

Música, experiência e memória: o desenvolvimento da partitura e as margens do processo

GABRIEL S. S. LIMA REZENDE

Doutorando em Musicologia pela Universidad de Granada (Espanha)
e mestrando em Sociologia pelo IFCH-Unicamp

RESUMO

Este texto se divide em três partes. Em um primeiro momento, apresenta uma leitura do processo de desenvolvimento da notação musical ocidental a partir das obras de Max Weber e Walter Benjamin. Em seguida, discute a relação do início desse processo com o desaparecimento da tradição litúrgica hispânica e, num salto ao presente, tece uma crítica a determinados tipos de política de conservação das tradições.

Palavras-chave: Memória. Tradição. Música

ABSTRACT

This text is divided in three parts. At first, it presents an interpretation of the process of development of the Western musical notation from the perspective of the works of Max Weber and Walter Benjamin. In following, discusses the relationship between the beginning of this process and the disappearance of the hispanic liturgy tradition and, in a leap to the present, makes a criticism to certain kinds of policies directed to the preservation of the traditions.

Key words: Memory. Tradition. Music

1 - Este trabalho é resultado da reelaboração e ampliação de uma comunicação intitulada "Música experiência e memória: algumas considerações sobre o desenvolvimento da partitura a partir das obras de Max Weber e Walter Benjamin" publicada em junho de 2008 na Revista Espaço Acadêmico.

2 - Os gregos já haviam estabelecido toda a estrutura físico-matemática empregada até então no processo de racionalização da música. Mas para que nossa música chegasse a se desenvolver plenamente, faltava a experimentação racional, fruto do Renascimento, a partir da qual foram estabelecidos, séculos mais tarde, os princípios teóricos do temperamento e sua realização prática e efetiva no piano.

3 - Cf. LANG, P. H. "The Enlightenment and Music". In: Eighteenth-Century Studies. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1967.

"Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie"
(Walter Benjamin)

I

A cultura musical ocidental se diferencia das demais, entre outros fatores, porque o desenvolvimento de nossa música está marcado por um tipo de racionalismo que é específico do Ocidente. [1] Sob o jugo da Igreja, os mais distintos parâmetros sonoros e as mais diversas práticas musicais foram sistematicamente organizados e regulamentados desde o século XII. Este primeiro impulso à racionalização do material sonoro-musical foi seguido por uma etapa de 'modernização secular' da vida musical, impulsionada, a partir do Renascimento, pelas atividades especulativas e práticas dos 'reformadores' da música. [2] Alguns séculos mais tarde, os intelectuais ilustrados assumiram o ideal renascentista de que a música deveria ser 'elevada' ao nível de uma ciência, e obraram intensamente em direção à racionalização da prática musical até o ponto em que se poderia compor a partir de um dicionário de figuras musicais. [3]

Entre os filhos pródigos desse processo está a nossa notação musical, que representa um fenômeno singular dentro da história da música dos mais distintos povos. Essa notação foi verdadeiramente revolucionária, pois, entre outras coisas, possibilitou a consolidação de uma música baseada em progressões de acordes, a formação das grandes orquestras, a duração e repercussão de nosso 'patrimônio' musical e o surgimento da figura do compositor moderno. Ao mesmo tempo, essas conquistas também são manifestações de um processo latente de transformações sociais que mostrará todo o seu vigor a partir do século XIX.

O estudo do desenvolvimento da partitura nos servirá de ponto de partida para algumas reflexões sobre a nossa 'falta de memória'. Tais reflexões devem ser entendidas como o diagnóstico de uma tendência e não o de uma realidade consumada.

A codificação da experiência musical foi uma necessidade comum a muitos povos em distintas épocas. Seja como um reforço para a memória ou

como uma forma de comunicação, a notação sempre foi um importante meio de transmissão dos conhecimentos musicais. O surgimento da notação musical escrita pressupõe a existência de uma classe social letrada, que utiliza letras do alfabeto, sílabas, palavras, números, signos gráficos, entre outros recursos, para construir um sistema de representação da experiência musical. Desde os babilônios podemos encontrar vestígios tanto de sistemas de notação pictográficos quanto fonéticos, destinados especialmente a descrever o processo de afinação dos instrumentos e a indicar as formas de acompanhamento do canto.

Até o século XI os instrumentistas europeus não dispunham de uma escrita, pois ao contrário do que se observa como 'regra geral', a notação musical ocidental foi desenvolvida primeiramente para o canto. A prática do cantochão, [4] foi codificada através dos neumas, signos gráficos utilizados para representar melodias que relacionavam canto e texto. Esse tipo de notação visava basicamente a lembrar o leitor de características fundamentais de uma melodia que já havia sido aprendida, e não determinar de forma exata a altura dos sons.

As ações que influenciaram profundamente o curso do desenvolvimento de nossa escrita musical foram sistematizadas por Guido D'Arezzo, que, em 1030, propôs e implementou uma reforma na notação musical do Ocidente. Baseado no uso de uma pauta, seu sistema

4 - O cantochão é uma forma de canto monofônica, característica da liturgia da Igreja Católica Romana. Sobre ele deu-se início, a partir do século XI, ao desenvolvimento da teoria musical especificamente ocidental.

“[...] mudou completamente o relacionamento entre escrita e música em grande parte da Europa em um período extraordinariamente curto, e criou as condições para desenvolvimentos de grande importância na música ocidental” HILEY e SZENDREI (2001: 101).

A simplicidade e praticidade desse sistema, e sua capacidade de incorporar elementos de sistemas anteriores, são fatores fundamentais para explicar o rápido sucesso da reforma de D'Arezzo. Ao mesmo tempo, esse teórico contou com o apoio do Papa João XIX que ficou encantado com a possibilidade de que uma melodia desconhecida pudesse ser aprendida somente através da notação. O sistema guidoniano tornou-se a notação musical oficial

5 - HILEY, David e SZENDREI, Janka. "Notation, III, 1 (v) (b): Plainchant: Pitch-specific notations, 11th-12th centuries". In: SADIE, Stanley. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Londres: MacMillan, 2001, p. 101.

de Roma justamente em um período em que o papel do papado e o relacionamento entre Roma e as igrejas locais se transformavam. A disseminação desse sistema 'coincidiu' com a época das cruzadas e fez parte do 'arsenal' [5] de reformas do Papa Gregório VII destinadas a facilitar a reforma litúrgica e a preservar a unidade e a centralização dos costumes.

Dentre as diversas transformações que se processaram nas formas de codificar a experiência musical a partir da reforma guidoniana, podemos destacar o desenvolvimento da *square notation*, que sugere que o canto passou a ser pensado mais em termos de notas individuais do que em linhas melódicas. A maior visibilidade dada a cada nota em particular fez com que esta divisão em quadrados facilitasse o canto a partir de um 'codex', uma conquista que, tecnicamente, aumentava as possibilidades de que a prática musical não estivesse mais essencialmente ancorada no resgate de uma experiência memorizada. A secularização da produção dos livros para o canto e o surgimento dos copistas profissionais foram impulsos importantes em direção à simplificação e padronização da escrita musical. Os livros de canto podiam ser encomendados a copistas profissionais não familiarizados com as idiossincrasias das escritas musicais das diversas regiões, e algumas ordens religiosas – como a franciscana, a dominicana e a agostiniana – tornaram obrigatória a *square notation* para os livros de canto. Esse processo também incidiu no estabelecimento de uma aparência geral para os neumas, e, a partir do século XIII, predominou na Europa o modelo misto 'Alemanha-Messina', que colocava maior ênfase na nota individual em detrimento do contorno melódico.

Até então, o ritmo musical era dado pelo ritmo das palavras. Mas a necessidade de racionalizar a duração dos sons foi ganhando força à medida que se tratava de codificar o canto polifônico, pois era necessário encontrar na escrita uma forma de coordenar as ações das diversas vozes. Portanto, entre os séculos XIII e XIV, o desenvolvimento da notação se deu quase exclusivamente no âmbito do ritmo. Em um primeiro momento, a relação entre prática e teoria musical foi problemática, pois esta última buscava traduzir ou moldar uma tradição que lhe antecedia em, pelo menos, meio século. O sistema de 'ritmo modal' desenvolvido pelos tratadistas para descrever os cantos polifônicos era bastante impreciso, já que basicamente padronizava

alguns modos rítmicos que eram mais frequentes na prática musical. Surge então outro personagem importante na história da música ocidental: Franco de Cologne. Esse teórico musical desenvolveu, em meados do século XIII, um sistema no qual os símbolos das notas eram capazes de indicar os modos rítmicos ao invés de serem determinados por eles. As relações internas entre as figuras foram se tornando mais importantes do que as relações entre elas e o texto ou o contexto musical. Ainda no século XIV, tratadistas posteriores a Franco de Cologne assumiram o seu legado e distinguiram visualmente quatro níveis principais de valores das notas ('longa', 'breve', 'semibreve' e 'mínima'), estabelecendo relações binárias e ternárias entre elas. Mas foi somente no começo do século XVI que esses valores passaram a ser determinados com precisão pela aparência, independentemente do contexto em que eram identificados como 'breve', 'longa' etc. Esse foi um passo decisivo em direção à simplificação e praticidade do sistema de notação mensural.

Tais elementos estabeleceram as bases para o desenvolvimento da notação musical observado a partir do Renascimento. Até então, os sistemas de notação medievais estavam dirigidos, sobretudo, aos cantores. Nos séculos seguintes, teoria e ensino foram paulatinamente sendo controlados por instrumentistas, “[...] e a notação de pauta utilizada para a maior parte do repertório foi influenciada pelas necessidades instrumentais, adotando muitas características que lhe permitiram expressar informações cada vez mais complexas.” (CHEW e RASTALL, 2001: 140) [6]

Durante este período também foram desenvolvidas várias propostas de reforma da notação musical com o objetivo de alcançar uma representação universal, as quais ilustram os desejos dos copistas pelo desenvolvimento de “uma notação independente de qualquer estilo musical.” (Idem, *ibid.*). Esses impulsos em direção a um ‘desenraizamento’ completo da escrita musical eram acompanhados por ações menos ambiciosas, mas certamente muito mais efetivas. Copistas como o próprio Bach, por exemplo, preferiam escrever os ornamentos melódicos, e essa tendência acompanhou o declínio das ornamentações improvisadas. No âmbito do ritmo, a falta de confiança nas fórmulas de compasso como indicadoras da pulsação levou ao emprego de termos específicos para este propósito. Mas até mesmo essas indicações não foram suficientes. Em busca de maior precisão, os andamentos foram espe-

6 - As conquistas no terreno da notação musical a partir do Renascimento anteciparam até mesmo o temperamento moderno, pois, nas pautas, a enharmonia já estava representada graficamente.

cificados em função do metrônomo e, a partir da segunda metade do século XX, passou-se a indicar a duração exata da peça em minutos e segundos.

Mesmo em povos possuidores de uma escrita musical, a tradição oral se manteve como o principal meio de transmissão desse conhecimento. Por outro lado, a tradição da música ocidental foi conservada especialmente através da notação musical moderna, que era capaz de determinar de maneira precisa os diversos elementos que se articulavam dentro de uma composição. Nas palavras de Max Weber:

“Uma notação desta espécie é, para a existência de uma música tal como a que possuímos, de importância muito mais fundamental do que, digamos, a espécie de escrita fonética para a existência das formas artísticas lingüísticas [...] uma obra de arte musical moderna, por menos complicada que seja, não poderia ser produzida, nem transmitida, nem reproduzida sem os meios de nossa notação: sem ela uma obra musical moderna não pode em geral existir em lugar algum e de nenhuma maneira, nem mesmo como uma propriedade interna de seu criador.” (WEBER, 1995: 119)

A partir dessa reflexão podemos desenvolver algumas questões. Além de constituir um dos pilares sobre o qual se apoia toda a música ocidental moderna, o nosso sistema de notação musical também se insere no processo de ‘perda da memória’ que Walter Benjamin, em 1936, já dava por consumado. [7]

Convivendo com os diversos sistemas de representação e codificação que existiram ao longo da história, a tradição oral sempre se manteve como um elemento fundamental para a transmissão do conhecimento musical. O contato direto entre músicos abria um canal por onde melodias e ritmos podiam deslizar ao longo dos séculos e milênios. Através deles se contava e recontava uma história, e cada experiência única garantia a sua continuação. A tradição se mantinha, em última instância, na efemeridade de cada experiência musical singular.

Benjamin descreve a construção das narrativas como um longo pro-

7 - Cf. BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.”. Em BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

cesso, pautado por um ritmo semelhante ao da formação da crosta terrestre: uma lenta superposição de camadas. Essa construção pertence a determinadas formas de vivência em que o ritmo das transformações está organicamente relacionado com o próprio ritmo da vida humana. [8] As transformações no domínio da experiência musical seguiam um tempo semelhante, pois, em última instância, dependiam tanto do contato direto entre duas ou mais pessoas, quanto da limitação fundamental que a tradição oral impunha ao volume e à complexidade do conhecimento que era transmitido.

A apropriação racional dos mais diversos aspectos do fenômeno musical através da previsão e do cálculo possibilitou que o desenvolvimento da música ocidental se descolasse de tal ritmo. As infinitas possibilidades que se abriram ao racionalismo ocidental com o desenvolvimento da notação musical moderna alteraram a própria natureza da experiência musical e romperam a simbiose entre tradição oral e escrita musical: nossa notação foi um impulso fundamental para libertar a *ratio* musical das amarras da tradição oral. Em suas linhas e espaços puderam ser reunidos e sintetizados diversos princípios e práticas musicais heterogêneos, como o contraponto, o cânone, a fuga, a imitação etc. Dessa maneira, foi possível organizar e coordenar as ações de um sem número de instrumentos, assim como determiná-las de maneira precisa. E além de garantir a precisão técnica da execução musical, essa notação também possibilitou uma virada qualitativa na *praxis* da música ocidental. O desenvolvimento de uma música baseada fundamentalmente na progressão de acordes em centros tonais, particularidade específica de nossa cultura musical, dependeu essencialmente dessa notação.

Graças a todos esses fatores, o ritmo das transformações na vida musical se acelerou intensamente, deixando para trás a tradição, a narrativa, o narrador, a experiência, a memória... A relação entre o ouvinte e o narrador, que é “dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado” (BENJAMIN, 1994: 210), pressupõe que a experiência transmitida pelo relato deve ser comum a ambos. A memória, que retinha e recriava as histórias nascidas das experiências comuns, aparece em Benjamin como a faculdade que possibilita ao narrador articular as histórias que constituem uma tradição. No entanto, as condições sociais que permitiam uma “experiência e uma narratividade espontâneas” (GAGNEBIN, 1994: 9), estruturadas em torno

8 - Cf. BENJAMIN, Walter. *Ob. cit.*

9 - Por exemplo: em algum momento, as fórmulas de compasso mantinham relação direta com a vida musical, e por isso eram capazes de indicar a pulsação a ser seguida. Se por um lado, a confusão criada pela dificuldade de determinação da pulsação atesta uma necessidade de controle cada vez mais intensa sobre a composição, bem como o incremento de sua complexidade, por outro ela manifesta a falta de um referencial comum que faça convergir a expectativa de seu(s) executante(s).

10 - É justamente no contexto dos nacionalismos musicais que os compositores vão buscar nos redutos em que se mantêm vivas algumas tradições os elementos para construir uma "identidade nacional".

11 - Cf. HILEY, D. e SZENDREI, J. *Ob.cit.*, p. 88.

de uma organização comunitária centrada no artesanato, foram destruídas pelo desenvolvimento do capitalismo e da técnica. Ou seja, perdera-se a capacidade de intercambiar experiências, pois já nem existem experiências comuns, nem as próprias condições para que elas possam ser contadas e recontadas. Portanto, a destruição dos antigos laços comunitários e a perda da capacidade de intercambiar experiências também anunciam o fim da memória e da tradição.

Se as transformações ocorridas entre os séculos XI e XV dão início ao desmanche do tecido da memória musical, a partir do Renascimento já começamos a vislumbrar as suas consequências. As determinações dos diversos âmbitos da execução musical são cada vez mais estabelecidas em função de uma ordem abstrata. [9] No decurso de seu desenvolvimento, a partitura passa a se alimentar das próprias relações internas entre os elementos musicais. E estes últimos também vão se distanciando paulatinamente de suas origens numa tradição musical concreta até o ponto em que qualquer lastro de uma realidade viva se torna desnecessário. [10]

II

Não existe evidência concreta em parte alguma do Ocidente de que qualquer forma de notação musical tenha se desenvolvido antes da era Carolíngia. [11] Os rituais litúrgicos, guiados fundamentalmente pelos textos das orações, variavam de acordo com os costumes e as tradições das regiões em que eram praticados. Entretanto, os reis francos encontraram na liturgia um poderoso meio para a expansão política do império, e, sendo a necessidade a mãe da invenção, a possibilidade de codificação dos cantos tornou-se uma condição técnica indispensável para o bom funcionamento dos planos imperiais. Enquanto se esforçavam para alinhar as suas práticas musicais com as da liturgia romana, o espírito expansionista de Pepino o Breve (rei entre 751 e 768) e, especialmente, o de seu sucessor, Carlos Magno (rei entre 768 e 814), tornaram extremamente fértil o terreno da invenção. Embora as informações não sejam precisas, é muito provável que o contato entre as igrejas carolíngias e bizantinas tenha aberto as portas do Ocidente à penetração de algumas formas de notação musical, e que Carlos Magno as tenha

incluído em seu amplo programa de reforma educacional destinado à revitalização do clero e da cultura antiga. [12]

12 - *Ibid.*

“Reformar a Igreja não implicava apenas revigorar os quadros de um ensino gramatical, comentar novamente os poetas latinos para que Santo Agostinho voltasse a ser inteligível aos bispos e para que estes pudessem compor homilias à maneira de São Jerônimo e de Gregório, o Grande. Era preciso ainda que as cerimônias do culto atingissem novamente a perfeição, e, para isso, que os modelos antigos voltassem. Carlos Magno impôs ritos romanos e cantos gregorianos em todo o seu reino, e substituiu, na maioria dos monastérios, os costumes locais por formas de vida cenobíticas, elaboradas há pouco tempo no coração da Itália, prescritas pela ordem de São Bento.” (DUBY, 1988: 133)

Ou seja, a notação musical era levada a tiracolo do poder imperial, e com ele se confundia.

Por motivos bem diferentes, o ambiente no qual se praticava a liturgia hispânica também era favorável ao desenvolvimento da notação musical. As fortes heranças romana e pré-romana presentes na península, associadas à antiga cristianização e ao estreito contato com a liturgia judaica, ajudaram a fixar o rito hispânico na tradição latina, em contraposição ao arianismo dos governantes visigodos de origem germânica. Desse modo,

“[...] a transferência ou conversão dos signos de pontuação greco-latina em neumas era mais fácil de concretizar-se na Espanha, onde a romanização foi muito profunda e onde o *sermo vulgaris* ainda era praticado nos séculos VIII e IX por uma grande parte da população”. (FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, 2004: 157)

Entretanto, as origens da notação musical hispânica também não são claras. [13] Além da expansão do império carolíngio, iniciada com Pepino o Breve, e das circunstâncias anteriormente citadas, o contato com a cul-

13 - O Antifonário de León (único antifonário mozárabe conhecido), por exemplo, que foi escrito em 1069, contém uma nota na qual se diz que fora copiado de outro livro que dataria de 672.

tura árabe e a distância em relação a um centro forte de controle podem ter sido fatores que estimularam o seu florescimento. Assim, essa notação pôde desenvolver-se *in campo aperto*, ou seja, sem as linhas e os espaços que situavam e enquadravam de maneira mais precisa e racional as alturas das notas cantadas. E, ainda que apresentassem as mesmas características gerais das outras formas de notação existentes naquela época, os neumas hispânicos possuíam particularidades que os diferenciavam de maneira clara dos demais. Essa notação foi empregada para codificar os cantos moçárabes, inicialmente criados e mantidos pela tradição oral, cuja ‘frescura’ e ‘espontaneidade’ contrastavam “[...] com a *sobriedade* da eucologia romana, cujas orações, sumamente breves e concisas, est[avam] compostas segundo um padrão ou arquétipo *inamovível*”. (FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, 2008: 139) [Grifo meu]

Se o domínio árabe não representou uma ameaça à sobrevivência do rito hispânico, o mesmo não se pode dizer a respeito do ímpeto expansionista de Carlos Magno. Até então, frente ao poder da igreja romana,

“O intercâmbio de costumes e a adoção de alguns textos não afetavam em nada a identidade, independência e a diversidade dos usos litúrgicos em seu conjunto, fielmente custodiados pelos bispos em cada diocese e pelos concílios nas províncias.” (FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, 2004: 218)

Mas, à exceção da Catalunha, as tentativas do imperador de submeter a igreja espanhola à *lex romana* enfrentaram as mais diversas formas de resistência por parte das várias regiões peninsulares. O embate mais ferrenho deu-se com um bispo “enérgico e culto, zeloso das antigas tradições, Elipando de Toledo” (Idem, *ibid.*: 219). Como o bispo toledano se encontrava debruçado sobre os livros sagrados quando verteram sobre a sua cabeça a acusação de heresia, esta se espalhou sobre os próprios textos da liturgia hispânica.

“A partir de então [em território peninsular], to-

dos os tipos de ações estarão encaminhadas a suplantar a liturgia hispânica pela romano-carolíngia, sob o pretexto de ambiguidade doutrinal em alguns pontos”, (Idem, *ibid.*)

e, fiel a sua antiga tradição,

“[...] o resto da Península sentiu que a permanência de sua prática ritual estava em perigo frente às constantes ameaças de supressão que vinham do outro lado dos Pirineus, mesmo depois de passada a crise adocionista iniciada por Elipando de Toledo”. (Idem)

A implantação do canto gregoriano, afirma Fernández de la Cuesta,

“[...] colocava problemas muito sérios aos centros eclesiásticos, seculares e monásticos. A celebração da liturgia ainda repousava em grande medida sobre uma tradição oral fortemente enraizada. Clérigos e monges sabiam de cor as fórmulas e as estruturas dos ofícios, portanto é fácil imaginar o esforço tão gigantesco que deveria ser realizado para mudar a raiz da tradição.” (Idem, *ibid.*: 222) [Grifo meu]

Se o problema da tradição repousa nas pessoas, nada mais racional, naquele contexto, do que repovoar as igrejas e monastérios com clérigos e monges vindos de fora, e carregando consigo numerosos códices concordantes com a nova ordem. Carlos Magno deu o impulso inicial a esse processo que, a partir do século IX, foi amplamente fortalecido com a penetração dos monges e da regra beneditina nos monastérios hispânicos, a qual alterava as formas de vida comunitárias e, sobretudo, as práticas litúrgicas, segundo os modelos do ritual gálico-romano. Dessa forma, pouco a pouco, as resistências foram sendo minadas e o rito romano foi gradualmente apagando os seus predecessores. Os sinais desse processo ainda estão vivos nas marcas de raspado presentes nos códices *Emilianense 56* e *Liber ordinum*, que substituíram

14 - Os símbolos da notação aquitana eram menos numerosos e seus traços mais simples, tomando mais prática a vida dos cantores. Além disso, representava de maneira absoluta os intervalos pelos quais discorria a melodia.

a antiga notação *in campo aperto* pela notação aquitana, notação 'oficial' do rito romano-gregoriano, desenvolvida especialmente a partir do século XI, que espreme os neumas entre linhas e espaços para deles extrair maior definição. [14]

As tensões com Roma mantiveram um certo equilíbrio até 1065, quando um legado do papa Alejandro II visitou a Espanha com ordens concretas de suprimir o ritual autóctone. Com a ascensão do Papa Gregório VII, que colocou-se a tarefa de harmonizar a humanidade segundo a vontade divina, essa nova política expansionista conseguiu suprimir definitivamente o rito hispânico. Imediatamente após ascender ao poder em 1073, o novo papa dirigiu uma bula aos reis de Castela e Leão intimidando-os a abandonar a antiga prática hispânica em favor do novo ritual. A igreja hispânica deveria estar subordinada à igreja romana que, "fundada sobre a base de Pedro e Paulo, está garantida contra toda alteração" (Idem, *ibid.*: 220). Enquanto insistisse em sua autonomia, a igreja hispânica seria "uma nota discordante no uníssono do Ocidente e Setentrião" (Idem, *ibid.*). De imediato, houve uma cisão entre os reinos peninsulares que aceitaram e os que não aceitaram submeter-se definitivamente à *lex romana*. Quando da implantação do rito romano no monastério de Sahagun (na província de Leão), em 1079, os monges leoneses fugiram e, desse modo, conseguiram adiar momentaneamente o sufocamento de suas tradições. A ameaça de supressão também deu impulso a uma intensa atividade de cópia de todo tipo de códices litúrgico-musicais. Entretanto, fiéis às suas tradições, os copistas mantiveram a escrita dos neumas *in campo aperto*. Mesmo que a proximidade e as boas relações com a Aquitânia fossem favoráveis à utilização da notação desta última região, tecnicamente mais avançada,

"[...] os eclesiásticos e os monges hispânicos viram na escrita [aquitana] um perigo para sua própria tradição e não a aceitaram, já que o rito gálico-romano que se tentava introduzir na Península vinha assim escrito. Se aferraram, pois, à [sua] escrita como ao [seu] próprio rito." (Idem, *ibid.*: 221-22)

Como já sabemos, o rito hispânico desapareceu no final do século XI

e dele restaram apenas duas dezenas de cantos transcritos para a notação aquitana e um enorme repertório que permanece indecifrável.

Voltamos aqui ao ponto de partida deste trabalho. A supressão do rito hispânico ocorre justamente no momento das reformas paradigmáticas na notação musical empreendidas por Guido D'Arrezzo, que foram incorporadas nas reformas do Papa Gregório VII, e que estabelecem um dos pilares fundamentais para o processo de racionalização da música ocidental. Não quisemos estabelecer aqui nenhuma relação direta entre as reformas guidonianas e a suplantação do rito hispânico, apenas destacar que a implantação do canto gregoriano não foi um fato isolado. Ela se enquadrava “[...] em um amplo marco de decisões políticas e religiosas que representavam uma mudança qualitativa na igreja e na sociedade perante o futuro.” (Idem, *ibid.*: 217) Interpretamos essa mudança como um pequeno sinal de fumaça, que nem imagina o incêndio que anuncia. Quando, no século XV, Jiménez de Cisneros chegou a Toledo e se deparou com o que restava da antiga tradição dos cantos moçárabes, logo tratou de reformá-la e revitalizá-la. Mas Cisneros já estava espiritualmente ligado a uma nova época, e enviou uma comissão de técnicos nomeada especialmente para organizar a tradição decadente. Esse trabalho de recuperação deu origem a quatro cantoriais, que oferecem

“[...] um repertório extraordinariamente *completo e coerente*, em cuja elaboração a própria comissão deve ter interferido muito diretamente. Assim, a notação mensural dos cantos, tal como se aprecia nos cantoriais, tão *precisa e detalhada*, mais parece uma obra realizada na mesa de trabalho pelos *técnicos da comissão* do que a plasmação de um canto transmitido oralmente.” (Idem, *ibid.*: 166-67) [Grifo meu]

Vemos, portanto, que desde os seus primórdios, o desenvolvimento da notação musical no Ocidente também esteve vinculado ao poder e à dominação. Devemos congelar o momento da fuga daqueles monges leoneses, levando as suas tradições embrulhadas na memória, para entendermos que o progresso esconde feições monstruosas. As tradições que

foram apagadas ainda resistem nas marcas raspadas de suas ausências, na imprecisão de seus símbolos, e ainda nos incomodam como um ponto cego e indecifrável na História.

III

Entre o final do século XVII e a primeira metade do século XVIII, os jesuítas fundaram seis cidades na parte oriental da Bolívia. A região à qual pertenciam ficou conhecida como Chiquitos. Esta última também faz parte de um conjunto mais amplo de províncias conhecido como Chiquitania, que foi preservado após a expulsão dos jesuítas. A atividade evangelizadora ali desenvolvida tinha na música um de seus principais pilares. Os jesuítas se foram, mas, periodicamente, uma grande quantidade de partituras originalmente trazida por esses religiosos era recopiada pelos próprios indígenas, mesmo que estes já não soubessem mais como interpretar os seus símbolos e as usassem, antes de mais nada, como uma espécie de objeto ritualístico que deveria estar presente no momento da execução musical. A música em si fora guardada, transformada e transmitida basicamente através da tradição oral.

Nas últimas décadas, a Chiquitania vem sendo 'redescoberta' junto com o seu instigante acervo de partituras. [15] Rapidamente, um conjunto de ações foi posto em marcha para estudar, analisar e preservar essa 'autêntica manifestação cultural'. Um primeiro projeto para a preservação dessa região foi apresentado em 1976, com o título de "Las antiguas misiones jesuíticas de Moxos y Chiquitos. Posibilidades de su aprovechamiento turístico". Em 1990, seis igrejas das missões jesuítas de Chiquitos receberam da Unesco o selo de "Patrimônio Mundial da Humanidade". [16] Mas as iniciativas não pararam por aí. Vendo que a memória dos indígenas não fora capaz de preservar a herança barroca com a sofisticação musical que ela 'merece', especialistas foram enviados à região para ensinar aos chiquitanos a 'melhor forma' de preservar suas próprias tradições. Professores de música vindos do velho continente ensinaram as mais sofisticadas técnicas de execução dos instrumentos e as formas corretas de interpretar as partituras que ali repousaram durante séculos; *luthiers* também europeus levaram o que há de melhor nas técnicas de construção para melhorar a qualidade dos instrumentos produzidos pelos artesãos chiquitanos. Entre os produtos desse novo espírito está o

15 - Cf. GUARDIANES de un tesoro musical: el barroco boliviano. Direção: Peter Conrad. Produção: Juan-Luis Suárez. Canadá/Bolívia, 2007 (45min).

16 - Cf. UNESCO. Advisory Body Evaluation, 1990. Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/list/529>. Acesso em: 10 maio 2009.

Festival de Música Renacentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos”, que em 2008 chegou a sua sétima edição. Enquanto os jovens encontram na música uma ‘oportunidade de crescer na vida e ocupar produtivamente o tempo que passavam à toa’, a antiga e desgastada tradição, que sobrevivia na memória dos ‘viejos chiquitanos’, anuncia o seu desaparecimento.

Vemos, portanto, que a dominação hoje tem uma cara muito mais sedutora. Quando a notação musical já se encontra há muito tempo superada pelas técnicas modernas de produção e reprodução, o discurso pós-moderno exalta a inclusão democrática de todas as manifestações culturais dentro da ordem vigente, e deixa seus apologistas de boca cheia para falar de suas contribuições para o desenvolvimento da cultura mundial.

Na parte que nos toca, falemos do bem que fazemos para a divulgação das ‘verdadeiras culturas étnicas’. Não estaremos nós também reivindicando os restos decompostos de antigas tradições e, maldosamente, os transformando em porta-vozes do todo harmonioso? Para aqueles lugares recônditos onde a tradição agoniza, não mais se dirigem os monges letrados nos ritos oficiais do Império, mas sim nossos técnicos especialistas – arregimentados pelo mercado junto às universidades, ministérios e outros centros do poder moderno (ou pós-moderno, como queiram) e apoiados nos programas de incentivo cultural, política de patrimônio imaterial e leis de ‘inclusão social’ – para tudo incorporar no espetáculo da democracia cultural. Ragas indianos, bulerías ciganas, rituais xavantes... Fazemos cds, dvds, shows, artigos, livros. O público chora de emoção, mas em suas lágrimas se reflete a imagem distorcida das tradições que agonizam.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENT, I. D./ HUGHES, D. W., PROVINE, R. C., RASTALL, R. (I-II, com KILMER, A., I, 2), HILEY, D., SZENDREI, J. (III, 1), HILEY, D./PAYNE, T. B. (III, 2), BENT, M. (III, 3), CHEW, G./RASTALL, R. (III, 4-6). Verbete “Notation”. In: SADIE, S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. “Liturgia e improvisación”. In:

“La voz y la improvisación”. Simposio Sobre Patrimonio Inmaterial, 2007, Uruña. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, 2008.

———. *Historia de la Música Española. 1. Desde los Orígenes Hasta el “Ars Nova”*. Madrid: Alianza, 2004.

GAGNEBIN, J. M. “Walter Benjamin ou a história aberta”. Prefácio a BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LANG, P. H. “The Enlightenment and Music”. In: *Eighteenth-Century Studies*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1967.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. “Música, experiência e memória: algumas considerações sobre o desenvolvimento da partitura a partir das obras de Max Weber e Walter Benjamin”. In: *Revista Espaço Acadêmico*. N.º 85 – Jun. 2008. Disponível em: www.espacoacademico.com.br/085/85rezende.htm

WEBER, M. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Edusp, 1995.

UNESCO. Advisory Body Evaluation, 1990. Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/list/529>. Acesso em: 10 maio 2009.

GUARDLANES de un tesoro musical: el barroco boliviano. Direção: Peter Conrad. Produção: Juan-Luis Suárez. Canadá/Bolivia, 2007 (45min).