uma obra musical de um compositor como, por exemplo, Ludwig van Beethoven, ou gravações sonoras desta obra permanecem imutáveis, o fazer musical neste domínio do patrimônio histórico só prevê mudanças através do seu único elemento vivo: a interpretação. A performance jamais poderá ser refeita de forma absolutamente idêntica a um momento musical anterior, mesmo que a busca do músico por uma reprodução fiel da composição esteja em primeiro plano. As pequenas mudanças ocasionadas pela interpretação, no momento em que é aurificada, aproximam a música de autor ao patrimônio cultural vivo e, portanto, intangível.

Com isso em mente, percebe-se que a pesquisa cultural da prática musical de tradição escrita, pode ultrapassar o aspecto material para adentrar nas dimensões que encontra além da partitura ou do fonograma¹⁶. Ou seja, o novo desafio desta pesquisa é transfigurar conceitualmente a materialidade, para também, à sua maneira, chegar ao intangível musical. Portanto, a composição musical é materialmente fixa, mas surge a cada apresentação, através da interpretação musical, que sempre representa uma ‘nova versão do estável’ (*variation of the stable*).

Contrário ao processo da interpretação da obra musical composta, a música de tradição oral ganha vida por meio de uma criação momentânea, na qual se realiza uma **fixação instantânea do mutável** (*stabilization of the variable*) dentro de um contexto mais amplo, que pode incluir ensejos tais como rituais, festivais etc. Este elemento mutável forma o núcleo da tradição musical, compartilhada por todos, demonstrando que o sistema funciona a partir da criação de variantes, muitas vezes também atadas ao estilo próprio de quem as executa.

Assim, enquanto na tradição oral o sistema oferece o arcabouço para inúmeras realizações, redefinindo sempre uma grandeza flexível, a obra musical escrita influi e desenvolve

¹⁶ Assunto que musicólogo britânico Nicholas Cook tratou em *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press, 2013.

o sistema musical, do qual é expressão viva, levando o estável a uma mutação gradativa. É esta mutação gradativa do sistema musical que é responsável pelo percurso da história da música ocidental através dos seus diferentes períodos de estilo, do medieval ao renascimento, do barroco ao classicismo etc.

Resta a pergunta, em que medida a prática oral também molda um sistema musical, tal qual a música escrita, que teve seu desenvolvimento histórico no mundo ocidental. Na verdade a música sempre reflete um jogo contínuo entre o variável e o fixo, entre o mutável e o estável. São duas perspectivas opostas sobre um mesmo fenômeno. Uma delas privilegia o aspecto material, já consagrado, decaracter por vezes museológico¹⁷, a outra dá ênfase ao intangível, dinâmico, produto de uma ação viva e momentânea.

Resumindo, podemos colocar os dois elementos lado a lado:

Composição musical - fixa

Processo de interpretar uma **nova versão do estável**

(The variation of the stable / das Variieren des Festen)

Tradição musical - variável

Processo de **criar uma versão instantânea do mutável**

(The stabilization of the variable / die Festigung des Variablen)

Cultura material e patrimônio vivo: os instrumentos musicais

Com a Convenção da Salvaguarda do Patrimônio Intangível em pleno curso de implantação na América do Sul e em muitos países filiados a ela, já se faz necessário superar a dicotomia entre o material e o intangível na cultura. Os argumentos acima sugerem um processo que relaciona o material com o imaterial de forma diferenciada e mútua. Urge abandonar a noção antagônica e bipartida de realizações culturais, especialmente onde o material e o imaterial coexistem lado a lado, mesmo sem estarem em contato direto.

Afinal, os fatos culturais nos mostram que cultura material depende do intangível para obter sentido, e o intangível necessita do material para ser colocado em prática. Ou seja,

¹⁷ Recentemente a compositora austríaca Olga... definiu a cultura musical de concerto e de ópera, como é mantido pelas grandes casas de ópera, principalmente na Europa e na América do Norte, como uma prática "museal", que privilegia obras do passado, dando pouco espaço para obras contemporâneas e que buscam formas alternativas de realização.

ao passo que edificações e objetos imóveis só podem surgir a partir de ideias e de planos elaborados de antemão, amparados em saberes altamente especializados e mesmo em imperativos metafísicos, a manifestação cultural imaterial depende de objetos e de espaços físicos, mesmo de edificações, para fazer perceptível a sua existência. Muitas vezes até a continuidade da manifestação cultural viva se vincula a lugares e contextos físicos históricos, onde eventualmente já se mantém faz longa data.

Instrumentos musicais estão entre os artefatos que melhor representam o aspecto material na música, ao mesmo tempo que são essenciais para a realização sonora e por isso mesmo suportes do patrimônio vivo e intangível. É significativo que instrumentos musicais sempre estão entre os itens inscritos na Lista Representativa do PCI. O que mais interessa neste reconhecimento do instrumento enquanto cultura imaterial são os saberes relacionados à construção e ao uso do mesmo, suas técnicas e sua arte. A cítara *guqin* da China foi inscrita na lista do PCI em 2003 com todo o seu aparato não apenas organológico, mas também simbólico, histórico e mitológico¹⁸. Em Bogotá (2019) o *fedele*, violino tradicional e seu repertório da Noruega, foi reconhecido como o mais novo item organológico na Lista do PCI.

Um instrumento de importância iconográfica para a cultura musical colombiana é a concertina do vallenato do Caribe Colombiano. A concertina ilustra bem o quanto cultura viva pode redirecionar elementos culturais oriundos de outras partes para lhes dar uma feição local e identificadora em termos de patrimônio cultural.

Originária da Alemanha, a concertina mais utilizada no vallenato continua sendo de fabricação da Hohner, de Trossingen. A UNESCO alemã, recentemente, inscreveu a prática da concertina característica do norte do país, da região de Mecklemburgo, no inventário nacional do patrimônio intangível (...). Diferente dos instrumentos que permanecem na Alemanha, os instrumentos importados pela Colômbia recebem um tratamento próprio dos lutiers e dos músicos colombianos. Isso lhes confere uma sonoridade singular, que só mesmo se encontra no vallenato¹⁹.

Um instrumento musical cuja técnica de construção e repertório foi recentemente inscrito na Lista Representativa da UNESCO é o órgão de tubos alemão. Na 12. COM, a reunião intergovernamental do patrimônio intangível da UNESCO de 2017, reconheceu-se o processo de construção do órgão e os saberes ligados às tecnologias retransmitidas de geração para geração de construtores. São elementos que caracterizam o que a concepção

¹⁸ Ver Omid Bürgin, "Representations of Guqin in China today: from Recurrent Nostalgia, Cultural Etiquette to Revival Movements", B. Hanneken y T. de Oliveira Pinto (eds.), *Music in China Today. Ancient Traditions, Contemporary Trends*, Berlin: VWB, 2017, pp. 75-110.

¹⁹ Ver Egberto Bermudez, "Beyond the vallenato. Accordion traditions in Colombia", H. Simonett (ed.), *The Accordion in the Americas. Klezmer, Polka, Tango, Zydeco and More!*, Illinois: University of Illinois Press, 2012, pp. 201-231

de patrimônio intangível tem de mais característico e único. Para a minha grande surpresa, ao visitar a Catedral Primada da Cidade de Bogotá em dezembro de 2019, encontrei o bellissimo órgão desta igreja, de origem espanhola do Sec. XIX, recém restaurado e em pleno funcionamento, graças ao labor de um organeiro alemão, Gerhard Grenzing. Grenzing, cuja oficina se encontra próxima na Catalunha, especializou-se na reconstrução instrumental e na restauração de órgãos de tubo dos Secs. XVIII e XIX, especialmente da Espanha e da América Latina. Restaurou o órgão de Bogotá em 2015.

Portanto encontramos, nestes dois elementos culturais colombianos, vallenato e órgão de tubos de Bogotá, aspectos do patrimônio intangível alemão plenamente atuais na costa atlântica e na capital colombiana. Evidente que aqui não se trata de um patrimônio cultural alemão, mas sim do melhor que pode oferecer o patrimônio cultural vivo e genuinamente colombiano.

Valores simbólicos e intangíveis

A que conclusão chegamos? Certamente esta: estudar a relação e dependência mútua dos domínios culturais material e imaterial pode ajudar a entender melhor o funcionamento e a importância da atual dinâmica cultural, suas práticas contemporâneas e, em especial, a participação das comunidades e dos próprios agentes culturais na definição do que faz parte e do que não pertence ao seu patrimônio, histórico, diversificado e vivo.

Percebe-se, portanto, que uma ação cultural sempre resultará em valores simbólicos, portanto intangíveis, atrelados à mesma, seja cultura material ou intangível:

Cultura material:

estável/natureza sólida = valores intangíveis

Cultura imaterial:

transitória/natureza efêmera = valores intangíveis

O que mais surpreende, nesta comparação, é que unir os dois discursos pode incentivar uma “integração musicológica”. Surge até mesmo a suspeita de que a bipolaridade entre as vertentes histórica e etnológica das pesquisas musicais existe essencialmente por causa da separação instituída de longa data entre o material e o imaterial nas disciplinas culturais e históricas. Isso significa que tapar esta brecha e juntar em um só discurso o material e o intangível, pode levar a uma maior sintonia entre etnomusicologia e musicologia histórica, o que até agora parecia impossível. Encerrar-se-ia com isso a era do esquema bipartido do

“edifício musicológico”²⁰, fundado em preconceções culturais oriundas no Séc. XIX²¹. Com o apoio epistemológico da Convenção de 2003 a velha musicologia chegaria, menos segmentada e mais plena ao novo milênio.

Ao abrir mão de uma separação rigorosa entre o material e o intangível, a pesquisa cultural pode fornecer dados novos para o discernimento de questões no campo da cultura popular e de tradição oral, assim como renovar o âmbito da chamada música erudita ou de concerto. A inscrição do órgão de tubos alemão na Lista representativa da UNESCO é um bom exemplo disso.

A relação do patrimônio imóvel com o patrimônio intangível ilustra, finalmente, que uma relação de troca e de múltiplos enlaces entre as duas faz parte intrínseca de um contexto social e cultural mais abrangente.

Musicologia e a estética global

Não é apenas dos seus conteúdos que vive patrimônio histórico e cultural, é seu uso que determina a verdadeira importância e o significado social que tem. Diferente dos valores globalizados com que qualquer sociedade se depara hoje em dia, patrimônio e diversidade culturais reforçam o local, e são mantidos através de práticas vivas que suscitam o que podemos entender como elementos essenciais para a articulação e manutenção de uma determinada identidade cultural. Através desta dinâmica todo patrimônio cultural ganha importância social, cujas formas de expressão se renovam e ressignificam continuamente.

Em última instância, e em se mantendo o olhar para as múltiplas atividades culturais em todo o mundo, o artefato cultural, obra de saberes e do labor humano, extrapola o espaço local e geográfico onde já desempenhou algum papel. Passa a contribuir à construção de uma história global. Diferente da globalização homogeneizante, para a qual já alertou Stephan Zweig em 1925, denominando-a de “monotonização do mundo” (*Monotonisierung der Welt*), uma história global se funda na diversidade das histórias locais, assumindo cada um dos respectivos pontos de vista para confrontá-los com questões importantes do mundo contemporâneo.

²⁰ Termo de Guido Adler, “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Viena: Breitkopf & Härtel, v. 1, 1885, pp. 5-20.

²¹ De fato, a etnomusicologia ainda encerra nas suas entranhas uma significação oriunda do Séc. XIX. Tentou libertar-se dela quando da fundação da Sociedade de Etnomusicologia (SEM) nos EUA em 1956, que oficializou o seu novo nome. No entanto, cometeu o equívoco de, neste mesmo momento, abandonar o método comparativo e a historiografia. Ao banir estas duas abordagens metodológicas, a etnomusicologia fortaleceu a bipolaridade musicológica, fazendo com que o fosso existente entre as duas vertentes da disciplina se aprofundasse ainda mais, além de acanhar o seu próprio enfoque metodológico de pesquisa.

Não apenas os saberes implícitos e tradicionais ou o aporte analítico dos musicistas, também uma grande porção de ação corporal e mimese determinam performances e são responsáveis, no seu conjunto, pelo acontecimento musical. Música é este todo, que, quando avaliada esteticamente, se abre à contemplação pura, à percepção do belo impregnado nas configurações sonoras e harmônicas. Da mesma forma pode também instigar uma dimensão expressiva para atingir e liberar emoções. Som, saberes e gestos – é aqui que decorre a música, e dela até mesmo o silêncio faz parte, aqui e alhures, em todos os tempos e períodos históricos. Mas como reunir traços tão diversos e conectar a pluralidade de visões e de concepções, se não através do modelo que insere o fato musical no imenso bojo do patrimônio da humanidade? O patrimônio tanto histórico quanto vivo, que somente a música é capaz de viver e de concretizar, lhe confere a verdadeira designação de, neste inédito manejo simultâneo do material e do elemento vivo, se destacar de todas as manifestações culturais e artísticas do mundo.

Portanto, se inserido simultaneamente nos dois universos de patrimônio cultural, qualquer estilo de música nos possibilita chegar a uma estética musical de dimensão global, da maneira como se compreende a própria noção de patrimônio. Trata-se de redimensionar a estética musical enquanto patrimônio vivo ou histórico. Isso ajuda a perceber a música enquanto fenômeno universal, profundamente humano, e por isso mesmo diverso e único. É bem o que diz o músico dançante de Barranquilla, Alfonso David, no encontro da UNESCO em Bogotá: “Y por eso tamos nosotros aquí”.

O meu entendimento de uma estética musical global se pauta fundamentalmente no reconhecimento das seguintes grandezas:

- (1) na noção de que configurações sonoras e musicais são culturalmente específicas, simbolicamente construídas e mentalmente organizadas, estando presentes em toda parte no mundo;
- (2) nos estudos recentes da neurologia, que se pautam na avaliação diferenciada dos aspectos psicológicos enquanto experiência musical;
- (3) na universalidade inerente à música, através da sonoridade, dos seus sentidos e usos corporais, dando-lhe autonomia para oferecer momentos de profunda satisfação estética a quem a pratica, compartilha, percebe e presencia, e, finalmente,
- (4) no fato de toda música resultar de uma ação humana.

Sem poder discorrer mais a fundo sobre estes aspectos elencados, quero sugerir, que os quatro itens acima são essências também para uma definição geral do que seja patrimônio cultural da humanidade. Basta lhes substituir o termo música por cultura ou ação cultural. As duas Convenções de Patrimônio Cultural da Humanidade da UNESCO – a de 1972 do patrimônio histórico e a de 2003 para a salvaguarda do patrimônio intangível – ainda nos devem esta definição.

Epílogo: por uma musicologia sem fronteiras

Nas suas dimensões históricas e como patrimônio cultural vivo musica acompanha o fluxo do tempo organizando períodos históricos, e pontua a simultânea excepcionalidade do momento presente, a que todos estamos expostos. Nada mais justo, assim, buscar por uma musicologia contemporânea, comprometida com as dimensões histórica, social e com a repercussão global dos fazeres musicais. Ganha importância o aporte aberto e transdisciplinar, não mais pré-concebido, ou seja, compartimentalizado *a priori* em uma ou outra vertente musicológica. A inclusão da experiência prática do diálogo com os agentes e produtores musicais ganha relevância, assim como a inserção na dinâmica pedagógica, com que se dá a transmissão dos saberes musicais de uma geração a outra. Surge renovada também a questão de uma política cultural, quando as atividades musicais são pensadas dentro de uma concepção universal de música enquanto patrimônio vivo e elemento essencial para a diversidade cultural da humanidade. Deste modo abrem-se novas frentes para uma atual ciência da música, histórica e viva, condizente com as questões sociais, econômicas e políticas mais prementes dos nossos dias e com um forte potencial de ação social e local.

Diante desta ciência musical renovada e aberta para trocas constantes de enfoques, métodos, estéticas e saberes, vemos dissipar os últimos entraves epistemológicos da antiga musicologia bipartida. Imagino que semelhante aos “médicos sem fronteiras” ou aos “repórteres sem fronteiras”, é hora do estabelecimento de uma “musicologia sem fronteiras” – ressaltando que, diferente dos médicos e dos repórteres, que buscam atravessar fronteiras físicas, as fronteiras a serem suplantadas pela musicologia serão de ordem muito mais simbólica do que material.

Anexo:

Reportagem sobre Heitor Villa-Lobos no *Tages Post* de Linz, Austria, de 20 de julho de 1928.

Moderne Musik oder kannibalische Reklame.

Wie die „Deutsche Zeitung für Paraguay“ berichtet, wurde in den dichten Urwäldern, die große Teile von Paraguay bedecken, kürzlich ein junger brasilianischer Forscher namens Villa Lobos, der bei einer Expedition in jene Gebiete von dem Haupttrupp abgekommen war, aus dem Hinterhalt von Angehörigen der dort umherstreifenden, noch dem Kannibalismus anhängenden Stämme überfallen, niedergeschlagen und verschleppt. Im Lager wurde er von den Wilden entkleidet und an einen Baum gebunden, während die Indianer unter Absingen eigentümlicher Gesänge die Vorbereitungen zu dem bevorstehenden Schmause trafen. Diese durch ihre Eigenart ungemein auffallenden Gesänge, die von bisher unbekanntem Instrumenten begleitet wurden, fesselten den jungen Gelehrten derart, daß er über dem Zuhören sogar von seiner furchtbaren Lage abgelenkt wurde. Inzwischen hatten seine Kameraden das Verschwinden ihres Gefährten entdeckt und sofort die Suche aufgenommen. Sie trafen noch im letzten Augenblick ein, um ihn zu befreien. Die Wilden flüchteten nach der ersten gut sitzenden Salve. Als Lobos wieder zu sich kam, war sein erster Gedanke, die soeben gehörten Kannibalenmelodien festzuhalten. Er schrieb einige Bruchstücke aus dem Gedächtnis auf und bearbeitete sie später zu geschlossenen Musikstücken. Ein Verleger, dem Lobos diese Sammlung exotischer Tänze und Gesänge anbot, übernahm die Drucklegung mit dem Erfolge, daß die erste Auflage sofort vergriffen war.