



ORIENTALISMO E MÚSICA

André SIQUEIRA¹

Resumo: Este artigo procura demonstrar, a partir do conceito de orientalismo, aspectos da música do século XX até nossos dias. A intenção é realçar a predileção, dos compositores “ocidentais”, por uma estética calcada na transparência, em detrimento da opacidade presente nas culturas tradicionais, estejam elas no Oriente ficcional ou nas culturas populares do próprio ocidente.

Palavras chave: Orientalismo, Música do Século XX, Timbre, Composição Musical.

Orientalismo

Antes de abordarmos o orientalismo musical, considero importante determos-nos sobre esta citação de SAID (1990) que coloca, de modo claro, a atitude orientalista e antecipa, com grande síntese, o desenvolvimento posterior deste artigo:

O orientalismo tem suas premissas na exterioridade, ou seja, no fato de que o orientalista, poeta ou erudito, faz com que o Oriente fale, descreve o Oriente, torna seus mistérios simples por e para o Ocidente. Ele nunca se preocupa com o Oriente a não ser como causa primeira do que ele diz. O que ele diz e escreve, devido ao fato de ser

¹ André Siqueira é violonista, compositor e arranjador, mestre em música pela Universidade Federal de Minas Gerais, professor do curso de música da Universidade Federal de Ouro Preto.

dito e escrito, quer indicar que o orientalista está fora do Oriente, tanto existencial como moralmente. [...] O valor, a eficácia, a força e a aparente veracidade de uma declaração escrita sobre o Oriente, portanto baseiam-se muito pouco no próprio Oriente e não poderiam instrumentalmente depender dele como tal. Ao contrário, a declaração escrita é uma presença para o leitor em virtude de ter excluído, deslocado e tornado supérfluo qualquer tipo de "coisa autêntica" como "o Oriente". Desse modo todo orientalismo está fora do Oriente e afastado dele; que o orientalismo tenha qualquer sentido depende mais do Ocidente que do Oriente (SAID, 1990, p. 51, tradução de T. R. Bueno).

O desenvolvimento da música no século XX apresenta-se como uma teia complexa e multifacetada de tendências dentro das quais cada compositor parece ser um universo particular. A implosão dos sistemas que determinavam de certo modo a criação artística, não foi uma exclusividade da música. As ciências e a filosofia conviveram com as mesmas rupturas e partilharam as mesmas dúvidas e anseios. O pós-guerra, no caso da música, estilhou ainda mais uma matéria já pouco uniforme e o surgimento das tecnologias de gravação, processamento, análise e síntese do som, projetaram na consciência coletiva do fenômeno musical uma escuta e uma visão sem precedentes na história. Nesse terreno caótico todas as possibilidades surgem em estado latente.

Nesta tentativa desesperada de “salvar” a música, neste caso, uma música específica, cuja tradição remonta ao surgimento da polifonia e que, nos períodos posteriores, teve na tradição germânica sua perpetuação, relega-se ao segundo plano outras tantas músicas quantas seriam possíveis dentro das constelações de compositores.

A produção da música “erudita” ou de “vanguarda”, no século vinte, passou por profundas modificações e muitos compositores estavam conscientes de seus papéis na ruptura com o racionalismo da vanguarda hegemônica. A preocupação com a “vida interna” do som, muito comum nas culturas orientais, surge em composições que vislumbram esse empreendimento antes mesmo da segunda grande guerra, momento de inevitável crise. Scriabin,² Debussy,³ Varèse⁴ e Giacinto Scelsi,⁵ demonstraram em suas

² Alexander Scriabin (1871-1915), compositor russo, considerava a arte uma forma superior de conhecimento, análoga à intuição mística.

³ Claude Debussy (1862-1918), compositor francês, talvez um dos primeiros a validar a complexidade das músicas do extremo oriente, às quais entrou em contato na exposição mundial de 1889.

pesquisas que, mesmo paralelamente, existiram também uma como tradição, até pouco tempo “marginal”. O que esses compositores propuseram, como Varèse propondo a “liberação do som”, foi a liberação do espírito criativo, seja a partir de uma força extra-sensorial, a “força cósmica”, responsável pela manifestação da criatividade artística ou a partir de novas ferramentas racionais diferentes das operações matemáticas derivadas do serialismo de origem germânica.

A racionalidade presente na música ocidental, da qual muitos desses compositores procuraram distanciar-se, pode ser ilustrada com este excerto de Max WEBER (1921), citado por Jean Molino:

Haveria dois grandes tipos de música: a ocidental e as outras músicas. O que constitui o caráter específico da música ocidental é a sua racionalidade: a música torna-se pouco a pouco uma prática sujeita a regras que, a partir de instrumentos fixos, procede a construções calculáveis, fundadas numa harmonia sistemática e numa gama regularizada. O processo que se nos depara na contabilidade dos comerciantes e na organização de uma música ordenada é semelhante: o músico europeu é o irmão gêmeo do protestante capitalista e do homem de ciência moderno. A história musical do Ocidente surge então como um processo de racionalização e de especialização (WEBER apud MOLINO, s/d, p. 115).

Orientalismo e estilo musical

O título deste tópico é o mesmo de um artigo de Derek B. Scott (SCOTT, 1997), onde o autor descreve o surgimento do orientalismo na música, a partir do século dezessete, com o cerco turco em Viena de 1683. As bandas militares árabes e seus sons ficaram guardados no imaginário da população, surgindo, a partir disto, o primeiro tipo de orientalismo musical.

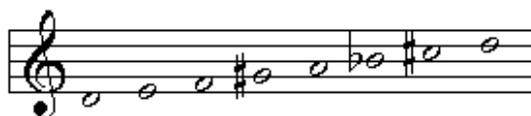
O típico estilo turco poderia ser descrito como uma marcha em dois por quatro, com o baixo sendo reiterado por trêmolos (muitas vezes afirmando um pedal de tônica), uma melodia decorada com melismas (muitas vezes dissonantes) sobre as notas da tríade tônica,

⁴ Edgar Varèse (1863-1965), compositor francês, é criador de um importante pensamento composicional calcado em fenômenos de penetração e repulsão das massas sonoras em colisão.

⁵ Giacinto Scelsi (1905-1988), compositor italiano, místico e improvisador, suas obras são criadas a partir de um sistema composicional que envolve o conceito de *médium*, a partir da manifestação de forças criativas “superiores”.

ocasionalmente na segunda inversão, harmonia rude, com as tríades na posição fundamental e melodias em oitavas (SCOTT, 1997, tradução de A. Siqueira).

O estilo húngaro seria o próximo na genealogia do orientalismo musical, sendo descrito como uma sonoridade exótica, utilizada pelos ciganos na Hungria e oeste de Viena. SCOTT (1997) cita o Rondó de Haydn, no estilo cigano (o *Finale* do *Piano Trio*, em G, Hob XV, p. 25), o *Finale* do concerto para violino em Lá Maior, de Mozart (conhecido como “Turco”), K 219, e *Alla Ingharese*, para piano, de Beethoven



(conhecida como *Fúria sobre um “penny” perdido*). O estilo húngaro é marcado pela síncope, ritmos pontuados, passagens virtuosísticas de violino (os ciganos eram os músicos profissionais da Hungria), um maior uso de segundas inversões do que no estilo turco, e intervalos melódicos de segunda aumentada. A escala cigana tornou-se uma forma de gerar a sonoridade oriental.

Esta escala é construída de modo quase simétrico, com uma seqüência de intervalos de segunda maior, segunda menor, segunda aumentada, o centro com dois intervalos cromáticos e, novamente, segunda aumentada e segunda menor. A partir da nota D: D – E – F – G# – A – Bb – C# – D. O orientalismo musical está relacionado à utilização de um *ethos* que carrega consigo o exótico e o misterioso. Esta seria a causa primeira do orientalismo. A utilização de materiais melódicos, rítmicos e harmônicos de outras culturas que não a do oeste europeu, está desvinculada do Oriente ou seus povos, antes, sua utilização se funda na crença de superioridade da cultura ocidental.

O século XVII deverá homogeneizar a prática instrumental, organizar os naipes e relegar a uma história paralela (que preferimos mencionar como a música de tradição oral) um grande número de instrumentos e timbres musicais. A música européia de tradição escrita acaba de percorrer pouco mais de três séculos onde a característica essencial de seu espaço é a neutralidade. Neutralidade do material, homogeneização dos timbres instrumentais, das escalas e das divisões temporais, em suma, “desmaterialização do espaço sonoro” (SCHOELZER, 1947, p. 171). A aniquilação total dos modos ao único modo – dodecafônico – acompanhada de uma crença equívoca de que isto corresponderia a priori à destruição de hierarquias dentro

da gramática musical, trouxe a uma geração posterior os indícios de conclusão deste ciclo. A prática do contínuo sonoro, a tentativa de introdução ao discurso musical de um certo número de timbres relegados ao plano extra-musical se afirmaram, com a ajuda da difusão do disco, no interesse, não sem ambigüidades, dos músicos europeus pelas músicas de tradições não ocidentais, ricas destas possibilidades. Sem a pretensão de reescrever a história da introdução dos instrumentos de percussão na orquestra européia, lembremo-nos que estes, ainda que apresentando diferentes nuances acústicas, apenas ocuparam um papel anedótico dentro das obras – como as pitorescas turqueries caras aos séculos XVII e XVIII de Lully, dos janízaros de Mozart e Rossini (TUGNY, s/d).

O ocidente incorporou o oriente, de modo gradual, conforme o nível de aceitação do ruído. A incorporação de intervalos estranhos à cultura européia foi, aos poucos, modificando também a música dos compositores “ocidentais” e gerando uma abertura aos sons que não pertenciam à estética “transparente” da música européia.

O Oriente não é um fato inerte da natureza. Não está simplesmente lá, assim como o próprio Ocidente não está apenas lá. Devemos levar em consideração a notável observação de Vico, segundo a qual os homens fazem sua própria história e que só podem conhecer o que fizeram e aplicá-la à geografia: como entidades geográficas e culturais — para não falar em entidades históricas —, os lugares, regiões e setores geográficos tais como o “Oriente” e o “Ocidente” são feitos pelo próprio homem. Portanto, assim como o próprio Ocidente, o Oriente é uma idéia que tem uma história e uma tradição de pensamento e imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, desse modo, apóiam e, em certa medida, refletem uma à outra (SAID, 1990, p. 16–17).

Entre os compositores que procuraram romper com a transparência da música ocidental, encontramos Debussy, como bem exposto por BOULEZ (1995):

Como a ruptura do círculo do Ocidente se insere na renovação do mundo sonoro proposto por Debussy? Não se trata de um exotismo destinado a satisfazer, a baixo preço, nostalgias de pitoresco. Já se falou suficientemente sobre a impressão que causaram em Debussy o teatro anamita, as danças javanesas, a sonoridade do gamelão, no decurso da exposição de 1889. Paradoxalmente, é o choque de uma tradição codificada de modo diferente da ocidental, mas igualmente forte, que vai precipitar a ruptura da nova música com os elementos tradicionais europeus. Pode-se perguntar se não foi a ignorância de que existiam outras convenções o que provocou uma tal impressão de liberdade. É verdade que as escalas sonoras se afirmavam mais ricas em particularidades que as européias daquela época, e as estruturas rítmicas se revelavam de uma complexidade muito mais maleável;

além disso, o poder acústico dos próprios instrumentos diferia totalmente dos nossos. Mas foi sobretudo a poética dessas músicas do Extremo-Oriente que impôs sua influência corrosiva.[...] No outro extremo deste circuito não exclamava Paul Klee: “Seria preciso renascer e não saber nada, absolutamente nada, sobre a Europa?” E ainda mais, se pensamos em Claudel, vemos claro que a Europa está sufocada em limites desesperadamente estabilizados, que ela encara com ceticismo a supremacia de sua cultura. Desde então, esse contato com o Oriente não poderia ser circunscrito a uma questão banal de escalas exóticas ou de sonoridades rutilantes. Vem ao encontro, por um lado, ao sentimento “moderno” que a estética adota, e por outro à busca de uma hierarquia constantemente revivificada (BOULEZ, 1995, p. 41–42)

Mas esta crise pela qual passaram os compositores europeus, no final do século XIX, não iria redimir alguns deles do fascismo presente em sua arte e da contínua crença em sua superioridade. Berlioz,⁶ em visita à Exposição Universal, organizada em Londres, em 1851, assiste a uma apresentação de música chinesa, sobre a qual comenta de maneira extremamente etnocêntrica:

Quanto à união do canto e do acompanhamento, ela era de tal natureza que devemos concluir que aqueles chineses, no mínimo, não possuem a menor noção de harmonia. A ária (grotesca e abominável, sob todos os pontos de vista) terminava na tônica, como qualquer dos mais vulgares de nossos romances, e não saía nem da tonalidade e nem do modo indicado desde o começo. O acompanhamento consistia em um desenho rítmico bastante vivo e sempre igual, executado pelo bandolim, e que se ajustava muito pouco ou nada com as notas da voz. O mais atroz disto é que a jovem mulher para aumentar o charme deste estranho concerto, e sem levar em conta o que fazia soar seu sábio mestre, se obstinava em arranhar com suas unhas as cordas soltas de um outro instrumento [...] Ela imitava assim uma criança que, colocada em um salão onde se faz música, se divertiria em tocar de qualquer jeito um piano, sem saber tocar. Era, em uma palavra, uma canção acompanhada de um pequeno charivari instrumental. Quanto à voz do chinês, nada tão estranho havia entrado em meus ouvidos: notas nasais, guturais, gementes, degeneradas, que eu compararia sem incorrer em exageros aos sons

⁶ Hector Berlioz (1803-1869) compositor francês.

que fazem os cães, quando após um longo sono, esticam seus membros bocejando com força. Concluo que os chineses e os indianos teriam uma música parecida com a nossa, caso tivessem uma; mas eles estão, quanto a isto, ainda mergulhados nas trevas profundas da barbárie e em uma ignorância profunda onde apenas se distinguem alguns vagos e impotentes instintos; que, ademais, os Orientais chamam música o que nós chamamos charivari, e que, para eles, como para as feiticeiras de Macbeth, o horrível é belo (citado de TUGNY, s/d).

O texto de Berlioz remete a uma idéia comum no século XIX, desenvolvida contemporaneamente por Henry Kissinger de que:

As culturas que não passaram pelo primeiro impacto do pensamento newtoniano retiveram a visão de que o mundo é quase completamente interno ao observador; conseqüentemente, a realidade empírica tem um significado muito diferente para vários dos novos países do que tem para o Ocidente, pois, de certo modo, esses países nunca passaram pelo processo de descobri-la. (KISSINGER apud SAID, 1990, p. 57).

O orientalismo se espelha e se fundamenta na idéia de que o mundo se divide em duas metades opostas e, assim, uma deve subjugar a outra, aniquilando seus valores culturais ou incorporando-os à sua supremacia e por fim, fazendo-os sucumbir pela apropriação não ética de seus princípios. Isto é resultado de uma invenção ocidental; o Oriente foi criado a partir do ponto de vista do Ocidente que passou a “falar” por este. A atitude do orientalista baseia-se no que se infere dos livros, ou seja, ele crê num Oriente descrito pelos tratadistas e orientalistas anteriores. Assim, foi necessário “orientalizar” o Oriente. SAID (1990), de maneira perspicaz, comenta o fato de que:

Se, lemos um livro que afirma que leões são ferozes e depois encontramos um leão feroz, é provável que nos sintamos encorajados a ler mais livros do mesmo autor e a acreditar neles. Mas, se, além disso, o livro do leão nos instrui sobre como lidar com um leão feroz e as instruções funcionam perfeitamente, o seu autor não só gozará de grande crédito como será também impelido a tentar a sorte em outros tipos de desempenho escrito. [...] Um livro sobre como lidar com um leão feroz poderia então causar toda uma série de livros sobre temas tais como a ferocidade dos leões, as origens da ferocidade e assim por diante. Do mesmo modo, à medida que o foco do texto se concentra mais estreitamente sobre o tema – não mais os leões, mas a ferocidade deles – , podemos esperar que as maneiras pelas quais se recomenda que se lide com a

ferocidade do leão irão na verdade aumentar esta ferocidade, forçá-la a ser feroz posto que é isso que ela é, e é isso que, essencialmente, sabemos ou só podemos saber sobre ela (SAID, 1990, p.103).

Esta literatura perpetuou a idéia de que o Oriente era o “leste” intocado e incompreensível com suas criaturas fantásticas e misteriosas. Uma passagem da *Divina Comédia* de Dante Allighieri, o "Inferno", retrata Maomé em um dos piores cantos do inferno. Encontra-se no mais obscuro dos nove círculos, estando abaixo desse somente a suprema autoridade infernal. A façanha de Dante, na *Divina Comédia*, diz SAID (1990, p. 77), foi ter combinado impecavelmente o retrato realista da realidade mundana com um sistema de valores cristãos, universal e eterno.

Maometto — Maomé — aparece no canto 28, do Inferno. Está localizado no oitavo de nove círculos do Inferno, na zona das dez Bolgias de Maleboge, um círculo de lúgubres fossos que rodeiam a fortaleza de Satã no Inferno. Assim, antes que Dante chegue a Maomé, ele passa por círculos que contêm pessoas cujos pecados são de uma ordem inferior: os luxuriosos, os avarentos, os glutões, os hereges, os irados, os suicidas, os blasfemadores. Depois de Maomé, estão apenas os falsificadores e os traidores (o que inclui Judas, Bruto e Cássio), antes de se chegar ao mais fundo do Inferno, que é onde Satã se encontra. Maomé, portanto, pertence a uma rígida hierarquia de males, na categoria que Dante chama de seminator di scandalo e di scisma. [...] As discriminações e refinamentos de Dante em sua poética percepção do Islã, são um exemplo da inevitabilidade esquemática, quase cosmológica, com que este e os seus representantes designados são criaturas da percepção geográfica, histórica e, acima de tudo, moral do Ocidente (SAID, 1990, p. 78).

Said é um tanto contundente em sua crítica ao modo do homem ocidental "representar" o Oriente. Esta crítica nasce da pretensa falta de posicionamento político, por parte da construção do saber, principalmente dentro das Universidades. O que Said diz é que a produção do conhecimento se deseja neutra em relação ao objeto de estudo e aos interesses políticos envolvidos. É interessante observar que o foco de Said é, especificamente, o mundo Árabe; isto, aparentemente, indica que ocorre também uma generalização, por parte de Said, sobre todo o Oriente. Não vamos aqui nos deter nesta análise, porém, fica a questão: se todos os "Orientes" seriam passíveis de ser representados pelo mesmo discurso utilizado para o mundo Árabe.

O Oriente (“lá longe” em direção ao Leste) é corrigido, e até penalizado, pelo fato de estar fora das fronteiras da sociedade

européia, o “nosso” mundo. O Oriente é assim orientalizado, um processo que não apenas o marca como a província do orientalista como também força o leitor ocidental não-iniciado a aceitar as codificações orientalistas como o verdadeiro Oriente. Em poucas palavras, a verdade torna-se uma função do julgamento culto, e não do próprio material que, com o tempo, deve até mesmo sua existência ao orientalista (SAID, 1990, p. 77).

BIBLIOGRAFIA

BOSSEUR, Dominique e BOSSEUR, Jean-Yves *Revoluções musicais: a música contemporânea depois de 1945*. Tradução de Maria J. B. Machado. Lisboa: Caminho, 1990. Título original: *Révolutions musicales*.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995. Título original: *Relevés d'apprenti*.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971. Título original: *Opera aperta*.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição*. São Paulo: Educ, 1998.

———. Varèse: a composição por imagens sonoras. *Música hoje*, Belo Horizonte, 8, 8–30, 2002.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twenty-century music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1990.

MOLINO, Jean. Facto Musical e Semiologia da Música. In: J-J Nattiez, Umberto Eco, Nicolas Ruwet, Jean Molino. *Semiologia da música*. Lisboa: Vega, (s/d).

MURAIL, Tristan. A Revolução dos Sons Complexos. Tradução de José Augusto Mannis. *Cadernos de Estudo: análise musical*. Belo Horizonte, 5, 55–72, 1992.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: toward a semiology of music*. Tradução de Carolyn Abbate. Nova Jersey: Princeton University Press, 1990.

———. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Catedral Engloutie de Debussy. Tradução de Luis Paulo Sampaio. *Debates*, Rio de Janeiro, 6, 7–40, 2002.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de João Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Título original: *Orientalism*.

SCOTT, Derek B. Orientalism and Musical Style. *Critical Musicology Journal*. 1997. <<http://www.leeds.ac.uk/music/info/critmus/articles/1997/02/01.html#Heading3>> Acesso em 03/10/2007.

SIQUEIRA, André R. *O Percurso Composicional de Giacinto Scelsi: improvisação, orientalismo e escritura*. 2006. 142f. (Dissertação de mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música*. São Paulo: Educ., 2000.

TUGNY, Rosângela P. Novas perspectivas para um comércio de especiarias. In: IX CONGRESSO ANUAL DA ANPPON, 1999, Salvador, Anais do IX Congresso Anual da ANPPON. 1999.