

27/5/2019 11:40

Música clássica no Brasil: fenômeno de transplantação?

Rubens Ricciardi

Marcos Câmara de Castro

mcamara@usp.br



A colonização começa oficialmente em 1500, mas só com a instalação das capitanias de São Vicente e Pernambuco, na década de trinta do século XVIII é que começa de fato, com o estabelecimento das Vilas (Bourg, petite ville)¹ — que estavam acima do Arraial (campement, village)² —, com os senados das câmaras — que iriam promover a música junto com as igrejas mais importantes — e, acima de tudo, com a fundação dos bispados, quando a vida musical se torna altamente profissional no Brasil.

¹ Vila: povoação de categoria inferior a uma cidade, mas superior a uma aldeia.

² Arraial: lugarejo de caráter provisório, temporário.

STYLES	Erro! Indicador não definido.
RECÉPTION AU BRÉSIL	Erro! Indicador não definido.
MUSICOLOGUES	3
NOUVELLE GÉNÉRATION	Erro! Indicador não definido.
CONCEPTS.....	Erro! Indicador não definido.
Capitanias	8
Padroado (Patronage):.....	10
Matriz e Catedral.....	10
Irmandades.....	11
Senado da Câmara.....	12
Change.....	Erro! Indicador não definido.
Comarca (district, canton	13
UNIVERS MUSICAUX	Erro! Indicador não definido.
Canto de órgão	13
Cantochão	14
Estanco	14
Comédia.....	14
Função	16
Apontador	17
Oficleide	20
Licenciado	22
OS COLÉGIOS DOS JESUÍTAS/ O MARQUÊS DE POMBAL	23
ARTINHAS	28
AS REGIÕES E AS HIERARQUIAS POLÍTICO-ADMINISTRATIVAS	30
MINAS GERAIS	31
OUTRAS CAPITANIAS IMPORTANTES	35
O BARROCO EM PORTUGAL: "ITALIANIZAÇÃO"	35
O ESTILO ROMÂNTICO	36
A LITERATURA COLONIAL: poesia de devoção religiosa em vernáculo.....	41
MÚSICA POPULAR.....	42
INQUISIÇÃO.....	45
REPRESSÃO DOS BATUQUES	46
O PRIMEIRO SAMBA.....	52
CASAS DE ÓPERA	53
LIBRETISTAS BRASILEIROS	53
OS MÚSICOS	54
ROMANTISMO NO BRASIL.....	65
MODERNIDADE: desde Villa-Lobos até hoje	71

Estilos

1. Barroco de influência ibérica
2. Barroco tardio, Rococó, estilo galante ou pré-clássico (terminologias que se confundem);
3. Não houve estilo clássico (Haydn) no Brasil
4. Pré-Romântico/Romântico (no Brasil, definitivamente a partir de Carlos Gomes, depois de 1860)

Recepção no Brasil

Repertório ibérico dos séculos XVI e XVII

Escola Napolitana, a partir do século XVIII

Escola de Mannheim; Luigi Boccherini (1743-1805) e Ignaz Pleyel (1757-1831);

Haydn, Mozart e Beethoven (a partir de 1808);

Bach, Vivaldi, Telemann, Händel — recepção ainda mais tardia

Musicólogos

Vincenzo Cernicchiaro (Torraca, Itália, 1858 —Rio de Janeiro, 1928). Publicou a *Storia della musica nel Brasile* (Milão, 1926).



Francisco Curt Lange (Eilenburg, 1903 — Montevideo, 1997). Pesquisou principalmente Minas Gerais, editando Lobo de Mesquita (Comarca do Serro do Frio ? – 17?? – Rio de Janeiro, 1805), Francisco Gomes da Rocha (Vila Rica, 1746-1808) e levantou nos anos 40 documentos de Irmandades* das mais diversas Vilas de Minas Gerais como Arraial do Tejuco (depois Diamantina), Vila Rica (depois Ouro Preto). Lange editou 11 partituras, geralmente cópia do autor (autógrafa); principalmente Emerico Lobo de Mesquita, manuscritos do arquivo de Manoel José Gomes, mestre-de-capela, pai do Carlos Gomes, em Campinas, Curt Lange leu o Cernicchiaro e foi direto para Campinas porque seu livro foi escrito apenas baseado no arquivo de Campinas, do CCLA (Centro de Ciências, Letras e Artes). Ele era amigo do Santana Gomes — irmão do Carlos Gomes — e há indícios de que na sua infância Lange tenha conhecido, na Itália, Carlos Gomes. Até um termo, **escarcejo**, uma técnica antiga de leitura e transposição — que só se encontra em Cernicchiaro — Lange foi pesquisar. Parte do material de Campinas está hoje no Museu da Inconfidência de Ouro Preto.



George-Olivier Toni (1926) não publicou muita coisa; foi mais um articulador e executor de obras inéditas, mais importante no resgate e por seus alunos que com ele viajaram muito pelos arquivos de Minas Gerais. Ir no local, ver o documento, como está.



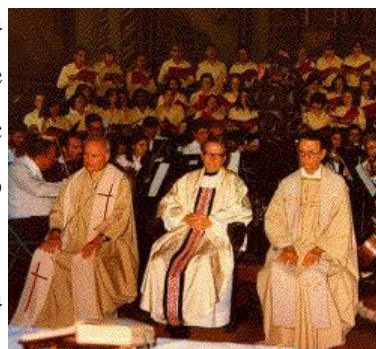
A Irmã **Cleofe Person de Mattos** fez um grande levantamento da obra do Pe. José Maurício (Rio de Janeiro,

1767-1830) e é autora do único livro³ sobre ele e editou dezenas de suas obras, e neste sentido foi quem mais trabalhou com edição de partituras, principalmente dele, sobretudo no Rio de Janeiro.



Régis Duprat já tem uma base filosófica mais sólida e pesquisou a Capitania de São Paulo, principalmente André da Silva Gomes (Lisboa, 1752 – São Paulo, 1844) — mestre de capela da Sé de São Paulo — e trabalhou com as fontes primárias paulistas, editando várias obras importantes. Além de Gomes, descobriu e restaurou o famoso *Recitativo e Ária*, da Bahia, uma das músicas mais antigas encontradas no Brasil.

Pe. **Jaime Cavalcanti Diniz** (à droite) connaissait la liturgie et avait l'accès aux archives de l'église. Archives de Salvador et Recife, et de plusieurs capitales du nord-est. Avec une perspective plus critique que Lange, seus livros são raríssimos. Levantou obras do Luiz Álvares Pinto (Recife, ca. 1719-1789), principalmente o *Te Deum* que é uma obra importante.



Izildinha de Queirós, pesquisadora carioca, em 1942 publicou um livro sobre o Emerico Lobo de Mesquita, sendo a primeira a pesquisar sobre Minas Gerais. Lange é portanto o terceiro e o mais importante porque fez pesquisa em fonte primária. O Cernicchiaro resume-se a um arquivo que é o do Carlos Gomes; escrevendo um grande livro — sinal de que o arquivo era muito bom.

Gerard Henri Béhague (November 2, 1937 in Montpellier, France — June 13, 2005 in Austin, Texas, USA); Studied, Wrote About Latin Music. He was the author of many articles and several books. His specialty was the music of Brazil and the Andean countries and the influence of West Africa on the music of the Caribbean and South America. He also established the graduate program in ethnomusicology at the University of

³ MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Dept. Nacional do Livro, 1997. É autora também do *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Ministério da Educação e Cultura, 1970.



Texas and was a mentor to Latin American music scholars around the world. Dr. Behague was born in Montpellier, France, and grew up in Rio de Janeiro, where he studied piano, music theory and composition at the National School of Music of the University of Brazil and the Brazilian Conservatory of Music. He received a master's degree in musicology at the Sorbonne in Paris and a PhD in musicology from Tulane University in 1966. His scholarly interests gradually shifted to the interdisciplinary study of music and its complex interrelationship with the cultures that produce it, the field known as ethnomusicology. He became a member of the music faculty at the University of Texas in 1974 and served as chairman of the Department of Music from 1980 to 1989.

Nova geração



Maurício DOTTORI
(UFPR)



Diósnio Machado Neto
(USP)



Paulo CASTAGNA (UNESP)



Rubens RICCIARDI
(USP)



Maurício Monteiro (Fundação Padre Anchieta)

Conceitos

Capitanias: cujo poder era do capitão e do governador-geral. No período colonial chamava-se governador; na época de Pedro II passou a se chamar presidente de província e quando foi proclamada a república, voltou o termo colonial, para não confundir com o presidente da república. Capitão e Governador-Geral da Capitania tal. Tinham também influência para organizar atividades, sobretudo nos bispados. Capitão Geral e Bispo concorriam e disputavam uma mesma jurisdição, um entregando o outro para o Rei na boa estratégia do Padroado Real.





<http://www.geocities.com/capitanias/0018.jpg>

Padroado

Segundo FAUSTO (2000, P. 60): "No caso português ocorria uma subordinação da Igreja ao Estado através de um mecanismo conhecido como Padroado. O padroado consistia de uma ampla concessão da Igreja de Roma ao Estado português, em troca da garantia de que a Coroa promoveria e asseguraria os direitos e a organização da Igreja em todas as terras descobertas". O mestre de capela de uma Sé não recebia dinheiro da igreja católica — que não era uma entidade —, mas do poder público, da Fazenda Real, ele era um funcionário público. O padroado vai durar até a proclamação da república, em 1889.

Matriz e Catedral



Órgão de Mariana

Catedral vem de cadeira, cujo nome em português é Sé, onde vive o bispo. A **Matriz** é uma igreja principal ligada a uma Sé e a um vigário. No Brasil, há matrizes cuja atividade era muito mais importante do que muitas dioceses. Quando o rei João V eleva a cidade de São Paulo, a Vila de Ribeirão do Carmo e a Vila de Mariana à condição de bispado, em 1785, ele manda dois órgãos, um para São Paulo e um para Mariana. Em São Paulo, a própria matriz já foi demolida. O órgão Arp Schnitger de Mariana sobreviveu. Em Minas Gerais sobreviveram três órgãos: um em Diamantina, da Igreja do Carmo, que era o órgão do Emerico Lobo de Mesquita, comprado pela Xica da Silva; o órgão da Vila de São José — que foi o órgão do Manoel Dias de Oliveira e que chegou em 1778 — e o órgão da Sé de Mariana que vem desde a ereção de seu bispado. Não era mais matriz e ia ter um bispo. Havia alguns cravos também e um instrumento muito usado era a harpa, principalmente na primeira metade do século XVIII; uma harpa muito parecida com a que sobreviveu no Paraguai — que era muito comum no Brasil. No Paraguai eles mantiveram a prática da harpa, aqui não; não se vê o pessoal na rua tocando harpa: isso é mais uma coisa paraguaia. As realizações de baixo-contínuo eram muito feitas com harpa, até 1751, 52. Daí em diante começou a diminuir e ter mais teclado, principalmente órgão e cravo.

Irmandades

RICCIARDI, 2009:

As Irmandades representavam a terceirização das iniciativas coloniais. Organismos sociais da religião para que o rei pudesse terceirizar o serviço. O rei era o chefe do Padroado — chefe do Estado, chefe da Igreja — e precisava provar para o Papa e para suas próprias convicções de que todo o Estado fosse Católico. Ele não mandava dinheiro de Portugal para construir igreja aqui no Brasil, só recolhia; não mandava um centavo. Ele invocava os “homens bons” — termo usado para aqueles que tinham dinheiro, eram brancos, portugueses etc — a construírem as igrejas. Os “homens bons” se organizavam em Irmandades, que eram responsáveis pelas construções das Igrejas e pelo culto. Eles que pagavam os artistas, principalmente onde não era catedral. Quando era Sé, havia a Real Fazenda pagando o Mestre de Capela que era um funcionário público efetivo.

Nas igrejas e matrizes, era tudo terceirizado e por isso tinha-se uma relação muito mais liberal: as Irmandades contratavam quem eles queriam e geralmente contratavam os melhores porque eram rivais entre si; eles tinham que ter a igreja mais bonita do que as outras Irmandades etc.

Nos estatutos dessas irmandades eles não admitiam nem preto nem mulato nem contaminado com sangue de judeu, mouro, árabe ou “qualquer outra infecta nação”. Isso vinha preenchido e só se escrevia à mão o nome do “homem bom”. A principal Irmandade do Arraial do Tejuco era a Irmandade da Ordem Terceira do Carmo e quem que mandava era a Xica da Silva, mulher e negra. Quer dizer, o papel diz uma coisa mas a realidade era outra...

“Todos são bons para servir Vossa Majestade”, incluindo os “outros” na administração. Antes de Pombal, judeu-velho, que não se tornou cristão, era mandado para a Inquisição em Portugal, muitos deles queimados na fogueira.

Antes, os excluídos — mulatos, pardos e mesmo os escravos — abrigavam-se em Irmandades menos fortes que, depois do Marquês de Pombal, tornaram-se fortes também. Como os escravos eram geralmente analfabetos, geralmente ia um “homem bom” e fazia parte como juiz, escrivão, que assinava e ajudava. Essas não eram excludentes quanto ao tipo social, cor ou raça. Nas Irmandades de negros havia brancos também.

Segundo Dottori (1992, p. 47), uma "forma de socialização pré-capitalista":

...as irmandades representaram uma diferença fundamental em relação à patronagem européia, também também quanto ao sentimento de contemporaneidade do gosto musical. Um dos fatores

principais para que a música européia — e também a brasileira cujo patrocínio fosse outro que não as irmandades, como por exemplo o Senado da Câmara em Minas Gerais — tivesse poucas oportunidades de reapresentação era o caráter altamente específico de sua designação: em geral, celebrar um determinado evento, dificilmente repetível, de cuja natureza a música retirava seu caráter.

Senado da Câmara: o que seria hoje a prefeitura municipal. Nessa época, a câmara era ao mesmo tempo o executivo e o legislativo; o presidente da Câmara é que mandava, junto com o juiz e as outras funções importantes da câmara, e tinha um poder deliberativo. A Câmara dos Vereadores também patrocinava a música. O senado da câmara era encarregado de pagar toda festa religiosa oficial e as festas das igrejas e das irmandades eram pagas pelas irmandades. O dinheiro para a música vinha tanto do senado da câmara — que pagava as festas de 25 de janeiro, santo padroeiro São Sebastião (para enaltecer o Rei-Mártir Sebastião que morreu numa batalha na África); 8 de dezembro, Nossa Sra da Conceição, padroeira do Brasil na época.

Quando nasce o príncipe infante, o senado da câmara vai lá e patrocina o *Te Deum*. O rei casou com a rainha — casamento real —; tinha festa e o senado da câmara pagava a música de tudo o que tinha a ver com os santos oficiais de Portugal e com os acontecimentos reais. Por exemplo, Dona Maria morre em 1816: vai haver Exéquias (serviço religioso para o defunto) para Maria I no Brasil inteiro e aí a gente tem lá quem tocou nas Exéquias em anúncio de jornal etc. “O raro engenho do Capitão Manoel Dias com sua música para quatro coros para enaltecer a Maria I”, estampado na Gazeta do Rio de Janeiro. Uma coisa que aconteceu na Vila de São José em Minas Gerais é publicada no Rio de Janeiro como um grande acontecimento.

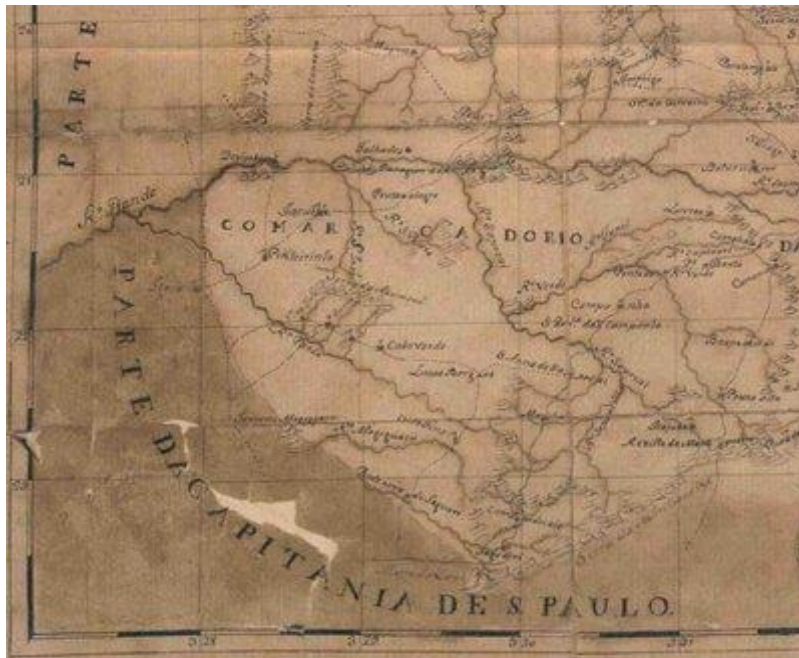
Câmbio

Oitava de ouro = 3,59 gramas = 1\$200 a 1\$500 [Réis] durante o período colonial. Durante todo o período colonial, o dinheiro variou muito pouco de 1500 a 1830, uma oitava de ouro variava entre mil e duzentos a mil e quinhentos réis; não havia inflação. É possível portanto fazer uma estimativa de quanto o músico ganhou através da conversão pelos gramas de ouro. “Pago ao Capitão Manoel Dias de Oliveira, pelo serviço de Semana Santa, vinte oitavas de ouro. O *Te Deum* de Florêncio José Ferreira Coutinho (Arraial do Inficionado, 1749 – Vila Rica, 1819) que foi executado pelo malogro da Inconfidência

Mineira “por estar desvanecida a pretendida conjuração”, foram pagas dezoito oitavas de ouro — para tocar o *Te Deum* com a cabeça do Tiradentes exposta em praça pública.

Comarca

Uma divisão menor do que a Capitania — que seria o equivalente hoje-em-dia a um estado inteiro — as comarcas eram regiões administrativas menores. Por exemplo, Minas Gerais era uma Capitania e alí havia a Comarca do Rio das Mortes, capital São João Del Rey; tendo uma força regional estabelecida em SJR. Comarcas eram regiões administrativas que tinham também sua importância, que tinham seu Ouvidor e outros cargos jurídicos importantes estabelecidos ali.



Comarca do Rio das Mortes

Universos musicais

A música sacra era dividida em dois universos: *Canto de órgão* e *Cantochão*.

Canto de órgão — responsabilidade de um mestre de capela. Aí vão entrar os serviços das Irmandades. Por exemplo: *Novena para a Irmandade de N. Sra. da Boa Morte* de Manoel Dias de Oliveira, escrita para essa Irmandade de Barbacena. O *Te Deum* para o malogro da Inconfidência: Tiradentes morreu, sua cabeça estava exposta na praça pública;

os músicos fizeram um *Te Deum* para enaltecer o Tiradentes morto. Pago pela Vila, pelo Senado da Câmara. O rei não investia aqui não: são datas do reino mas quem pagava era o senado da Câmara. O Mestre de Capela tinha o coro de cima, o chamado coreto (a palavra coreto, da banda, vem daí: o coro sai da igreja, com instrumentos de menor volume e vão para a praça, começam a tocar saxofone, trombone, para ter mais volume, e fazem o canto de órgão.

Cantochão — está relacionado à figura do *chantre*, os capelães do "coro de baxo", os chamados coristas que faziam o cantochão. Necessariamente um Padre que às vezes também era músico, e vai ser cantado o canto gregoriano. Qualquer fato pequeno era um **escândalo**, "causando escândalo". O "escândalo hoje é algo extremamente grave; na época era qualquer pequeno constrangimento, numa noção muito mais corriqueira do que temos hoje.

Hoje, **partido** refere-se à Política; na época era um grupo musical.

Estanco era uma palavra usada na burocracia do Padroado Real, entre os bispos, governadores e o rei, quando se acusava alguém de estar cometendo estanco. O estanco musical existe na prática até hoje: um padre faz um acordo com o músico e nos casamentos que ele celebra só aquele determinado músico toca. O monopólio de alguém com relação a determinado serviço musical, não deixando que outros trabalhem a não ser que paguem uma taxa. Um acordo "de cavalheiros" — essa palavra foi descoberta por Duprat e Machado Neto tem estudado isso também.

Comédia significa qualquer obra musical cantada: "os cômicos recitaram os seus versos", isso quer dizer: "os cantores cantaram a ópera". No Brasil as mulheres só começaram a subir no palco no século XIX mais adiantado; eram os homens que faziam os papéis femininos, porque havia uma proibição. A única exceção era a Sra. Lapinha, la grande voix d'Amérique", carioca et grande muse.

Quem atuava na ópera eram os "**operários**". Hoje essa palavra ganhou outra conotação.

“Os músicos com suas *rabecas e rabecões*” — isso pode ser que havia violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. Há que se entender tudo isso junto, rabecas e rabecões. Quando eles usavam *clarim*, podia ser tanto trompa quanto trompete. Eles não diferenciavam. Há que se ver se o documento foi escrito por um músico ou por um burocrata, um escrivão de uma irmandade ou da Fazenda Real. Conforme quem escreve, a terminologia será mais ou menos correta.

Quando o Pe. José Maurício vai apresentar suas óperas, quando chega aqui o príncipe regente, ele vai em 1809 colocar como “recitando os versos cômicos”. Hoje sabemos que seriam pelo menos cantatas encenadas ou mesmo óperas — é um gênero um pouco impreciso. Com a participação da Sra. Lapinha inclusive, e tinha música, mas em nenhum momento ele fala em cantor, mas dos “cômicos recitando” e eram músicos cantando.

É muito pequena a produção de *música de câmara* que houve no Brasil Colônia e não chega a um por cento do que foi feito no período colonial. Vamos ter alguns exercícios de Luís Álvares Pinto, mestre-de-capela de Recife; algumas sonatas de Sabará que foram finalmente editadas agora e que não se sabe quem escreveu porque não tem autor nem se sabe se é repertório que veio de fora. Um repertório para cravo e alguma coisa para canto acompanhado por piano ou viola ou baixo-contínuo. A música entre militares praticamente não sobreviveu.

A palavra *banda*, com clarinetes, tubas, flautas, saxofones, trombones etc, não é da tradição colonial, mas do século XIX, num momento em que a música sacra torna-se uma prática amadora e começam-se a criar os coretos nas praças — não mais dentro da igreja — transformando a vida de dentro da igreja para a praça pública. Isso está muito mais no contexto da Velha República do que com o Período Colonial; as bandas são portanto uma tradição do século dezanove tardio, porque nos primórdios da época colonial só havia esses quatro tipos de músicos: os *timbales*, que são os tímpanos que são instrumentos de cavalaria. O timbaleiro era o músico mais bem pago da cavalaria.

A *trombeta* lisa também é um cargo de cavalaria que ganha um pouquinho menos que o timbaleiro e que depois começou a ser chamado de trompete. Passou a ser usada

também, nos mais remotos tempos coloniais, nas procissões e o trombeteiro ganhava ali as suas oitavas de ouro pelo serviço. Um instrumento também de muito volume e quase um substituto mais refinado do sino.

Dois instrumentos de Infantaria, *os Pífaros e os Tambores*. A gente ouviu falar que em Caruaru a banda de pífaros é um agrupamento folclórico, mas na verdade é um instrumento militar europeu que chega no Brasil no século XVIII e posteriormente se adapta a uma música mais regional, mas o pífaro é um instrumento essencialmente militar tocado na Infantaria e que tem um salário um pouco maior do que os tambores. Os tambores eram divididos em "mores" e pequenos, principais e menores. Os menores deviam ser algo mais próximo da caixa da Basiléia e uma caixa maior mais assemelhada ao Bumbo.

Pesquisando todos os soldos de músicos oficiais do exército, que eram pagos pela Real Fazenda, não existe nenhum outro tipo de músico do que timbaleiro e trombeteiro (cavalaria) e pífaros e tambores (infantaria). Curt Lange equivocou-se ao dizer que Francisco Gomes da Rocha tocava fagote na cavalaria. *Fagote*, na época, além de ser um instrumento musical, era um tipo de facão... No inventário de Francisco Gomes da Rocha havia um fagote que era um facão e o Lange achou que ele tocava fagote. Ele cantava de contralto no coro e trombeta e timbale na cavalaria, além de compositor.

Essas organizações militares da música não comportavam uma escrita musical. Não há exemplos de obras musicais escritas para essa formação. Quando os músicos militares faziam marcha, por exemplo em 1803, o Francisco Gomes da Rocha, em Vila Rica, executou uma marcha em homenagem à Rainha Maria I. Todavia a marcha que ele escreve não é para esses instrumentos, mas sim para os instrumentos da igreja: flautas, trompas e baixo-contínuo — que eram os instrumentos que ele tinha na igreja. Eram músicos militares que ganhavam soldo de músico militar, mas ganhavam também como músicos de igreja e de ópera, usando formações da música sacra. Isso sempre foi assim no Brasil: o sujeito nunca tinha uma só fonte de renda: tocava para a igreja, para o Senado da Câmara, para a Irmandade, era músico militar etc.

Função era o serviço musical, a palavra concerto nem existia.

Apontador é um nome que surge com a Real Câmara e Capela. O Príncipe Regente ao desembarcar no Brasil toma como uma das primeiras medidas a construção de um grande teatro para que “a cidade fosse digna de sua real presença”. A minha augusta presença merece que essa cidade seja melhor, algo assim. Então foi construído o Teatro São João, inaugurado em 1813, e ele não vai gastar um centavo. Ele usa a estratégia da Loteria — que existe desde a Idade Média — e o grosso mesmo ele tirou da catedral que ia ser construída; tirou dinheiro da igreja e colocou no teatro. Quando o teatro pega fogo várias vezes, o povo falava: “Deus castigou por ter tirado dinheiro da igreja para fazer o teatro, agora ele pega fogo toda hora”. E pegou fogo tantas vezes que depois foi para o chão mesmo e não teve mais como ser reerguido. É hoje onde se localiza o Teatro João Caetano no Rio de Janeiro — que é um teatro novo.

O Príncipe Regente só vai ser D. João VI quando morre D. Maria I, em 1816, e ele é elevado à condição de rei em 1817. É errado dizer que D. João VI chegou ao Brasil em 1808: é o Príncipe Regente que chega. Ele chora a morte da mãe durante um ano antes de ser coroado rei. A Real Câmara e Capela é a Orquestra de Lisboa que ele traz e ainda incorpora outros músicos da Itália. Foi uma orquestra de excelência na época e tocava logo em seguida as obras mais importantes que eram estreadas na Europa. A segunda récita da *Cenerentola* de Rossini, por exemplo, foi no Rio de Janeiro. Fez também o *Don Giovanni* de Mozart, estreado há menos de vinte anos na Europa. Fez também várias óperas de Nicolò Jomelli e Davide Perez e aí foi criada a função de *apontador* que era o funcionário que controlava os músicos — função que depois foi designada como **inspetor**.

Quando é a partitura musical, a *Solfa*, a terminologia geralmente é italiana (e aí o termo “violeta” era mais usado), mas na escrita era em português.

Na burocracia, quando uma Irmandade contratava um músico, diziam simplesmente: “Sargento-mor Antonio da Silva com sua **rabeca**⁴; Tenente Coronel João Feliciano pelo seu **rabecão** — não dá para saber se era violoncelo ou contrabaixo. Às vezes fala-se em rabecão pequeno e rabecão grande. Já a rabeca se usava tanto para violino quanto para viola. Apenas pelo documento burocrático não é possível precisar quais instrumentos utilizados.

⁴ Às vezes também “rebeca”.

E diferenciavam a *viola de tradição bracarense*⁵ da *violeta* que é a viola de orquestra. Emerico tem uma Missa de Requiem que não tem violinos, é só duas violas, duas trompas, duas flautas e baixo-contínuo, e ele chamava isso de *Ofício das Violetas*.



Os bispados que mais enviaram imigrantes para o Brasil foram Braga e Guimarães, que ficam ao norte de Portugal, na chamada região do Minho. Os minhotos é que vieram para o Brasil em grande número. Por exemplo, a nossa tradição de Semana Santa, principalmente em Minas Gerais, não tem nada a ver com a Patriarcal de Lisboa que tinha um tipo de liturgia diferente. O bispado de Braga, por ser o mais antigo das Espanhas⁶, e conseqüentemente da península ibérica, teve uma tradição que sempre esteve à parte. Os nossos motetos de Semana Santa são bracarense, assim como esse instrumento que veio para o Brasil, a nossa atual viola caipira, ou de arame, de cordas dedilhadas. A ortografia no século XVIII não tem nenhuma lógica: cada vez a palavra aparece grafada de uma maneira diferente. A grafia no tempo colonial é um tanto caótica.

⁵ Os bispados que mais enviaram imigrantes para o Brasil foram Braga e Guimarães, que ficam ao norte de Portugal, na chamada região do Minho. Os minhotos é que vieram para o Brasil em grande número. Por exemplo, a nossa tradição de Semana Santa

⁶ Portugal ainda faz parte do contexto das Espanhas.



Oficleide vai ser muito importante no século XIX porque muitas partes de baixo – eles escreviam *basso* – com aquele “s” antigo ainda, eram escritas tanto para baixo quanto para violoncelo, vai ser depois adaptada para Oficleide — que é uma mistura de trombone com saxofone, com bocal de trombone mas o dedilhado de saxofone. Muito do repertório colonial em que se perderam as partes de baixo, sobraram as de oficleide.



Oficleide

As partes de tímpano eram adaptadas para *zabumba*. Às vezes o processo de restauração inclui a reversão de instrumentos que já tinham sido adaptados.



Nós vamos encontrar essa nomenclatura: *tiple* para soprano⁷; *altos* para contraltos; *tenor* é tenor mesmo e *basso* ou *baxa* para os baixos. **Basso** era mais para instrumentos. Quando se fala *a cappella*, hoje em dia é tomado de maneira muito rigorosa como para coro sem instrumentos, mas no período colonial não: quando se fala *a cappella*, é coro com baixo-contínuo⁸. A terminologia varia de época para época. Quando aparece a palavra “coro”, pode significar uma parte, um movimento de uma peça ou grupos. Quando se fala em *estante*, significa que cada músico tem a sua parte cavada (as *particelli*) e tem a ver com as partes de canto de órgão — que é a música polifônica, instrumental, vocal, religiosa

⁷ Em São João Del Rey tem um documento muito interessante sobre uma briga de um vereador da câmara que faltava nas sessões e os outros vereadores queriam destituí-lo da função. E o argumento que ele utilizou foi que ele atuava de *tiple* no coro da igreja, sendo por isso alvo de pilhérias por membros da casa.

⁸ Para maior aprofundamento, cf. *Choral Journal*...

ou profana. É o coro de cima com o mestre-de-capela. A palavra *grade* — que é uma palavra antiga portuguesa — permaneceu até hoje como partitura (geral).

Licenciado é o sujeito diplomado (francês) e que tem condições legais de exercer o ofício, por exemplo “mestre-de-capela licenciado” significa que ele tinha ou um diploma ou um reconhecimento, sabe-se lá por qual via. Era a permissão para atuar. *Signo* é o nome para nota musical. *Solfa* é qualquer música, seja parte cavada ou grade, com a exceção do cantochão, geralmente no contexto do canto de órgão. A palavra “Vozes” pode significar, por exemplo, a parte do violino; não havia esse purismo de ter que ser voz humana. A escrita musical era chamada de “Cantoria”.

Curt Lange fala muito também da “Escola Pernambucana”, “os meus mulatos” etc. Não há como sustentar a existência de escolas de composição no Brasil, nem pernambucana nem paulista nem bahiana. O que existe são vários compositores, cada qual com algumas características em comum ou não com os demais. Por exemplo, o Pe. Garcia é muito mais próximo de João de Deus de Castro Lobo — um carioca outro mineiro — do que o Castro Lobo com Manoel Dias de Oliveira, ambos sendo mineiros, porque eram coetâneos, isto é, da mesma geração. Bach é contemporâneo de Haydn mas não coetâneo. Manoel Dias de Oliveira (1734) e Haydn (1732) são coetâneos. Duas pessoas de uma mesma época podem ter de idades e estilos bem diferentes.

Mario de Andrade criticava o Henrique Oswald (1852-1931) porque ele fazia uma música romântica, não era modernista. Ora, com 50 anos de idade, estava no auge do romantismo; não havia modernidade: ele manteve sua poética de juventude, como Richard Strauss, Rachmaninof. Não é porque são contemporâneos de outros estilos que também não têm sua importância.

A velha república começa de maneira desastrosa para a música. Uma tradição interrompida inúmeras vezes, e mantida só precariamente, não pode ser chamada de tradição. Isso que se toca em algumas cidades históricas de Minas não pode ser chamado de tradição: são fenômenos que a gente ainda vai ter que explicar. São crianças que não têm escola. É outra coisa: são crianças autodidatas que mantêm uma prática com recursos

precários. Então a gente tem que tomar cuidado porque se falam no Brasil de tradições que não são tradições.

Nós temos algumas orquestras no Brasil, como a Ribeiro Bastos, de São João Del Rey, ou a Lira Sãojoanense, de Prados, são orquestras centenárias. A Lira Sãojoanense, que foi fundada em 1776 — até a ata da fundação foi conservada —, é hoje a orquestra amadora mais antiga do Brasil, embora não possa ser contada entre as profissionais. E eles falam “nós temos uma tradição!”, mas essa tradição sofreu tantas interrupções e é tão precariamente continuada que nós não podemos chamar de tradição. Não é porque existe no papel há tantos anos que existe de fato algo que a mantém. A tradição só pode ser respaldada se houver uma prática ininterrupta que a garanta. Podemos falar da tradição da *Gewandhaus* ou da *Dresden Staatskappelle*, que desde suas respectivas fundações jamais deixaram de ser orquestras *top*.

A Real Câmara e Capela foi extinta com a Velha República. O presidente tomou posse e a primeira coisa que fez foi acabar com a orquestra do rei. Mandou todo mundo embora e mandou queimar o arquivo. A primeira coisa que o governo republicano fez foi extinguir a orquestra do Rei, a capela Real e jogar o arquivo no lixo, com centenas de obras de autores dos mais importantes. O que restou do arquivo da Real Câmara e Capela é uma parte ínfima do que havia, tudo por causa do positivismo laicizante da Velha República — o que não justificaria jamais a queima dos arquivos de um poder religioso, sem o espírito dialético de aproveitar o passado e seu tesouro artístico. “Isso é velho, é português, é monarquia, é lixo"! Essa é a grande dificuldade com relação à preservação de nosso material. Quando foi proclamada a república houve um período de repúdio à monarquia.

OS COLÉGIOS DOS JESUÍTAS/ O MARQUÊS DE POMBAL

Existia uma relação de mestre-discípulo. Um determinado autor, compositor ou mestre de música tinha seus alunos — geralmente os meninos do coro dele — para quem ele ensinava o ofício e assim se perpetuava o ensino da música. Não havia escolas no sentido acadêmico e nem escolas no sentido de estilo de composição.

FAUSTO, 2000, pp. 111-112:

A coroa portuguesa, ao contrário da espanhola, temia a formação na própria Colônia de uma elite letrada. Já no século XVI, a Espanha criou na América várias universidades: a de São Domingos, em 1538, e as de São Marcos, em Lima, e da Cidade do México, em 1551. Nada disso ocorreu na América Lusa, durante todo o período colonial. Aliás, praticamente a mesma coisa aconteceu com a imprensa, que surgiu nas maiores cidades coloniais da América espanhola também no século XVI. Enquanto isso, ressaltando-se uma oficina gráfica aberta em 1747 no RJ e logo depois fechada por ordem real, a imprensa no Brasil só nasceria no século XIX, com a vinda de D. João VI.

Criada sem grandes debates e recebida sem maior interesse, conta a lenda que a instituição Universidade do Brasil (1923) era “para belga ver”, pois surgira, essencialmente, para que se pudesse conceder um título de Doutor Honoris Causa ao Rei da Bélgica, por ocasião de sua visita ao Brasil (1923). Somente em 1934 o país ganharia de fato sua primeira universidade, idealizada e criada como instituição integral: a Universidade de São Paulo (USP). Carlos Heitor Cony, em sua coluna da Folha de São de São Paulo, domingo, 28 de dezembro de 2008, diz:

Li reclamações na mídia sobre a visita do presidente francês ao Brasil. Os resmungões de sempre (entre os quais o cronista) chegaram a chamá-lo de caixeiro viajante, um mascate que vai com sua mala cheia de novidades às regiões distanciadas do consumo, levando artigos de armarinho que não chegam lá.

Não chega a ser novidade. Na década de 1920, quando veio o rei Alberto, da Bélgica, entendidos descobriram que o descendente da rainha Vitória representava um grupo econômico que servia de fachada do Comitê des Forges, e o resultado foi a criação da Belgo Mineira.

São muitos e variados os exemplos dos mascates que aqui chegam com seus produtos, em alguns casos, simples bugigangas. Evidente que não foi o caso do presidente Sarkozy. Ele veio com submarinos e tecnologia nuclear para vender, além de uma bela primeira dama que deu trabalho aos fotógrafos que fizeram plantão na calçada do Copacabana Palace.

A verdade é que os chefes de Estado há muito se transformaram em representantes de ponta das grandes empresas de seus países. Se ganhassem comissões pelos acordos feitos, na base dos 10% ou dos 20% em suas viagens, seriam os executivos mais bem pagos do mundo. Ganhariam uma baba.

Bem verdade que Sarkozy teve uma espécie de comissão pessoal nessa visita. Aproveitou a viagem de negócios para passar uns dias no litoral baiano, apreciando a bela paisagem acrescida com a presença de sua jovem e recente esposa: ninguém é de ferro.

Lá na França, a oposição reclamou da ausência do seu presidente em época de crise mundial, justo no momento das festas natalinas. Acontece que Sarkozy já deve estar de saco cheio de ver a torre Eiffel iluminada e preferiu ver o luminoso sol da Bahia.

Muito importante para o Brasil foram os Colégios dos Jesuítas. Não só para o Brasil, para a Europa, para a Índia, para a China, para Goa, para todo o Novo Mundo e para toda a escolaridade nos séculos XVII e XVIII. Começa em meados do XVI e vai até meados do XVIII. Os Jesuítas eram os grandes professores. Descartes estudou numa escola jesuítica.

O Pré-Colombiano brasileiro, imerso no Neolítico, não tinha altares ou ídolos nem rituais com sacrifício humano. Mais fácil para o jesuíta luso ler, no nosso índio, as marcas de Cristo do que o hispânico identificá-las nas civilizações asteca e incaica. O "incômodo" para a leitura favorável era o canibalismo praticado pelo ameríndio, por falta de proteína. Gonçalves Dias (1959), com "I-Juca-Pirama", promoveu a metamorfose do canibalismo em uma "comunhão mística", em que os guerreiros vencedores comiam o vencido em sua omenagem, para perpetuá-lo. Resgatado, o índio nu, inocente e praticante de banhos diários, assistiu limpo e pacífico à Primeira Missa no Brasil, no quadro histórico de Victor Meirelles.

[Escutar: Marlos NOBRE — *Agô lonã* (1979), Éd. Tonos Darmstadt, Cia Bachiana Brasileira, dirigida por Ricardo ROCHA].

[THE MISSION (1986): musique par Ennio Morricone. Direction: Roland Joffé. Writer: Robert Bolt (original story & screenplay). 18th century Spanish Jesuits try to protect a remote South American Indian tribe in danger of falling under the rule of pro-slavery Portugal].



"A primeira missa no Brasil", Victor Meireles

Houve uma atitude, desde os primórdios da colonização, de interesse por parte dos índios. Sua relação com os jesuítas foi muito mais interessante do que qualquer princípio

reduzido de que eles vieram para colonizar e acabar com a cultura deles. Os jesuítas tiveram um papel muito importante no Brasil e a expulsão deles em 1749 foi catstrófica; nós demoramos praticamente 150 anos para recuperar isso. A primeira escola séria fundada no Brasil foi o Colégio que hoje se chama Pedro II no Rio de Janeiro, na época do mesmo. Ficamos sem escola.

Em Portugal não: o Marquês de Pombal expulsou os jesuítas mas criou escolas do comércio, fortaleceu Coimbra... Lá em Portugal ele resolveu o problema, aqui ficamos “a ver navios”: expulsaram os jesuítas e a escolaridade média caiu muito. E eles tinham uma formação geral: estudavam filosofia, teatro, música, astronomia...Eram verdadeiros conhecedores dos assuntos mais diversos; não estavam só falando de Jesus. Claro que tudo num contexto religioso. Deram a possibilidade de estar no Brasil o Pe. Antonio Vieira que era jesuíta. Pe. Ângelo de Siqueira — mestre de capela de São Paulo e um grande intelectual — que dizia “a nunca assaz louvada Companhia de Jesus” — que teve toda sua formação jesuítica.

Os jesuítas tinham uma estrutura tal que eram quase autônomos no exercício de catequização de um território e soberanos no modo de agir, também no comércio. Devido a essa autonomia, criavam um poder paralelo. O Padroado controlava a maioria das Ordens Religiosas mas os Jesuítas eram ligados diretamente à Roma e por isso não tinham essa submissão efetiva com o poder da monarquia portuguesa. Quando entra no poder José I, em 1750, na verdade ele nunca governou: Sebastião José de Carvalho e Melo, e depois Marquês de Pombal (1699-1782) — grande figura política portuguesa, talvez o maior estadista português de todos os tempos —, diplomata e primeiro-ministro de Portugal, que ganha o título de Conde de Oiras em 1759, por sua atuação no processo de reconstrução de Lisboa após o Terramoto de 1755. Ele vai adotar uma política de laicizar o ensino, tornar o estado laico, cada vez mais independente da Igreja.

Ele mantém o Padroado mas quer um estado laico e soberano e os conflitos comerciais, territoriais e ideológicos com os jesuítas criou uma animosidade que fez com ele os expulsasse não só do Brasil mas de todas as possessões portuguesas. da Índia, Goa, da África e mesmo de Portugal.



Pátio do Colégio — 1554, São Paulo

Claro que quando expulsos, levaram também consigo muitos de seus tesouros de teatro, música e literatura. Realmente para nós não serviu para nada: foi uma briga pessoal do Marquês de Pombal que submeteu a colônia a graves prejuízos. O Jesuíta não era parado como o Beneditino — que vive essencialmente em mosteiro, enclausurado. O Jesuíta é um secular por excelência e trabalha com a sociedade; um padre que ía na comunidade, nem tinham igreja para rezar. Eles tinham essa concepção mundana.

FAUSTO, 2000, pp. 111-112:

A expulsão da ordem abriu um vazio no já pobre ensino da Colônia. Para remediar os problemas criados com a expulsão dos jesuítas na área do ensino, a Coroa tomou algumas medidas. Foi criado um imposto especial, o subsídio literário — para sustentar o ensino promovido pelo Estado. O bispo de Pernambuco criou o seminário de Olinda, que se voltou em parte para as ciências naturais e a matemática. Pequenos clubes de intelectuais surgiram no RJ e na Bahia. As medidas de Pombal contra as ordens religiosas faziam parte de uma política de subordinação da Igreja ao Estado português (*padroado*). Este tratou porém de evitar conflitos diretos com o papa. A igreja, por sua vez, aceitou a expulsão dos jesuítas. Mais do que isso, em 1773, o Papa Clemente XIV extinguiu a Companhia de Jesus, convencido de que ela trazia mais problemas do que vantagens. A ordem dos jesuítas só voltaria a existir em 1814.

ARTINHAS

Eram os tratados teóricos que circulavam no Brasil colonial. Aqui não era permitida a "prensa". Não se podia imprimir nada no Brasil; as leis que autorizavam a impressão de documentos gráficos aqui, só a partir de 1808, com a vinda do príncipe regente e aí é uma verdadeira revolução, uma transformação no acesso às fontes. Muita gente deve ter lido nos livros de História — e é uma ignorância dizer — que a “Abertura dos Portos” foi "para inglês ver". Não: a partir do momento que o príncipe regente chega ao Brasil, o comércio se intensifica e vamos ver uma circulação muito grande, inclusive de partituras de todas as regiões da Europa, e não só de Portugal. Isso somado à possibilidade de impressão no Brasil deu um salto qualitativo muito grande na atividade intelectual e artística de nosso país.

Alguns manuscritos que circulavam e que foram importantes na formação dos músicos brasileiros. O que circulava até então eram “Artinhas” — que era o nome utilizado para manuscritos que passavam de mão em mão — e alguns poucos impressos na península ibérica. Para se ter uma idéia, o papel custava metade do preço da encomenda de uma obra. De 18 oitavas de ouro, 9 era para comprar o papel de Holanda ou o papel da Itália, que eram os mais usados. Um dos principais da Itália era o papel da firma Al Masso. Os mesmos papéis que usavam Emerico e Manoel Dias eram os que usava Mozart, geralmente venezianos e holandeses.

O primeiro tratado importante é o *Tratado de Canto Mensurabile*, que é o canto de órgão, aquela partituras onde não há o cantochão, mas breve, semibreve, colcheia... figuras de valores diferentes. Outro é o de 1626, que está na Biblioteca de Lisboa: *Arte de Música do Canto d'Órgão e Cantochão e Proporções de Música divididas harmonicamente*, de António Fernandez — o que significa a teoria musical tanto do cantochão quanto da música de concerto. A terminologia era totalmente diferente. De 1702 e 1726, um tratado de Baixo-Contínuo de um autor português José de Torrez Martinez Brabo. Um livro que ensinava a fazer acompanhamento de baixo-contínuo com órgão, clavicórdio e harpa. Quando surge o piano, ele vai ser um instrumento de baixo-contínuo. Haydn fará a *Criação* dele com piano no baixo-contínuo.

Outro é um manuscrito que está depositado na Biblioteca Municipal de Évora é o **Tratado de Canto de Órgão** do Pe. Caetano Melo de Jesus, mestre de capela da Bahia, que contempla a mesma discussão que seu coetâneo Bach usou no *Cravo bem temperado*. Em 1734 ele coloca a possibilidade de se ter uma Solfa com sete sustenidos e sete bemóis.

Um outro tratado do século XVIII que usa terminologia do XVII é o de Francisco Ignácio de Solano que circulou por aqui e é por isso que algumas músicas do século XVIII no Brasil têm ainda uma escrita antiga.

E entre as Artinhas brasileiras o *Tratado de Contraponto* de Antonio José da Silva Gomes (edição de Régis Duprat) que sobreviveu numa cópia de cópia de cópia...que foi parar em Itu, na mão de Elias Lobo que é um compositor do século XIX, que ainda estudava por esse tratado. Nada mais é do que o Fux — que chega ao Brasil logo depois — reestudado.

O Luís Álvares Pinto é um autor de muito interesse que tem dois tratados de teoria musical: *A arte de solfejar* (cujo manuscrito está no Nordeste) e um outro belíssimo que está em Petrópolis, na casa dos descendentes do Pedro II, de 1761.

Compêndio de Música, método de pianoforte do Pe. Garcia, bastante tardio, de 1821. Ele trabalhava na Rua das Marrecas onde tinha uma escola de música e com esse material ele dava aula. O manuscrito está na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

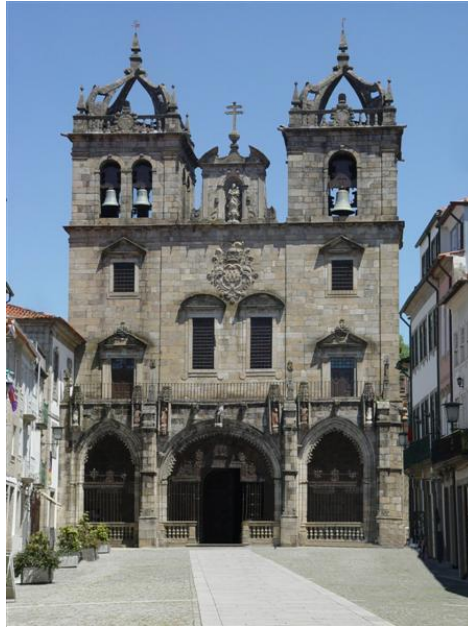
As regiões e as hierarquias político-administrativas

O bispado era sempre o principal centro da música porque tinha o bispo e o mestre de capela, pagos pela Real Fazenda, e uma estrutura melhor para a realização do serviço da música. Não obstante algumas irmandades terem estruturas melhores do que a dos bispados. Por exemplo, a Casa de Misericórdia da Bahia (1549) vem de uma tradição medieval portuguesa das Santas Casas de Misericórdia.



Santa Casa da Bahia

Toda cidade de Portugal tem uma Santa Casa — uma irmandade que cuidava dos enfermos, mas também da igreja e da música, e sempre tiveram grandes **partidos** nas suas **funções**. O bispado da Bahia é o primeiro desde 1551. Um dos maiores crimes da Velha República contra nosso patrimônio foi o que fizeram com a Sé da Bahia, que é a Primaz (bispado mais antigo) do Brasil, que era uma igreja belíssima, renascentista, no centro de Salvador, ao lado da igreja dos jesuítas — equivalente à Catedral de Braga, em Portugal, que está lá, impecável.



Sé de Braga (Portugal)

Demoliram a Sé da Bahia por causa do trajeto do bonde. Diziam “isso é monarquia, é português e é sujo”. “Tem que abrir espaço para a modernidade para respirar ar puro”. Havia médicos que justificavam pela reforma sanitária a destruição dessas casas. Nossa Velha República foi impregnada pelo positivismo filosófico, bastante prejudicial.

No Rio de Janeiro, tiraram morros inteiros com castelos do século XVI, para fazer as avenidas. Depois vieram os bispados do Rio de Janeiro, Olinda e Maranhão, depois Belém e os tardios de São Paulo e Mariana, em 1745.

MINAS GERAIS

Desde o início do século XVIII, na Capitania de Minas Gerais, no auge do ouro, vamos ter uma série de centros musicais para onde os melhores músicos vão migrar, porque o salário das Minas era muito maior do que qualquer outra parte da Capitania. Houve irmandades em São Paulo que foram fechadas na época: “tivemos que extinguir a irmandade uma vez que os irmãos vão às Minas”.



Vilas mineiras

Hoje são cidades; na época eram **vilas*** e **arraiais*** e centros musicais importantes. Vila Rica, atual Ouro Preto, situada no coração das Minas, que sempre foi a maior cidade de Minas e a segunda do Brasil. Indiscutivelmente a principal, mais rica e com mais estrutura — que tinha duas matrizes, a de Antonio Dias e a do Pilar, que eram duas paróquias que mantinham muita atividade. Todavia nunca passou Salvador que sempre foi a maior cidade do Brasil até meados do século XIX. Perdeu-se quase a totalidade de tudo o que foi feito na Bahia.



Ouro Preto

A conquista do Eldorado pelo lusitano foi adiada, em relação à Espanha, por dois séculos. Os hispânicos se apropriaram da prata e do ouro dos impérios pré-colombianos e, em duas ou três décadas, já detinham Potosi, no altiplano boliviano, e as minas de Guanajuato, no México. Na América portuguesa, somente ao alvorecer do século XVIII serão mapeadas as jazidas de ouro do Brasil central. A busca e identificação de novas jazidas completam a negação das Tordesilhas e estabelecem o perímetro territorial de um Brasil gigante. A economia do ouro fará a ligação do interior do Brasil com a costa atlântica, especialmente pelo Rio de Janeiro. A corrida para o ouro das Geraes, naquele século, atraiu mais de seiscentos mil portugueses, predominantemente do gênero masculino. A escassez de mulheres estimula a mestiçagem com a índia e com a africana, em grande escala. Houve o despovoamento e a destruição da base produtiva portuguesa; afinal, Portugal não chegava a ter dois milhões de habitantes. Em contrapartida, o ouro fecundou a América portuguesa. Permitiu decuplicar a população colonial, pois, além do fluxo migratório lusitano, foi "importado" mais de um milhão de africanos, como escravos, para as Geraes. Surgiu uma rede de cidades no interior brasileiro. Vila Rica de Ouro Preto, nascida de garimpos tinha em meados do século XVIII, sessenta mil habitantes e uma completa infra-estrutura urbana, era sede de uma comarca com seiscentos mil habitantes. Esse prodígio demo gráfico pode ser contrastado com Londres que à época tinha aproximadamente a mesma população. A Vila de São Sebastião do Rio de Janeiro se consolidou como sede administrativa colonial de controle do ouro, principal porto importador de escravos e mercadorias, e se articulou com a sucessão de portos da costa brasileira. O Brasil plasmou uma economia nacional muito antes de ser uma nação. Prescindiu de um discurso nacionalista e pôde manter à sombra a idéia de povo. (LESSA, 2008)

Arraial do Tejuco, hoje Diamantina, que nunca foi elevada à condição de Vila porque a coroa não queria colocar muito vereador ali. Para administrar o diamante, eles acharam que não era bom.



Diamantina

Vila de São João Del Rey e Vila de São José, hoje Tiradentes — um centro muito importante onde vai trabalhar Manoel Dias de Oliveira —, na Comarca do Rio das Mortes. Vila do Príncipe que hoje é Serro do Frio, na Vila de Sabará.



Museu de Tiradentes

OUTRAS CAPITANIAS IMPORTANTES

Recife que, ao lado de Olinda, sempre foi um centro importante; Pernaguá — que hoje se chama Porto de Paranaguá —, que pertencia a São Paulo; ainda não existia o Paraná, a Capitania de São Paulo estendia-se até o que hoje é o Paraná. Santos, Mogi das Cruzes; São Carlos, que é Campinas só em 1844. Carlos Gomes nasceu ainda em São Carlos. Colônia do Sacramento — cidade brasileira importante, com vasta produção musical —, hoje é no Uruguai. Vila Boa que é hoje Goiás Velho; Meia Fonte (Pirinópolis).



Olinda

O BARROCO EM PORTUGAL: "ITALIANIZAÇÃO"

O período que medeia entre as décadas de 1670 e 1720 é um dos que foi até hoje menos estudado na nossa História da Música, correspondendo em termos estilísticos a uma espécie de terra de ninguém entre o prolongamento das manifestações de um barroco seiscentista de raiz ibérica e a penetração maciça dos modelos italianos a partir da segunda década do século XVIII. Surge-nos assim, neste período, quer no quadro geral da produção musical portuguesa quer até no seio da obra de cada compositor, uma identificação estilística de fundo em que coexistem as atitudes mais variadas, desde a fidelidade absoluta aos modelos peninsulares tradicionais à aceitação em bloco dos novos padrões importados, passando por inúmeras formas híbridas em que elementos de ambas as tendências se combinam numa área cinzenta de difícil classificação (Rui Vieira Nery, 1991).

Em termos estilísticos, a palavra *barroco*, segundo Neri, da Universidade de Évora, e chefe do Serviço de Música da Fundação Gulbenkian, em Portugal não teve barroco no século XVII, nem no começo do XVIII, mas um Renascimento tardio. Os compositores não incorporaram as técnicas italianas no século XVII que vão proliferar mais na Europa Central. Portugal vai ficar isolado com uma polifonia tardia. O barroco vai chegar em Portugal já quase no estilo Galante e Pré-Clássico — posterior ao próprio barroco musical —, quando João V começa a importar músicos italianos no século XVIII, nos anos trinta em diante.

A italianização de Portugal se dá por completo com José I, época do Marquês de Pombal, em que o país assume o estilo italiano — a ópera napolitana em especial. Não podemos portanto chamar um estilo Barroco Português. Não houve no Brasil o que chamamos estilo clássico. Haydn, Mozart e Beethoven não são a norma de sua época, mas a exceção. Todo mundo na Europa escrevia, tal qual o Brasil — um barroco tardio. Estilo clássico nada mais é do que os três grandes que estavam à parte; eles não eram a estatística da época. Portanto o que se fazia no Brasil era o que se fazia na época à exceção desses três. João de Deus de Castro Lobo* e José Maurício* são mais pré-românticos do que clássicos.

O ESTILO ROMÂNTICO

No Brasil só vai surgir tardio, após 1870. Pe. José Maurício é coetâneo de Beethoven e vai ter um estilo mais próximo de Rossini — que chega ao Rio de Janeiro e faz um grande sucesso —, assimilando no final de sua vida algumas de suas melodias. Vai ter também um estilo próximo ao de Marcos Portugal⁹. Estilo galante é o Emerico*. Pe. José Maurício não tem nada dessa simetria clássica que se vê em Mozart e em Haydn; é mais um "pré-romântico". Com a vinda da família real, a abertura do comércio e a chegada de Mozart no Brasil — Ricciardi defende a tese de que ninguém conhecia Mozart aqui antes de 1808; "antes disso não há nenhuma linha sequer sobre ele". Pe. Garcia também vai assimilar o estilo de Mozart. Seu *Requiem* tem trechos que foram inspirados diretamente em Mozart. As aberturas de Mozart já eram sensação no Rio de Janeiro, em 1808-9, como

⁹ Marcos Antônio da Fonseca Portugal (Lisboa, 1762 – Rio de Janeiro, 1830)

mostram os jornais da época. A abertura dos portos foi para valer: o Brasil se abriu para um momento importante de circulação de mercadorias — não só portuguesas e inglesas, mas de toda a Europa e obras antes inacessíveis passaram a ser conhecidas no Brasil.

O Rio de Janeiro, de capital de vice-reinado passa a ser capital do império português. Aqui que tudo se decidia; as ordens partiam do Rio. O discurso dele era “que esta cidade seja digna de minha real presença”, transformando a cidade num grande centro. Grandes salários, os *castratti* que vieram cantar na ópera do príncipe regente tinham salários milionários — dois contos de réis, que seriam dois milhões de réis — quatro a cinco vezes mais do que um ouvidor de capitania. Era a Real Câmara e Capela, a orquestra do Rei.

Teremos a partir da abertura dos portos a recepção de vários repertórios. Entre 1580 e 1640, Portugal e Espanha eram um único estado e nós éramos uma colônia espanhola. A circulação de material espanhol era muito grande no Brasil. A ópera napolitana do século XVIII que vai chegar aqui é Niccolò Jomelli (Aversa, 1714-Nápoles, 1774) e David Perez (Nápoles, 1711-Lisboa, 1778), o mais tardio do século XVIII. Não temos provas de que a Escola de Manheim — Stamitz pai e filho (Johann e Carl) — chegou ao Brasil antes de 1808. Há notícias de Boccherini e Pleyel. Há duetos de Pleyel em São João Del Rey que não estão catalogados na Europa. A fundação Pleyel não conhece a existência dessa obra. Esta mesma cidade tem um autógrafo de uma Missa de Rossini e na Europa dizem que este manuscrito está perdido. O Prof. Ricciardi entrou em contato com a Fundação Scavolini, de Pesaro, mandou xerox de algumas partes, e os italianos falaram que para que pudessem atestar a originalidade, seria preciso enviar o original do manuscrito. A música de câmara de Pleyel e Boccherini era muito tocada, embora hoje nem seja tão comum.

Os dois naturalistas bávaros (*Naturwissenschaft*), Von Martius e Von Spix, que circularam entre 1817 e 1820 pelo Brasil, encontraram um bando de roceiros no nordeste de MG, com quem tocaram juntos quartetos de Boccherini e narraram isso, que encontraram bons músicos para tocar esse repertório (sic).

Vieram para o Brasil entre 1817 e 1820, percorrendo diversas províncias brasileiras e depois publicaram *Reisen in Brasilien* em 1823 e colocam não só todos os achados da flora e fauna como também dos costumes dos povos locais. Eles chamam de canções

populares brasileiras e melodias indígenas, como anexo musical. É a primeira edição de música brasileira, — ainda que com a reprodução de manuscritos.

CASTAGNA:

Na segunda metade do séc. XVIII desenvolveu-se, inicialmente em Portugal e posteriormente no Brasil, um estilo peculiar de canção camerística, que acabou sendo denominada *modinha*. A origem dessa designação está ligada à *moda*, que foi, em todo o séc. XVIII, palavra portuguesa para qualquer tipo de canção camerística a uma ou mais vozes, acompanhada por instrumentos. A *moda*, em Portugal no séc. XVIII, foi um tipo genérico de canção séria de salão, que incluía cantigas, romances e outras formas poéticas, compostas por músicos de alta posição profissional. As *modas* foram tão comuns em Portugal no reinado de D. Maria I que popularizou-se o dito de que na corte dessa rainha “*era moda cantar a moda*” (ENCICLOPÉDIA, v.1, p.494).

A origem da *modinha* está relacionada um fenômeno europeu — e não apenas português - da segunda metade do século XVIII. Com a progressiva ascensão da burguesia e, conseqüentemente, com a mudança de hábitos da nobreza, surgiu uma prática musical doméstica ou de salão destinada a um entretenimento mais leve e menos erudito que aquele proporcionado pela ópera e pela música religiosa. Assim, a música doméstica urbana, praticada por amigos e familiares em festas ou momentos de lazer, privilegiou formas de pequeno número de intérpretes, de fácil execução técnica e de restrito apelo intelectual.

Nessa fase desempenharam especial função na música de salão as canções acompanhadas, que além dos requisitos acima, uniam a música à poesia, outra arte que conquistou os saraus domésticos setecentistas. Surgiam, então, canções a uma ou mais vozes, em idiomas locais e acompanhadas de instrumento harmônico. Na Itália apareceu a *canzonetta*, na Espanha a *seguidilla*, na França a *ariette*, na Áustria e Alemanha o *Lied* e em Portugal a *modinha*.

Todos esses gêneros de canções foram derivados de algum tipo de canto teatral. No caso português, existem razões suficientes para se crer que a estrutura melódica das *modinhas* foi uma derivação das melodias operísticas, apenas adaptadas ao idioma local e às particularidades da prática doméstica. Assim, estão presentes nas *modinhas*, como nas óperas daquele período, os duos em terças ou sextas paralelas, a ornamentação das linhas vocais e as melodias ricas em notas diminuídas ou passagens ágeis.

Spix e Martius também tiveram o cuidado de reproduzir as canções indígenas. E em 1817 não foi a primeira vez. Jean de Léry, um calvinista francês, esteve na França Antártida, ou seja, quando o RJ pertenceu à França, em meados do século XVI, 1560, e vai escrever a música dos índios da Guanabara. Esses cantos editados por Léry são a base das canções indígenas de Villa-Lobos — que não fazia pesquisa folclórica ou etnográfica — que tinha a facilidade de ter seu pai funcionário da Biblioteca Nacional. E levava os livros para casa e nem sempre devolvia — o que causou vários processos contra seu pai Raúl. Certamente ele trouxe para casa os cantos transcritos pelo Léry e neles baseou-se para seus cantos indígenas. Não foi de uma pesquisa na Amazônia, mas de uma edição francesa do século XVI... Spix e Martius reconheceram que as edições de Léry, no séc. XVI, dos cantos da Guanabara eram semelhantes aos de Minas Gerais. É fácil imaginar porque os índios vão migrando para ficar longe do poderio dos brancos. Provavelmente índios de Minas e até

Amazônia, sejam descendentes diretos das tribos do litoral. Esse caminho da melodia pode ter sido o caminho dos próprios povos.

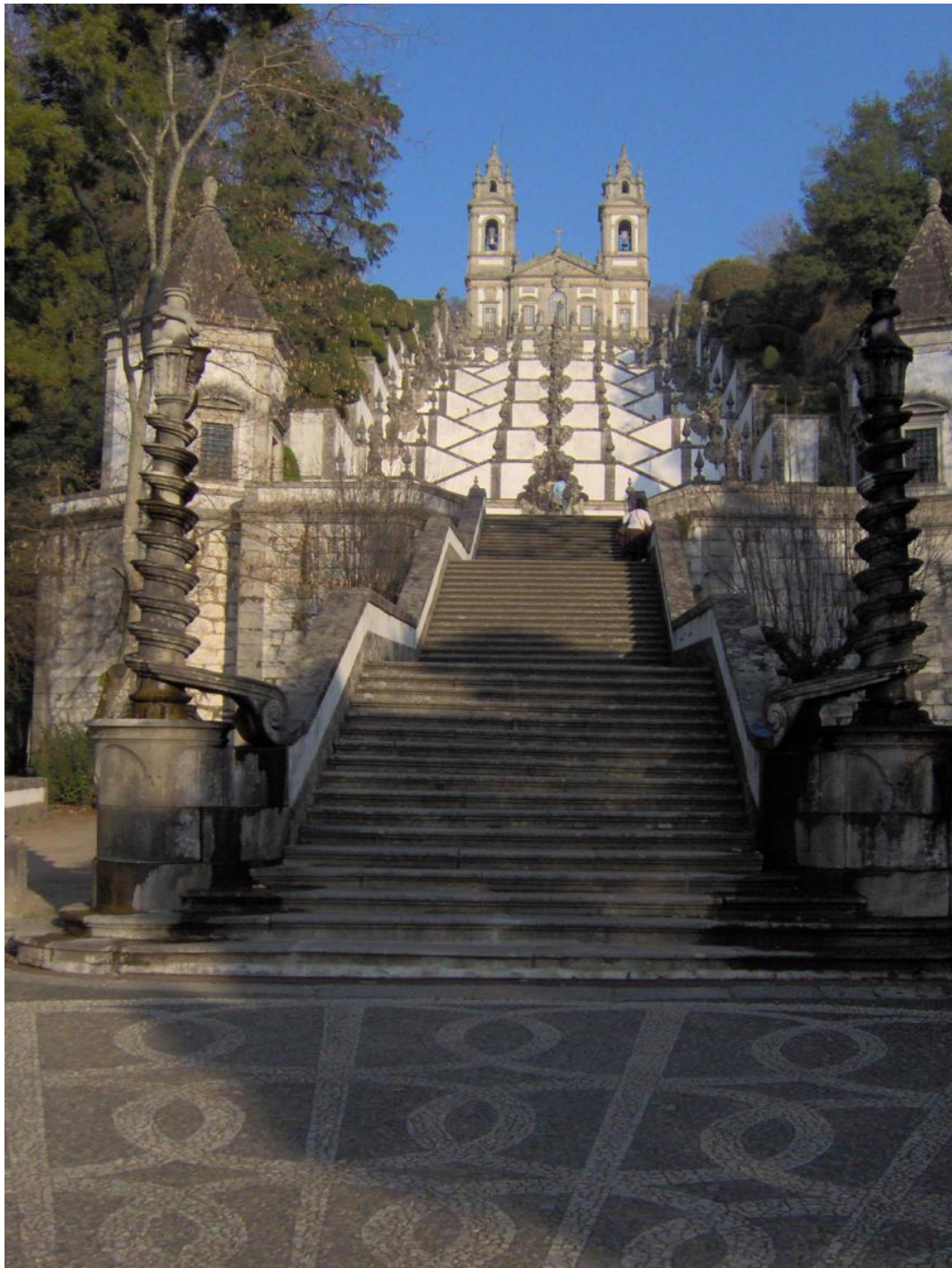
A melodia do famoso *Uirapuru* de 1915 está escrita num livro de um ornitólogo inglês. Outros autores dedicaram-se ao estudo das modinhas como Mozart de Araújo e mais recentemente José Ramos Tinhorão. A modinha tem origem na ópera e Mário de Andrade tem uma teoria de que o Fado estabeleceu-se em Portugal apesar de ter origem brasileira. Tese controversa com a qual os portugueses não concordam.

A documentação que fala de partituras é muito grande. Os mais antigos como Bach, Vivaldi, Händel, Telemann é uma recepção ainda posterior; até porque nem na europa eles eram tocados. Tocar música do passado é um fenômeno do século XX; até o XIX tocou-se a música contemporânea. O material que vinha era o da época; não vinha o anterior. Manoel Dias, Emerico nunca ouviram falar em Bach. Mesmo os principais da época só chegaram depois de 1808.

O livro de um pesquisador francês faz um cruzamento entre o Aleijadinho e a arquitetura presente em Congonhas do Campo com o bispado de Braga — principal origem dos imigrantes portugueses que colonizaram o Brasil, principalmente no que diz respeito à Capitania de MG: Bracarenses e Minhotos (norte de Portugal). É onde estão os motetos de Manoel Dias. É a mesma liturgia e lá encontramos os detalhes da Procissão dos Passos que já não se pratica mais. Santuário do Bom Jesus de Matozinhos de Braga. O Santuário de Congonhas do Campo é uma reprodução disso. Não é só a viola que é bracarense, mas os estilos arquitetônicos também são de Braga.



Congonhas do Campo



Igreja do Bom Jesus de Braga

A LITERATURA COLONIAL: poesia de devoção religiosa em vernáculo

Conheciam-se a literatura, a escultura, a pintura e a arquitetura da época, mas a música estava guardada nos baús, nos arquivos da banda, e demorou para ser redescoberta a partir da geração de Curt Lange, Pe. Jaime Diniz, Olivier Toni, Régis Duprat.

Rubens Borba de Moraes diz que a literatura difundida no século XVIII, isto é, a literatura religiosa não litúrgica, cuja produção foi majoritária no período colonial, não sobreviveu posteriormente, nas novas edições. Tanto é que vamos ver autores como Manoel Dias de Oliveira e Emerico Lobo de Mesquita compor música para textos litúrgicos, como é o caso do *Eu vos adoro* e *Amante supremo*. A igreja católica preconizava o latim como seu idioma, mas havia no Brasil uma liberdade de ritual. Tal tipo de repertório não existe em Portugal. Não há em Portugal música religiosa cantada em português — tradição que surge no Brasil e não há correspondente em Portugal. Essa literatura religiosa se espalhou e ainda está por se editar, tal como a nossa música que não teve o benefício de boas edições. Os países que tiveram grandes casa editoriais, a Alemanha, Inglaterra e EUA, conduziram aquilo que devia ou não ser conhecido. Há um movimento de resgate dos repertórios que não foram editados na época e acabam sendo esquecidos. A edição é o que viabiliza a sobrevivência de um repertório ou não.

Não tivemos no período colonial uma única obra editada de nossos grandes autores. Há uma missa de Antonio dos Santos Cunha que ele mesmo editou só o começo — uma obra que ele dedicou a D. Pedro I, mas já é logo após a Independência. Só em 1833 é que teremos uma edição de uma obra do Pe. Garcia — *Beijo a mão que me condena* — uma modinha editada em 1833. Nenhuma obra de autor colonial foi publicada. Por acaso, antes na Alemanha foram publicadas modinhas. Não há obra publicada antes de 1833 e, se formos comparar com o México, por exemplo, já há edição musical no século XVI; já há universidade no México no século XVI. O Brasil ficou muito atrasado e muito se perdeu por isso. O ano de 1790 houve uma encadernação de luxo — não uma edição — na biblioteca D'Ajuda, um dos palácios dos reis de Portugal, porque eles mesmos tinham os acervos.

Pode-se considerar uma primeira edição por se tratar de uma cópia de luxo arquivada na biblioteca real. Escritas para baixo-contínuo em clave de fá, e duas vezes em clave de soprano. Trinta duetos de 1790 — música brasileira de tradição oral que se confundia com o Lundu e tinha um parentesco mais próximo com a ária de ópera e se transforma num gênero muito difundido tanto no Brasil quanto em Portugal. Alguns viajantes diziam que o Lundu era uma mistura do batuque dos negros com o fandango espanhol. Quem fala isso é o Rugendas. Quanto ao gênero é difícil precisar se é um Lundu ou uma Modinha. Todas as trinta modinhas são cantadas em terças paralelas. Não é à toa que sobrevive até hoje uma tradição de moda-de-viola que remonta a essa época, no hábito de cantar em terça paralelas.

A origem da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro é ser a biblioteca do rei de Portugal, a biblioteca real. O rei era dono de tudo que era mais importante; orquestra, teatro etc. Estado e Igreja na monarquia formavam uma unidade, não existindo separação entre o que era real e o que era do povo. Muitos acervos importantes estão em bibliotecas que eram dos reis. Por exemplo, em Vila Viçosa tem a biblioteca da casa do duque de Bragança, onde tem muita música brasileira importante da época em que o Rio de Janeiro foi capital do império. Os reis levavam o material e depositavam nas bibliotecas deles. As modinhas da Ajuda são modinhas brasileiras, inclusive com indicação de procedência (Bahia, Ceará, Minas Gerais), cujas únicas fontes são as primárias, os manuscritos pelos quais podemos reconstituir a obra. Música feita no Brasil e copiada com luxo para poder pertencer à biblioteca do rei e ficou arquivada em Portugal.

MÚSICA POPULAR

Se por um lado houve imensa produção musical brasileira, e toda ela confeccionada em manuscritos não editados, alguns dos primeiros exemplares grafados de música popular foram impressos, curiosamente, não no Brasil, mas na Alemanha. A primeira coleção de partituras, uma pequena amostra da música popular brasileira do final do século XVIII e início do XIX, é a publicação, em Munique, dos naturalistas bávaros, Johann Baptist von Spix (Höchstadt, 1781 – Munique, 1826) — zoólogo, e Carl Friedrich Philipp von Martius (Erlangen, 1794 – Munique, 1868) — botânico, denominada *Brasilianische Volkslieder und indianische Melodien* (“Canções Populares Brasileiras e Melodias Indígenas”).

No anexo musical do primeiro volume da *Reise in Brasilien* — “Viagem no Brasil” (Spix e Martius, 1823), a novidade da edição de 1823 são as “canções populares”. Ao todo, além de um Lundu¹⁰, foram recolhidas oito cantigas para canto e piano:

A única peça exclusivamente instrumental é a que encerra a coletânea, N°9 *Landum, Brasilien: Volkstanz* (“Lundu, Brasil: Dança popular”) em Lá maior, grafada como solo de um instrumento melódico — provavelmente violino, mas na prática certamente acompanhado por guitarra e alguma percussão. Por outro lado, não se pode descartar a hipótese de que talvez o instrumento melódico fosse a própria guitarra, acompanhada, quem sabe, por uma viola (com cordas duplas) da época, instrumento precursor da atual viola-caipira. Este Lundu, que talvez tenha sido a menos precisa entre as transcrições de Spix e Martius, serviu como fonte para a *Congada* de Francisco Mignone. Também de interesse são as 14 melodias indígenas da *Reise in Brasilien*.

Esse pequeno repertório musical indígena não se configura como a primeira edição no gênero, visto que data de 1578, em La Rochelle, França, a primeira publicação de pequenos fragmentos de cantos de nações nativas no território brasileiro, pelo missionário calvinista francês Jean de Léry (Léry, éd. Itatiaia/EDUSP de 1980, pp.150, 162, 210, 214 et 215).

Spix e Martius referem-se a estes pioneiros exemplos musicais: “Admira terem as melodias, que Léry assinalou, há mais de duzentos anos, entre os índios dos arredores do Rio de Janeiro, tanta semelhança com as que nós notamos aqui”, no caso, junto aos índios Coroado¹¹. Villa-Lobos também teria como fonte Léry para sua primeira canção indígena, composta em 1922.

30 Modinhas do Brasil (1790) – Biblioteca da Ajuda, Lisboa (manuscritos) – editado no Brasil pela EDUSP, por Edilson de Lima (aluno de Régis Duprat).

Jornal de Modinhas – Lisboa, final do século XVIII (impressas).

Modinhas Imperiais – editadas por Mário de Andrade, em 1930.

Modinhas luso-brasileiras – Lisboa, Gulbenkian, 1984.

¹⁰ *Lundu* – mescla fandango espanhol com batuques dos negros – confunde-se com a modinha.

¹¹ Tribos assim conhecidas por viajantes posteriores devido ao tufo de cabelo no alto da cabeça.

Houve canto popular acompanhado de “viola” no Brasil colonial. Um documento muito importante está no bispado de Mariana: *Moda de viola*, de 1733 — canto popular acompanhado de viola. Viola nesse tempo, em documentos que não são feitos por músicos, nunca é a violela — instrumento de arco da orquestra —; viola é sempre da família da viola-de-aramé ou viola-caipira de tradição bracarense. Instrumento da família das guitarras. Já a viola de orquestra, por sua vez, era também conhecida como “violela” — nome, aliás, apropriado, mas que se tornou obsoleto. Não raramente, há casos de dúvida entre os instrumentos homônimos. Sobre a viola – da tradição bracarense — num contexto que remonta à repressão das visitas eclesiásticas, a historiadora Laura de Mello e Souza narra um fato curioso, ocorrido em 1733 e descrito num livro de devassas católicas:

Fernando Lopes de Carvalho, morador na rua Direita da Vila de São João del Rei, foi incriminado não apenas por freqüentar de dia e de noite a casa de uma mulata que vivia “sobre si”, mas porque demorava-se na casa da amada “pondo-se ele a tocar viola e ela a cantar à porta em alta voz, não só inquietando a vizinhança mas causando escândalo...

CASTAGNA: O lundu instrumental

Em meados do século XVIII estabeleceu-se no Brasil uma modalidade de dança que seria conhecida, já no início do século seguinte, como a dança nacional. Denominada *lundu*, *londu*, *landu*, *landum* ou *lundum*, esse tipo de música parece ter sido a mais antiga dança brasileira da qual conhecemos exemplos musicais, embora seja necessário esclarecer em que medida o lundu foi exatamente brasileiro. Se não existiu qualquer documento português ou brasileiro anterior a 1775 com a denominação *modinha*, o mesmo ocorreu em relação ao *lundu*. Apesar de ter sido comum no Brasil, durante o século XVIII, um ritual africano denominado *calundu*, difundido também em Portugal já no séc. XVII, parece não haver relação direta entre a música que teria sido utilizada no *calundu* e a música do *lundu* nos séculos XVIII e XIX. Por outro lado, não existe dúvida que o nome dessa dança seja de origem africana, como informa Ernesto VIEIRA (1899, p.319): “Lundum ou Landum. Dança chula africana, usada também no Brasil. O dicionário da língua bunda por Conecatim tem landú, todavia aforma geralmente seguida é lundum”. Tudo indica que o *lundu* tenha mesmo surgido no Brasil, mesmo sendo o resultado da mescla de elementos musicais e coreográficos de origens diversas. A dança nacional portuguesa na segunda metade do XVIII era a *fôfa*, dançada aos pares, ao som de violas e guitarras (portuguesas); parece não ter sido muito utilizada no Brasil, já que normalmente não é citada em documentos brasileiros. No Brasil setecentista, ao contrário, foram predominantemente citadas duas danças: o *lundu* e o *batuque*. O *batuque*, a julgar pelas descrições e ilustrações disponíveis (as principais foram publicadas por Carl Friedrich von Martius e por Johann Moritz Rugendas), foi uma denominação portuguesa genérica para todo tipo de dança de negros, praticada em fazendas durante o dia e ao ar livre, nos fins de semana ou dias de festa. O *batuque* era acompanhado pela percussão de instrumentos idiófonos ou membranófonos ou, mais comumente, pela batida das próprias mãos, empregando-se também a umbigada, recurso coreográfico que se difundiu por todo o país em gêneros que ainda são observados entre populações de origem negra. Já o *lundu* parece ter sido uma dança mais difundida socialmente, praticada entre negros, brancos e mulatos. Carl Friedrich von Martius, que esteve em Belém em

1819, associou o *lundu* aos mulatos da cidade, com a seguinte observação (SPIX e MARTIUS, v.3, p.29): “*Para o jogo, a música e a dança, está o mulato sempre disposto, e movimenta-se insaciável, nos prazeres, com a mesma agilidade dos seus congêneres do sul, aos sons monótonos, sussurrantes do violão, no lascivo lundu ou no desenfreado batuque.*” Johann Moritz Rugendas (1802-1858), que acompanhou Langsdorff em uma expedição pelo Brasil entre 1821-1829, confirma a diferença social que existiu entre o *batuque* e o *lundu*, no *Malerische Reise in Brasilien* (Viagem pitoresca pelo Brasil), publicado em 1835 (RUGENDAS, p.157-158): “*A dança habitual do negro é o ‘batuque’. Apenas se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal de chamada e de provocação à dança. O batuque é dirigido por um figurante; consiste em certos movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos; são principalmente as ancas que se agitam; enquanto o dançarino faz estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono, os outros fazem círculo em volta dele e repetem o refrão.*” “*Outra dança negra muito conhecida é o ‘lundu’, também dançada pelos portugueses, ao som do violão, por um ou mais pares. Talvez o ‘fandango’, ou o ‘bolero’ dos espanhóis, não passem de uma imitação aperfeiçoada dessa dança.*” “*Acontece muitas vezes que os negros dançam sem parar noites inteiras, escolhendo, por isso, de preferência, os sábados e as vésperas dos dias santos.*”

INQUISIÇÃO

No Brasil não havia inquisição diretamente. Quando um sujeito era suspeito de qualquer tipo de escândalo, seja poligamia, bruxaria, cristão-novo, judaísmo... havia um rigor muito grande; perseguiram-se os desvios de conduta da boa moral católica e, no caso de confirmação da denúncia, mandava-se o indivíduo para Portugal e lá ser julgado. Há muitos casos de condenados à forca, à fogueira, para serem queimados em praça pública, O libretista Antonio José da Silva foi queimado em praça pública pela Inquisição como "judeu recidivo, lascivo etc". Queriam que ele casasse com uma católica mas ele casou com uma judia; ao contrário de seu irmão que se salvou casando com uma católica. Os inquisidores davam chance para o sujeito...

Há um documento no bispado de Mariana, em que o padre relata o processo de Inquisição. Os padres faziam as visitas eclesiásticas para averiguar se as pessoas estavam vivendo nos bons costumes católicos.

Fernando Lopes de Carvalho, morador na rua Direita da Vila de São João del Rei, foi incriminado não apenas por freqüentar de dia e de noite a casa de uma mulata que vivia “sobre si”, mas porque demorava-se na casa da amada pondo-se ele a tocar viola e ela a cantar à porta em alta voz, não só inquietando a vizinhança mas causando escândalo...

As primeiras mulheres que ganharam alforria através do processo de coartação¹² — um acordo que fazia no tabelião com o proprietário para adquirir a liberdade através de

¹² Ao ter acesso ao dinheiro, os escravos podiam acertar com seus senhores serem coartados. “A coartação é uma das formas de liberdade sob condição: era a liberdade a crédito. (...) Tratava-se de concordar com um

pagamento a prestação. Muitos escravos conseguiram comprar sua liberdade. No caso das mulheres eram as que viviam "sobre si"; no caso dos homens pretos e mulatos eram os que tornaram-se músicos. Até o Marquês de Pombal, o judaísmo foi totalmente condenado até 1750, quando ele torna isso mais flexível.

REPRESSÃO DOS BATUQUES

Desde 1559, teremos casos em que se proibiam os batuques. Só na Capitania de MG Ricciardi encontrou mais de vinte proibições do Batuque, repetidas insistentemente nos séculos XVII e XVIII. Certamente por que não "pegava". Talvez a mais antiga proibição das manifestações de dança e música dos negros remonte à metrópole, por ocasião de um alvará datado em 28 de agosto de 1559, "sob o cetro de D. Sebastião", de acordo com pesquisa de Mozart de Araújo:

Manda el Rei nosso Senhor, que na cidade de Lisboa & hu[m]a legoa ao redor della, se não faça ajuntamento de escravos, nem bailos, nem tangeres seus, de dia, nem de noite, em dias de festa, nem pela semana, sob pena de serem presos, & de os que tangerem, ou bailarem, pagarem cada hum mil reaes para quem os prender, & os q' não bailarem, & forem presos por star presentes, pagare[m] quinhe[n]tos reaes. E que a mesma defesa se entenda nos pretos forros (Araújo, 1963 p.16 – de acordo com Leis Extravagantes de Portugal, Quarta parte, Título V, Lei nº X, Fol. 17, Liv. 4, posteriormente incorporada às "Ordenações Filipinas", de 1603).

O pesquisador Sebastião de Oliveira Cintra narra uma das mais antigas proibições, em Minas Gerais, da música e dança dos negros, com exemplo ocorrido em São João d'El Rey, datado em 13 de janeiro de 1720:

O Senado da Câmara, atendendo à determinação do Conde Assumar, publica edital proibindo aos negros a formação de ajuntamentos em forma de bailes e folguedos. Edital de 17.2.1720 reforça a proibição - pelo "dano que pode resultar de semelhantes ajuntamentos". Ordenava, ainda, que não se consentisse que os escravos usassem capotes e timons [sic], pelo risco que resultava de ocultarem armas curtas debaixo deles.

preço que o escravo devia pagar a seu senhor, em várias prestações. A partir desse acordo, o escravo passava a uma condição intermediária, nem alforriado nem escravo, mas (...) já com vários privilégios de livre".(Manuela Carneiro da Cunha, 1985). A alforria era muitas vezes apresentada como dádiva, como generosidade ou estima pelo escravo demonstrada pelo senhor. Essa postura é denominada por Manuela Carneiro da Cunha (1985) de ideológica porque sua expectativa era transformar o escravo em um agregado, de tal modo que se o alforriado mostrasse ingratidão havia freqüentemente rescisão da alforria. Era comum haver na carta de alforria uma cláusula que estabelecia que o escravo se tornava agregado e devia lhe prestar serviços durante certo número de anos. <http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/141123/> (acesso em 31/03/2009).

Parecia ser difícil o efetivo cumprimento de tal proibição, tanto que a mesma reaparece, por exemplo, entre outras tantas vezes, 23 anos depois, na ordem de 20 de junho de 1743, do “Exercitor Gen e Capitam Gnal da Captia do Rio de Janero, e Minas Gerais”, Gomes Freire de Andrade (Conde de Bobadela), proibindo a reunião de negros da cidade do Rio de Janeiro “em batuques no campo”, alegando que “porqto sendo precizo evitar as desordens que frequentemente sucedem de haver ajuntamto de negros pelos parqs e mais prças adonde [...] a fazer danças a que chamaõ vulgarmte batuques...” (AN-RJ, *Rego do Snr Gnal pelo qual prohibe aos negros desta cide a que não se ajuntem em batuques no Campo* cód.60 vol.XXIV/00447 f.50).

Segundo Ricciardi, provavelmente as “desordens” não se sucediam de fato: havia antes um pretexto forjado para justificar a violenta repressão aos batuques. Laura de Mello e Souza comenta como procediam as ações punitivas das autoridades portuguesas:

As pequenas festas que os negros, mulatos e carijós realizavam nos domingos e dias santos deveriam, no tempo de José Antônio Freire de Andrade [irmão do Conde de Bobadela], ser dispersadas por rondas de seis homens e um sargento, organizadas expressamente com esse intuito. O argumento dado era o de que nasciam “grandes desordens” desses batuques, que frequentemente degradingolavam em brigas e ferimentos. É significativo o fato de os tambores deverem ser quebrados pelas rondas, o que de certa forma os equiparava às armas – paus, porretes, facas, navalhas, facões - , que os soldados deveriam apreender.

No caso da repressão oficial às manifestações culturais dos “desclassificados”, havia ainda o reforço dos juízos morais da igreja, com seus visitantes e suas devassas, ocorrendo:

...pois a interiorização da ideologia oficial e da moralidade empedernida que se opunha à realidade complexa da colônia – as festas, os batuques, os motivos de alegria e regozijo passando a ser encarados como infrações pecaminosas. Como resultado, fingia-se na mesa da visita uma regularidade de ações que não existia na vida real.

Mello e Souza entende que os relatos registrados por visitantes muitas vezes eram igualmente forjados e, como exemplo, entre outros, narra uma devassa eclesiástica em Mariana, ocorrida na década de 1760: “Dona de uma venda na Água Limpa, a preta Rosa foi acusada na devassa de consentir a sua porta aos domingos e dias santos, danças de negros batuques escravos, com geral escândalo, e inquietações, e perdas assim dos escravos, como de seus senhores”.

Mário de Andrade errou ao afirmar que o batuque, “no Brasil, não o proibiam”, mas já indicava outra fonte contrária à sua realização: “apesar de vozes como a do Comandante Militar de Goiânia [sic — tratava-se então de Goyana, na Capitania de Pernambuco] que pedia a repressão dele”. Por outro lado, havia aqueles que se solidarizavam com os negros. É o que narra também o escritor paulistano, finalizando com humor e talento literário:

Dom Tomás de Melo (em 1796) respondia que os negros “não devem ser privados de semelhante função porque para eles é o maior gosto que podem ter em todos os dias de sua escravidão” (In: Costa, F. “Folclore Pernambucano”, RIHGB, 1908 p.205). As famílias permitiam nos seus engenhos e fazendas, contanto que fosse lá na senzala, porque, como ficou na cantiga tradicional: “Batuque na Cozinha, Sinhá num qué”.

Os negros foram superando aos poucos as proibições impostas pela administração branca, pelo menos para a realização de seus batuques. Teria sido, segundo Ricciardi, uma conquista deles, como em parte também o foram os processos de coartação. Por certo, há uma maior influência daquelas classes oprimidas em nossa história do que os documentos oficiais deixam transparecer. O bispo D. Thomáz de Abreu Pereira, em 1780, escrevia a Martinho de Melo e Castro, preocupado com o conteúdo pagânico e “desordeiro” das chamadas “danças de pretos”: “[...] os batuques, ainda que foram sempre tolerados nestas conquistas, sempre os considerei gentílicos e contrários ao sossego público”. Mas pondera a seguir que vale a pena permiti-los para garantir “a boa paz do Império”.

Bernardo Guimarães (1825-1884) diz: “Em nossa terra é uma sandice querer a gente gloriar-se de ser descendente de ilustres avós; é como dizia um velho tio meu: *No Brasil ninguém pode gabar-se de que entre seus avós não haja quem não tenha puxado flecha ou tocado marimba*”. Ou seja, a kalimba. Isso quer dizer que o descendente do índio tem arco-e-flecha e o descendente do negro toca kalimba. E hoje ninguém associa essa instrumento à música brasileira. No século XIX, o que se identifica é a falsa associação da música dos negros com instrumentos de percussão militares, como caixa, pandeiro, triângulo etc — que não têm origem africana. É uma associação errada que só foi incorporada no século XX. O prato, por exemplo, foi introduzido na europa pelas bandas do exército otomano. Mozart ouvia isso muito porque o exército otomano estava a dez quilômetros de Viena. O píforo (flautim) também vem da música militar e só depois é introduzido na orquestra sinfônica.

A gente tem uma idéia muito errada do que teriam sido esses batuques. Associa-se o batuque à escola de samba e grupos de percussão. Não é isso que a documentação da época

nos diz, principalmente através das evidências iconográficas. A iconografia colonial foi sempre feita por viajantes. Primeiro com os holandeses, que tomaram conta do Nordeste, e realizaram uma representação iconográfica — hoje quase toda na Holanda —, na época que do Ceará até a Bahia era tudo Holanda, que mostrou os costumes da região, o povo, a arquitetura.

A partir de 1808, há casos mais específicos. O príncipe regente vem para o Brasil e abrem-se os portos e, com isso, um contingente maior de estrangeiros no país, principalmente os viajantes para expedições filosóficas: atrás de planta, de animal... Os chamados cientistas da natureza; o grande pintor francês, Jean-Baptiste Debret, que foi, digamos, o pintor oficial da época de Pedro I. Debret pinta um típico batuque da época, num momento em que o batuque não é mais reprimido e chega até a fazer parte das festas populares religiosas, como a Festa do Divino.



Drebet

Vêm-se um tipo de reco-reco e várias kalimbas — esse sim o instrumento mais típico do Brasil até o final do século XIX, o mais brasileiro de todos; nada a ver com a nossa moderna batucada. O pintor bávaro Rugendas também cansou de pintar isso; nas expedições de Langsdorf.

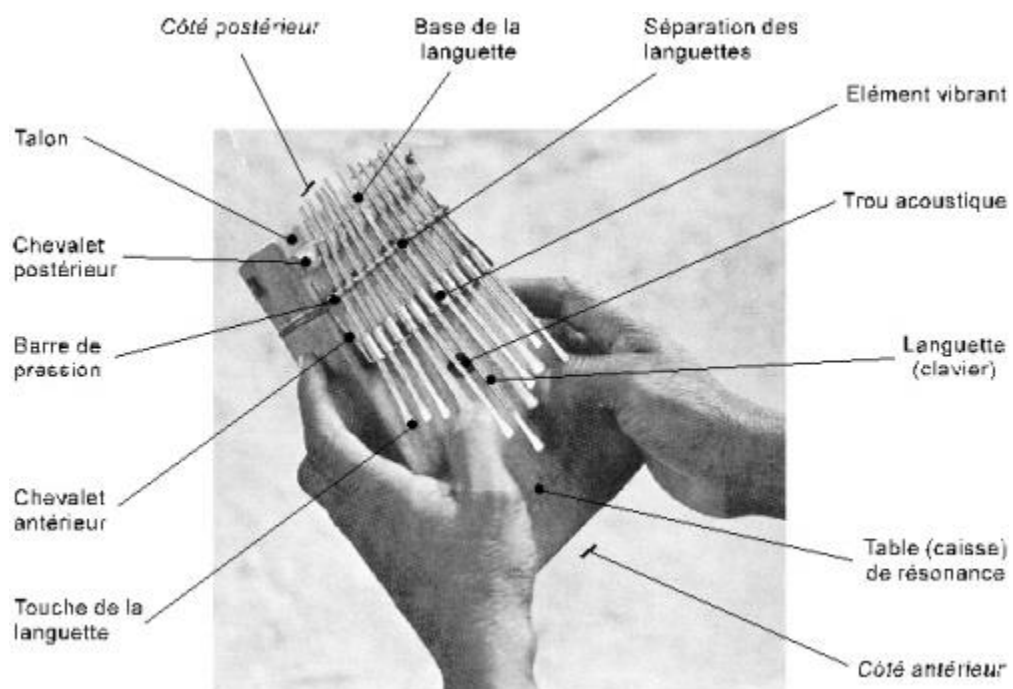


Batuque: Johann Moritz **Rugendas** (Augsburgo, 29 de março de 1802 — Weilheim, 29 de maio de 1858) pintor alemão que viajou por todo Brasil durante 1822-1825.

Os instrumentos de percussão, como a caixa, são militares. E os negros não cantavam alto. Eram aqueles cantos pentatônicos africanos acompanhados com palmas. Esta Marimba, instrumento característico no Brasil de outrora e aqui citada por Bernardo Guimarães, é com certeza a Marimba de Cafri, a qual Mário de Andrade chamava de Sanza. Hoje mais conhecido internacionalmente como Kalimba, Fingerdrum (inglês) ou Lamellophone (alemão), este instrumento de volume pequeno (ka = pequeno, limba = som) não é mais utilizado no Brasil, já que sua afinação nem sequer é temperada.



Kalimba



A leitura da historiadora Laura de Mello e Souza é a mesma: eram argumentos para que não se tivessem elementos pagãos, de expressão não-católica. A música tinha que ser católica. Tudo isso anterior ao Marquês de Pombal, que proporcionou uma grande liberação dos costumes no Brasil, acabando com as ordens punitivas contra os batuques.

Havia os negros ladinos e os caramutanges (ou boçal, aquele recém-chegado da África e que não fala o português). A mortalidade era muito forte: a expectativa de vida de um negro era de 20 a 30 anos, no máximo. Era mais fácil repor o estoque. O Ladino valia de 6 a 7 vezes mais do que o boçal, porque demora mais tempo para aprender o ofício. Manoel Dias, por exemplo, já era um pardo ladino, já nasceu no Brasil, educado no português, sabia ler e escrever. Os negros que tinham capacitação de ofício eram muito mais valorizados. Esses negros chegavam das mais diversas regiões da África e traziam todas as suas manifestações que aqui se misturavam. Os colonizadores tinham o cuidado de não comprar escravos da mesma região, para que eles não se entendessem entre si: monjolo, kabinda, mina, kiloa, rebole, de moçambique... Sendo assim obrigados a usar o português para se comunicar. Trata-se de uma estratégia de colonização. Batuque é uma palavra que vem de Portugal no século quinze; não há uma palavra brasileira para isso. E era quando os negros se juntavam para fazer música com canto, palmas, reco-reco e kalimba. E não tinha tambor — isso é coisa de cubano.

Ainda sobre os batuques, Castagna diz (op. cit., p. 12):

O batuque, a julgar pelas descrições e ilustrações disponíveis (as principais foram publicadas por Carl Friedrich von Martius e por Johann Moritz Rugendas), foi uma denominação portuguesa genérica para todo tipo de dança de negros, praticada em fazendas durante o dia e ao ar livre, nos fins de semana ou dias de festa. O *batuque* era acompanhado pela percussão de instrumentos idiófonos¹³ ou **membranófonos**¹⁴ ou, mais comumente, pela batida das próprias mãos, empregando-se também a umbigada, recurso coreográfico que se difundiu por todo o país em gêneros que ainda são observados entre populações de origem negra.

O PRIMEIRO SAMBA

O primeiro samba brasileiro não foi *Pelo telefone*, de 1917. Alexandre Levy tem um samba sinfônico de 1890 e que fez muito sucesso na época: foi tocado no Rio de Janeiro, em Paris pelo Francisco Braga etc. Quando surgem as rádios no Brasil, por volta de 1920-30, preconizavam-se os concertos sinfônicos e vários documentos provam que essa era uma peça muito popular na época. Régis Duprat afirma que A. Levy é o grande introdutor das oralidades populares na música brasileira. Esse samba faz parte da *Suíte brasileira*, cujo I

¹³ Acepções ■ adjetivo e substantivo masculino Rubrica: música. diz-se de ou qualquer instrumento cujo som é produzido pela vibração de seu próprio corpo (p.ex., o xilofone, o triângulo, o prato etc.) Etimologia idi(o)- + fono; cp. idiofone e idiofono Sinônimos idiofone, idiofônio, idiofono, autofone, autofônio, autofono, autófono; como adj.: idiofônico, autofônico.

<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=idi%F3fono&styp=k&x=15&y=13> (acesso em 31/03/2009).

¹⁴ Grifo do autor, demonstrando que há controvérsias sobre a tese de Ricciardi.

mov. é o *Cai cai balão*, o II é o *Rio da minha terra*, cujo tema é parente do *Moldávia* de Smetana... O IV movimento é o *Samba*.

CASAS DE ÓPERA

Houve no Brasil um estímulo muito grande às casas de ópera, principalmente a partir de 1760 e especificamente a partir de 1770. Política do Marquês de Pombal, que baixou uma lei assinada por José I que dizia que "todos os homens bons (leia-se os ricos, brancos e nobres) devem estimular o povo a ser bom, obediente e bons servidores de Vossa Majestade e ampliar o bom-gosto pela música". Então que se construam casas de ópera para melhor servir a Sua Majestade. O seu projeto era elevar o gosto do povo através da ópera. A coroa portuguesa não investia um centavo, mandando os "homens bons" contruírem — uma terceirização sob pressão. No Brasil e em Portugal o gênero não era muito difundido. Já na Itália, havia casas de ópera em todas as vilas e cidades. Geralmente uma comédia castelhana ou uma ópera qualquer ou era exibida em praça pública ou na casa do bispo — não na igreja! Não eram locais adequados, e há uma proliferação dessas casas em Bahia, Rio de Janeiro, Vila Rica, Meia Ponte (atual Perinópolis), Sabará, São Paulo, Recife, São João d'El Rey... A casa de ópera de São Paulo já não existe mais. Ela ficava ali na frente do Pátio do Colégio. Recife e São João Del Rey também foram demolidas.

LIBRETISTAS BRASILEIROS

Ângelo de Siqueira (São Paulo, 1707 – Rio de Janeiro, 1776),

Alexandre Gusmão (Santos, 1695 – Lisboa, 1753)

Antônio José da Silva — o “Judeu” — (Rio de Janeiro, 1704/5 – Lisboa, 1738)

Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, 1738 – Lisboa, 1800)

Tomé Joaquim Gonzaga Neves (Rio de Janeiro, 1738 – Porto, 1819)

Luís Álvares Pinto (Recife, ca. 1719-1789).

Cláudio Manuel da Costa (Vila do Ribeirão do Carmo, 1729 – Vila Rica, 1789)

Gastão Fausto da Câmara Coutinho (Lisboa, 1772-1852)

Antônio Bressane Leite de Paula (Santo André, Portugal, 1748 – Comarca do Rio das Mortes? – 18??)

OS MÚSICOS

GERAÇÃO COLONIAL: início do século XVI até a morte de João de Deus de Castro Lobo (1832)¹⁵.

Antônio da Silva Alcântara (mestre-de-capela da Sé de Olinda)

Como ele, temos vários outros compositores, principalmente do Nordeste e dos quais não nos ficou absolutamente nada. Temos a documentação oficial das irmandades, das catedrais, em que constam as atividades musicais, mas as partituras se perderam. Ao contrário dos compositores de MG e RJ que sobreviveram além das documentações. A nossa história seria uma outra se esse material tivesse sobrevivido. Há, por exemplo, muitas notícias de óperas em castelhano que circularam no Brasil do século XVIII.

Regente e compositor de óperas, música religiosa e serenatas. No entanto, nenhuma nota musical sua sobreviveu ao tempo. O principal documento de época, que narra suas atividades, mesmo que sem maiores detalhes, é a "Relação das festas que se fizeram em Pernambuco pela feliz aclamação do mui alto, e poderoso Rey de Portugal D. Joseph", onde se lê:

Nosso Senhor do anno de 1751. Para o de 1752. Sendo Governador, e Capitão General destas Capitánias o illustris. E excellentis. Senhor Luiz Joseph Correa de Sá do Concelho de Sua Magestade. &c. Por Felipe Neri Correa Official mayor da Secretaria de Governo, e Secretario particular o mesmo Illustrissimo, e Excellentissimo Senhor Governador. Lisboa, Na Officina de Manoel Soares. Anno de MDCCLIII [1753]. Com todas as licenças necessarias (ver Moraes, 1969 p.94-95).

Compositor incansável e regente, o mestre-de-capela pernambucano Antônio da Silva Alcântara — de quem infelizmente não nos chegou uma única obra sequer — parecia ser mesmo prestigiado em seu tempo, competente e versátil, compondo indistintamente música sacra, para cena e camerística, utilizando-se dos melhores músicos que dispunha e obtendo muito sucesso em seu tempo. São histórias musicais fantásticas do Brasil, mas infelizmente irreconstituíveis pelo sumiço total das partituras... O problema mais grave, ao

¹⁵ Contextualizado nas práticas dos século XVIII e que, com Pe. José Maurício e Antonio Fonseca Portugal, mortos em 1830, forma o fim de um ciclo ligado à geração de Beethoven.

se tentar pesquisar este enigmático repertório musical colonial para o teatro, consiste justamente na inexistência quase absoluta de partituras, fato que restringe o valor de qualquer documento de época levantado, apesar da inegável importância histórica, não mais que à mera hipótese estética.

Caetano de Melo de Jesus (Bahia, século XVIII)

Mestre-de-capela da Bahia, só é conhecida sua obra teórica "Escola de Canto de Órgão" (1734), cujos manuscritos estão arquivados em Évora, em Portugal, e nunca foi editado. Era tido como um mestre-de-capela muito importante e ativo compositor. Haveria naquela época em Salvador pelo menos uns 30 compositores profissionalmente ativos. Infelizmente toda a produção da Bahia, dos séculos XVI, XVII e XVIII, se perdeu. Era o maior centro do Brasil, bispado primaz, o primeiro bispado erecto no Brasil foi o de Salvador da Bahia e que tinha a maior atividade por ser a capital. Eu visitei os mosteiros beneditinos de lá — entre os melhores do mundo —, mas o saque realizado pelos holandeses entre 1620 e 1640, perdeu-se o patrimônio. Os holandeses levaram embora. Eu sugiro para quem queira trabalhar com renascença ou os primórdios do barroco na Bahia que vá procurar nos arquivos da Holanda. Em algum lugar deve ter esse material de Salvador — que foi saqueada. O material posterior aos holandeses — de 1640 para cá — também se perdeu. A Bahia não preservou seu patrimônio. O Pe. Jaime Diniz levantou os documentos de pagamentos de músicos na Bahia, principalmente a Santa Casa de Misericórdia, a Sé, a Irmandade de São Francisco (que eram riquíssimas tanto a Ordem 3ª quanto a Ordem 1ª). Ele levantou dezenas e dezenas de compositores ativos, músicos com uma produção muito grande. Salvador sempre foi a maior cidade do Brasil até por volta de 1850, quando o Rio de Janeiro a ultrapassa. Ainda na época de João VI, Salvador era maior que o Rio. Dá para saber os pagamentos que foram feitos e o dinheiro que eles ganharam; o nome da Irmandade, os compromissos etc. Os livros burocráticos foram preservados, mas nenhuma nota musical. Portanto, o *Recitativo e Ária* de 2 de julho de 1759 — que é um manuscrito muito bonito — permanece de autoria anônima. O primeiro compositor da Bahia que vai sobreviver é do século XIX, Damião Araújo.

Ângelo de Siqueira (São Paulo, 1707 – Rio de Janeiro, 1776)

Não se conhece nenhuma composição sua. Formado pelos jesuítas em São Paulo. Mestre-de-capela da Matriz de São Paulo — depois missionário apostólico no Brasil e Portugal. Ele nasceu em São Paulo — filho do mestre-de-capela da Sé de São Paulo —, família de cristãos-novos, torna-se missionário apostólico, levando o cristianismo para as outras regiões do Brasil: Cuiabá, Goyazes, chega em 1747 em Campos de Goytacazes e funda o primeiro seminário do Brasil. Depois vai morar no Rio de Janeiro a partir de 1750. Devoto de Nossa Senhora da Lapa, transformou o brejo no que hoje é conhecido pelo bairro da Lapa, com a igreja da Lapa. Quer dizer, um dos bairros mais tipicamente carioca foi fundado por um paulistano. Mas não podemos provar nada porque toda a documentação da igreja da Lapa do Rio de Janeiro se perdeu num incêndio. Em 1810 a igreja deixa de ser a Igreja de N. S. da Lapa e passa a ser administrada pelos carmelitas e passou a se chamar Igreja de Nossa Sra. do Carmo da Lapa. É aquela entre a Escola de Música da UFRJ e a Sala Cecília Meireles.



Igreja de Nossa Sra. do Carmo da Lapa

Siqueira era um construtor de igrejas, tendo erguido dezessete pelo Brasil — está escrito em seu relatório. Ele chegou a Portugal em 1753 e vai escrever muitos livros e publicá-los. É bom lembrar que no Brasil a publicação de livros só vai ser autorizada em 1808. Era proibido prensa e imprensa no Brasil: nem livro nem jornal, tudo era manuscrito, por lei de Portugal. Foi o primeiro músico brasileiro paulista com retrato a óleo. Só o Pe. Garcia vai ter depois — obra que está na sala do diretor da Escola de Música da UFRJ.

O Marquês de Pombal, em 1770, acaba com as diferenças entre cristão-novo e cristão velho, e com a história de que mulato não podia ser nem padre nem oficial. Com sua política de integração dizia que "todos são bons para servir a Vossa Majestade". Foi a época em que o Brasil mais progrediu: Manoel Dias de Oliveira ganha título de capitão; os outros

mulatos todos são elevados a patentes do exército...e aí começa a haver padres mulatos. Antes de Pombal os padres eram quase todos brancos: ele era um "déspota esclarecido", abrindo a sociedade numa administração muito mais eficiente. Eficiente não pode ser excludente; mantendo o poder real, ele promovia o cidadão. Ele também expulsou os jesuítas porque eles, quando tinham um território — geralmente muito grandes: só na Amazônia eles tinham territórios gigantescos só deles —, gostavam de ter sua própria jurisdição pois eram submissos ao Papa.

Quem quiser ver documentação colonial brasileira dos jesuítas deve procurar em Roma, no Vaticano. Essa não-subserviência ao Padroado português, fazendo uma administração à parte, incomodou o Marquês de Pombal, que resolveu da maneira mais brutal possível, expulsando todos os jesuítas do Brasil, de Portugal e das demais possessões portuguesas, em 1759.

Faustino Xavier do Prado (Mogi das Cruzes, 1708 – São Paulo, 1800)

Ladainha de Nossa Senhora (173?) – a mais antiga obra musical brasileira, raro exemplar do alto barroco no Brasil e outros motetos (Papéis de Mogi das Cruzes, descobertos por Régis Duprat, editada por Rubens Ricciardi e Diósnio Machado Neto).

Da mesma idade do Ângelo de Siqueira, se conheciam, encontraram-se várias vezes na juventude porque ambos são padres da matriz de São Paulo. Morou em Pernaguá, hoje estado do Paraná, vai para Santos e tornou-se importante na formação do José Bonifácio. Morreu bem idoso, com 92 anos (um verdadeiro milagre em se tratando de século XVIII), em São Paulo e está enterrado na capela de São Francisco. Foi ele que vendeu a casa para o André da Silva Gomes. Faustino era músico na juventude, depois abandona a música para ser político, tesoureiro do bispado, vai ter cargos mais rentáveis. Não temos mais notícias dele como músico. Uma obra sua sobreviveu — que é a *Ladainha de Nossa Senhora* — e alguns outros poucos motetos. Essa ladainha é a peça mais antiga encontrada no Brasil pelo Prof. Régis Duprat que localizou os manuscritos e o Prof. Neto fez um trabalho de transcrição porque não estava escrita em notação moderna, mas em notação mensural. Homofônica, tem acordes o tempo inteiro, o original é em Sol Maior porque eram para vozes de criança. A informação que a gente tem é que ele tinha uma harpa; viajava para a igreja de Nossa Sra. da Conceição dos Guarulhos — na época ainda um "fim-de-mundo" —

, levando uma harpa e três meninos, fazendo o baixo, cantando também com os meninos. Hoje é impossível fazer em Sol Maior porque fica muito agudo. Então abaixei para Si bemol Maior e a OSESP fez isso muito bem com o Neschling e eu acompanhei os ensaios ajudando; e nós fizemos aqui. Tem uma pulsação que lembra às vezes o ritmo renascentista de três e dois. É bom lembrar que Portugal não teve barroco no século dezessete: foi tudo renascimento tardio. O barroco só chega em Portugal com João V, na primeira metade do século XVIII. Só que Faustino já usa uma harmonia avançada, com a cadência pré-clássica que o Manoel Dias vai usar muito. Ele tem também outros motetos dos papéis de Mogi, mas essa é a primeira que tem instrumentos: baixo-contínuo, dois violinos e coro.

Luís Álvares Pinto (Recife, ca. 1719-1789)

Música sacra: *Te Deum*, *Salve Regina* e&. Obras didáticas: *Arte de Solfejar* (Recife, 1761), *Muzico e moderno systema – Lições de Solfejo – para solfejar sem confusão* (Recife, 1776), *Dicionário pueril para uso dos meninos ou dos que principiam o abc e a soletrar dicções* (1784) *Ópera: Amor mal correspondido* (1780)

Com a patente de tenente-coronel, aqui temos um compositor com obra bem mais consistente, de primeira grandeza e que deixa uma obra muito refinada, do qual já falei como libretista (ver página ?). Infelizmente a ópera se perdeu e temos dele algumas obras de câmara de grande interesse: melodia com baixo-contínuo, sem indicação do instrumento solista. É uma música bem século XVIII, contemporânea de Bach, Telemann, Händel, é bem barroca. Ele é autor de um tratado *Muzico e moderno systema*. É o primeiro título que traz a palavra sistema no Brasil. E o *Lições de Solfejo – para solfejar sem confusão* (Recife, 1776). Ele também era professor de gramática latina tal qual André da Silva Gomes. (4:35). (Ouvir o *Te Deum*). Tem sempre o cantochão dos padres (*Te Deum laudamus*) e a orquestra ataca no tom do cantochão. Ele é o único caso de músico com formação em Portugal. Quem o pesquisou foi o penambucano Pe. Jaime Diniz que achou lá esse material. Olinda é um bispado muito antigo, do século XVII, além de Recife também.

Manuel Dias de Oliveira (Comarca do Rio das Mortes ? – 1734/5 – Vila de São José, 1813)

Mestre compositor de música na Comarca do Rio das Mortes, capitão de pardos libertos no Arraial da Laje e calígrafo.

Inúmeras séries de motetos para visitação de passos, Miserere, Amante Supremo, Herói que Busca, Encomendaç o de almas, dois Eu vos adoro, dois Te Deum, Novena de Nossa Senhora da Boa Morte, Sábado Santo de Manhã com Magnificat e&.

Escrevi minha tese de doutorado sobre ele e tive a sorte de localizar a data de nascimento dele, num livro de recenseamento na Vila de São José, hoje Tiradentes, de 1795. Era muito comum eles fazerem um liro para contar todas as almas da Vila. Os números dos "fogos" — que eram as casa, que sempre tinham fogo em algum lugar — e o nome das pessoas, no esposo, da esposa, dos filhos e agregados. Esse livro era muito preciso; batia com todas as datas dos demais — a Milara? que era a mulata esposa dele e os filhos, inclusive os escravos dele — e dizia que ele tinha 60 anos, o que d  34 ou 35.

O capitão MDO era um pardo-forro, isto é, alforriado. Foi escravo e em algum momento comprou a liberdade (cf. p. ?).

Existe uma figura muito curiosa: Lourenço Dias de Oliveira — organista da Vila de São José que vai trabalhar na Vila de SJ em 1750. A gente não sabe se   parente, se   dono... Porque o escravo às vezes pegava o nome do dono e não o do pai. Outra figura enigmática é o músico Francisco da Silva Nunes de Souza (???) que foi o músico mais rico de Minas Gerais; ganhava quilos de ouro, na época em que o ouro estava muito abundante, nas décadas de trinta e quarenta do século XVIII. Mandava construir igrejas, há documentos sobre isso. Para fazer uma igreja primeiro pegava um "ermit o" que saía na ruapara pegar dinheiro; depois pedia autorização para a rainha ou para o rei de Portugal (João V, depois José I). Se esse ermit o fosse bem-sucedido, virava "fabriqueiro" — que era o próprio tesoureiro da igreja; fazendo a administração da igreja; fundava-se uma irmandade. Os recibos de Nunes de Souza são "de babar": ouros e ouros" que ele ganhava; muitas oitavas de ouro. Ganhava muito mais do que Manoel Dias, que trabalhou nos anos 70 e 80, quando o ouro não estava mais sendo retirado na mesma quantidade da primeira metade do século XVIII. Uma oitava de ouro era de 1500 a 1800 réis; 3,65g. Ele é que vai fazer os motetos de passos. Uma irmandade muito forte na Vila de São José é de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos — que fazia a Semana Santa em procissão e, em cada vez que parava num passo, abria aquela capelinha e cantava um moteto. Essa é uma tradição do

bispado de Braga, primaz de Espanha, que têm rituais medievais que não mudaram com o Concílio de Trento. porque somos uma colonização do norte de Portugal.

A mineração começa no final do século XVII e começo do XVIII; tem um pico nos anos 20-30 e aí vai caindo até a década de oitenta-noventa, quando se fala "as minas estão exauridas". A coroa não queria acreditar que não tinha mais ouro. Esse Nunes de Souza trabalhou na época em que mais se estava retirando ouro. Depois ele se transforma em tabelião. De repente ele deixa de ser importante e surge o Manoel Dias. Talvez Manoel Dias fosse aluno dele porque ele era tão poderoso que não deixaria alguém sem o seu consentimento. Eu consegui localizar cópias do *Miserere* lá em Braga. É a música mais copiada do período colonial: Rio, São Paulo, MG, Braga... (4:50). Essa peça fez tanto sucesso que acho que chega a ter centenas de cópias. Até em Sertãozinho tem cópia dela, que agora está em Brodowsky no arquivo do arcebispado. Não há uma cidade do sul de Minas que não tenha uma cópia desse *Miserere*. (Ouvir *Visitação dos Passos n. 2 = Amante Supremo*). O texto (transcrever) tem toda essa contradição barroca: a morte e a vida; a culpa e a absolvição; a salvação e a cruz. A dualidade barroca está muito forte na obra e ele trabalha com dois corais: um faz a frase e o outro responde em cânone. Uma obra-prima do barroco-mineiro. Os manuscritos que usei para a edição são da lira Sãojoanense, oriundos em parte de SJDR e de Lagoa da Serra também da Lira Ceciliana de Prados, tudo da região de SJDR. Ângelo Siqueira tem no livro dele trechos desse poema. (ouvir *Herói Supremo, Eu vos adoro*).

O Manoel Dias é o primeiro compositor que tem uma obra importante já em língua portuguesa. Em Portugal não existe esse tipo de repertório; eles não faziam devoção popular religiosa em português. Isso lá seria uma blasfêmia. Trata-se de um fenômeno exclusivo do Brasil. Ou se houve em Portugal, se perdeu. Arquivo do Museu da Música da Arquidiocese de Mariana. MDO morre em 1813. Uma espécie de mestre-de-capela da Vila (?), dominava todos os serviços, ele que fazia a contratação dos músicos, compunha a música e dirigia a execução; muito embora sempre tenha sido contratado como mestre. Não se sabe que instrumento ele tocava. Teve também uma atuação como militar — capitão de um regimento dos homens pardos libertos do Arraial da Lag(j)e. Hoje é a cidade de Resende Costa. Foi muito próximo de vários inconfidentes: teve ligação com Ignácio Corrêa Pamplona, mestre-de-campo (hoje marechal, acima do general) que delatou o Tiradentes. O

Joaquim Silvério dos Reis foi traidor. Esse não, ele estava de fora do movimento; era compadre do governador, o Barbacena. O Pe. Carlos Corrêa de Toledo e Melo, chamado Pe. Toledo, outro inconfidente famoso, era responsável pela igreja em que o Manoel Dias trabalhava. O irmão do Pe Toledo, chamado Luiz Vaz de Toledo Piza era sargento-mor da Vila. Então todos eles tinham uma ligação muito grande. E o MDO conheceu todo mundo, o José Ignácio de Alvarenga Peixoto, tocou na cerimônia do casamento dele, no batisado. Na documentação cartorial dele havia imóveis uns 4 escravos. Numa guerra desenvolvida aqui na Serra da Canastra que tinha uns quilombos muito fortes e resistentes. O Ignácio Corrêa Pamplona derrotou todos e MDO foi junto para essas guerras e ganha uma sesmaria, um terreno de 5-6 Km² por ter ido nessas guerras. Uma mistura de barbárie e civilização. (pegar do 5:17)

Sobre o repertório que chegava no Brasil, existe uma dinâmica na recepção que cada época tem de um determinado tema contextualizado historicamente e que muda com o passar do tempo. O que é apreciado num determinado período pode não sê-lo num outro. Isso é válido não só para a música mas para toda a História da Arte de um modo geral. No Brasil do período colonial, com certeza até a Abertura dos Portos com a vinda do Príncipe-Regente, nós tínhamos um país muito fechado; não era permitida a impressão de livros; não podia ter imprensa; os estrangeiros eram muito controlados e raramente conseguiam entrar. Nos cursos de ensino médio, é hábito dizer que essa abertura foi "para inglês ver". Não é verdade: ela foi fundamental e o ano de 1808 foi dos mais importantes da história brasileira porque nos abrimos enquanto nação para o mundo. Há uma diferença fundamental entre o antes e o depois de 1808. O príncipe-regente, é criada a Gazeta do Rio de Janeiro, primeiro jornal brasileiro — feito e impresso aqui —, começamos a ter impressão de livros; cria-se uma casa real de impressão e começa a ter uma movimentação comercial muito forte; não só inglesa mas também de outros países. Começamos a ter acesso à produção musical do centro da Europa — da qual não há nenhum documento do século XVIII que ateste que tenha havido. O material que chegava no século XVIII era via Portugal e a partir de 1808 passa a ter uma variedade muito grande.

O Antonio José da Silva, libretista brasileiro que morreria no terremoto de Lisboa, escreveu várias óperas em Portugal, com música de Antonio Teixeira, que circulavam pelo Brasil. Ele morava no Rio de Janeiro mas a família dele foi acusada de judaísmo; ele é

processado pela Inquisição em Portugal; deram a chance para ele casar com uma católica ou converter-se ao catolicismo. Ele não quis; casou com uma judia e aí queimaram-no com a inscrição: "judeu lascivo e rescidivo". (ouvir *Guerras de Alecrim e Manjerona*). Há partes dela no Palácio Ducal de Vila Viçosa; partes aqui em Pirinópolis (GO). Nunca se juntou os dois materiais que possivelmente podem-se completar.

O interessante é que o "Judeu" — diferentemente de Metastasio, que escrevia dramas sobre os grandes mitos da antigüidade grego-romana — faz uma comédia de costumes, em português. Um raro caso de libretista em alternativa ao Metastasio. A ópera era sempre em italiano e ele faz em português no século XVIII — o que é muito interessante. São as primeiras óperas em português de que se tem notícia e fizeram muito sucesso também em Portugal. O Antonio Teixeira é dos primeiros portugueses que vai estudar na Itália. João V, na primeira metade do século XVIII, começa a ter uma relação muito forte com a Itália. Até então Portugal era muito isolado. Alguns alunos portugueses vão-se formar na Itália, num processo de italianização da música portuguesa ao mesmo tempo que Portugal deixa aquele renascimento tardio e assume o barroco. No século XVII não há barroco em Portugal. Então nós começamos a ter repertório barroco realmente com João V. Carlos Seixas também é dessa época e há conjecturas de que Domenico Scarlatti teria sido influenciado por ele. A edição dessas óperas só será possível com o confronto dos arquivos que ainda não feito. Esse material está em Pirinópolis, com a família Pompeu (?), que segue uma tradição brasileira que é primeiro esconder para depois queimar. Várias delas nem há em Portugal, só em Goiás. Lá em Portugal só tem duas: a *Guerra de Alecrim e Manjerona* e *Saudade de Proteu* que está em Vila Viçosa. Há documentos que comprovam que essa ópera foi apresentada em diversas casas de ópera ao longo do século XVIII no Brasil.

Francesco Durante, italiano, muito tocado no Brasil pelos registros existentes, e que influenciou a tradição dos motetos brasileiros de Manoel Dias, que foi modelo para as obras sacras (ouvir Lamentações de São Jeremias). Outro italiano, Nicolò Jommelli, que inspirou Mozart e era copiado por este. Segui-lo era uma receita de sucesso para fazer ópera. No dicionário de Charles Burney de 1779, editado na Inglaterra, um dos grandes dicionários do período clássico-barroco, são dedicadas três linhas ao Mozart e três páginas a Jommelli. As cortes todas européias concorriam para tê-lo como compositor.

O grande debate que houve aqui com a chegada dos austríacos com a corte da Leopoldina — que era de uma das famílias mais fortes da Europa, os Habsburgos —, na época da Santa Aliança de Viena, quando entre eles veio Sigmund Neukomm. Eles diziam que embora Davide Peres e Jommelli sejam fenomenais, o Mozart também é bom. José Binifácio tem textos em que ele fala que a música morre com Jommelli. Depois de Jommelli não há mais nada. Isso nos ajuda a entender o que é a recepção de uma época. (ouvir Jommelli 1749 que parece Flauta Mágica).

(Título?) Dois de julho de 1759 na Bahia: Dr. Mario Lamego, colecionador de manuscritos doou para o IEB, intermediado por M de A. Incorpora a escola napolitana da ópera. Podemos inferir que esse era o estilo de ópera feito no Brasil até meados do século XVIII.

Florêncio José Ferreira Coutinho (Arraial do Inficionado, 1749 – Vila Rica, 1819)

Delator de Tiradentes e do Cirurgião Amaral Gurgel em carta ao Visconde de Barbacena (Governador de MG) por ocasião da Conjuração Mineira. Trombeteiro e Timbaleiro no Regimento dos Dragões de Vila Rica. Cantor (baixo), compositor de ópera, música militar e sacra. Fundador da Irmandade de Santa Cecília em Vila Rica. Autor da *Sexta-feira Santa de Manhã*, entre outras obras de grande interesse.

Descoberto recentemente, mais conhecido como timbaleiro, foi quem delatou Tiradentes para o governador de MG, o Conde de Barbacena, ficou conhecido por mandar cartas para a rainha delatando os colegas. Foi o regente do *Te Deum* que se tocou pelo malogro da conjuração mineira, com a cabeça de Tiradentes exposta em praça pública, em Vila Rica. A documentação diz: "*Te Deum* pago por estar desvanescida a conjuração". Fundador da Irmandade de Santa Cecília, a Ordem dos Músicos, entre 1809-10. Escreveu muitas marchas militares, música para orquestra, ópera — algumas inclusive traduções de óperas do Metastasio para o português em versão dele — e tem um repertório sacro. Acharam um material dele em Mariana. AO lado de Manoela Dias e Lobo de Mesquita, podemos situá-lo entre os grandes compositores da primeira metade do s. XVIII em MG. (ouvir sua música: *Laudate Pueri Domino*) (Rubens publicou na Gulbenkian um artigo

sobre ele e reproduziu vários documentos; ele consta nos autos da Inconfidência, prestou vários depoimentos etc). (Colar o artigo).

A ópera de Vila Rica é construída em 1770 — das primeiras casas construídas depois do decreto do Marquês de Pombal — no senado da câmara mais rico do Brasil, com mais dinheiro que Salvador e Rio de Janeiro, patrocinando a ópera no quarto quartel do XVIII e início do XIX, entrando a partir daí numa decadência até empobrecer-se.

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (Comarca do Serro do Frio ? – 17?? – Rio de Janeiro, 1805) Compositor e alferes, organista da Ordem Terceira do Carmo no Arraial do Tejuco, Vila Rica e Rio de Janeiro

Tercio (1783), *Antífona de Nossa Senhora - Salve Regina* (1787), *Missa em Mi bemol maior*, *Missa em Fá maior*, *Gradual de Nossa Senhora – Benedicta et venerabilis* – há muitas obras conhecidas suas.

Não sabemos a data de seu nascimento. Ele começa a trabalhar nos anos setenta, depois que Xica da Silva morre, ele vai embora do Arraial do Tejuco e vai para o RJ como Organista da Ordem Terceira do Carmo do RJ, trabalhando sempre junto aos carmelitas. Sua música é mais festiva, sem a profundidade de Manoel Dias ou o cromatismo de Ferreira Coutinho, mas muito inspirado.

José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro, 1767-1830)

Filho de uma escrava com um Português, que se torna mestre-de-capela precocemente no RJ e mesmo com a vinda do príncipe-regente ele mantém o posto — ao lado de Mazziotti e Portugal — até sua morte. Ele fundou um curso de música na Rua das Marrecas, onde hoje é a Lapa.

Marcos Antônio da Fonseca Portugal (Lisboa, 1762 – Rio de Janeiro, 1830)

Marcos Portugal chega ao Brasil em 1811. Descrito na historiografia como inimigo do Pe. Garcia. Na verdade há até uma carta escrita pelos dois para Pedro I, reclamando dos salários. João VI era uma maravilha, mantinha as melhores condições de trabalho. Já Pedro I não pagava. M. Portugal escreveu um dos hinos da Independência, assumindo o Brasil como seu país, embora já fosse famoso e tivesse já conquistado seu espaço na europa. (ouvir peças para piano de MP e Pe. G) [mostrar fac-símile do método do Pe. G].

La Cenerentola de Rossini foi estreada na Itália e logo feita no Brasil em 1820-21. [Francisco Manoel da Silva foi menino-cantor de Pe. G na Rua das Marrecas].

João de Deus de Castro Lobo (Vila Rica, 1794 – Mariana, 1832).

Proprietário de várias partituras de Lobo de Mesquita, seu acervo passa depois para o museu da arquidiocese de Mariana. Muito bem relacionado com os grandes compositores dali. Ricciardi considera-o o último grande compositor do período colonial.



Museu de Mariana, Minas Gerais

ROMANTISMO NO BRASIL

Desde a ópera Noite do Castelo de Carlos Gomes (1861) até as primeiras composições modernas de Villa-Lobos (por volta de 1915). Todavia vários compositores, como Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, entre outros, que atuarão também na primeira metade do século XX, não se tornaram “futuristas” (modernos), permanecendo fiéis às poéticas musicais românticas. Lacuna histórica: desde a morte de Castro Lobo (1832), até a primeira ópera de Carlos Gomes, Noite do Castelo (1861), não há grandes obras compostas no Brasil. Nem mais o profissionalismo do período colonial, nem

o estabelecimento do romantismo. Jacy Monteiro já escrevia sobre questões da identidade nacional da música brasileira. O texto a seguir é de janeiro de 1857, portanto, muito anterior à geração modernista, publicado no *Brasil Artístico*, Revista da Sociedade Propagadora das Bellas-Artes no Rio de Janeiro

Quanto a musica... definha de dia em dia; a musica estrangeira invade a nossa população. Aquelles que professam a arte, por um lado não encontram animação para o que è, nosso, prezam mais olvidando as tradições de José Maurício e outros, reduzir-se a meros executores applicados ou hábeis, do que elevar-se às alturas do engenho. Já não se quer, nem se ouve, nem se ensina aquelas melodias que nos pertencem, que dizem com a natureza desta terra, nossos hábitos, nosso character, cousas sedições e que tresandam a patriottismo. Uma falsa erudição musical, uma febre de imitação forçada, como por moda, leva os nossos artistas, receiosos de parecerem pouco instruídos, a aborrecerem a originalidade, a dedignarem-se do que é nacional, ou de o aperfeiçoarem. Assim que, já tivemos representantes da nossa música; hoje apenas temos executantes da musica alheia... (apud Cernicchiaro, 1926 p.166).

Principais compositores românticos: Antônio Carlos Gomes (São Carlos, 1836 – Belém, 1896); Leopoldo Miguez (Niterói, 1850 – Rio de Janeiro, 1902); Henrique Oswald (Rio de Janeiro, 1852-1931); Alberto Nepomuceno (Fortaleza, 1864 – Rio de Janeiro, 1920); Alexandre Levy (São Paulo, 1864-1892); Francisco Braga (Rio de Janeiro, 1868-1956); Glauco Velasquez (Nápoles, 1884 – Rio de Janeiro, 1914).

A Igreja tenha o monopólio político da arte. A partir das guerras napoleônicas, a igreja entra em decadência enquanto poder político e vão surgindo as nações como estados totalitários e o nacionalismo e o estado substituem a autoridade da Igreja. Stravinski chamava de neo-folclorismo. O folclore já não existia em 1930, 40, até o início dos anos 50 do século XX. Na Europa, havia uma oralidade perdida devida ao processo de urbanização e o que se fazia era uma tentativa forçada de reinventar o folclore. O que Stravinski criticava na Rússia não tinha paralelo com o que Villa-Lobos fez no Brasil. A palavra Nacionalismo, no contexto político-filosófico, tem uma semântica nazi-facista que não corresponde, por exemplo, à poética de um Camargo Guarnieri, de um Mignone, Lorenzo Fernandez, Gallett. O próprio Mario de Andrade refutou esse conceito de Nacionalismo, no *Banquete* (19??): "o nacionalismo é uma teoria política mesmo em arte, perigosa para a sociedade e precária como inteligência".

O neo-folclorismo vai servir para os compositores da época de Jdanov. Uma música que procura resgatar algo da oralidade de um povo. Nós não temos outro modo de

compreensão do que a interpretação. Observação em grego é "teoria". A palavra reveste o pensamento como a roupa veste a pessoa. A palavra condiona o pensamento.

No Brasil o Romantismo vai existir no século XIX e também no XX. Ele não se encerra com a modernidade, mas vai conviver com ela. Os livros de História da Música no Brasil terminam o período colonial e depois citam os autores que estão ativos nos anos 60 do século XIX. A conclusão que se chega é que a primeira obra romântica no Brasil é a ópera *Noite no Castelo* de Carlos Gomes — o marco inicial. Antes dessa data não encontramos uma poética musical que possa ser classificada como romântica, tal qual fazemos com Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin e de tantos outros europeus do período. Temos sim práticas coloniais tardias.

O Romantismo começa portanto com Carlos Gomes e muitos compositores vão ainda atuar no século vinte sem ser futuristas — que era a palavra que se usava na época para moderno. O futurismo é uma das vanguardas históricas da Itália. Não se usava o termo modernista. A Semana de Arte Moderna tem esse nome que se impregnou de sentido. Vários autores como Oswald, Nepomuceno e Braga trabalharão no século 20 fiéis ao Romantismo.

Existe uma lacuna histórica. Essa ópera estava perdida, só se tinha cópias de partes. Até que o CMU-SP comprou o manuscrito autógrafo num leilão e hoje ele pertence ao acervo do IEB. O livro *O selvagem da ópera*, de Rubem Fonseca, pode ter suas qualidades literárias mas é um desserviço ao bom-senso e à musicologia histórica. Carlos Gomes chega no Rio de Janeiro em 1860 e logo estréia sua primeira ópera. Quer dizer, ele já chegou formado de Campinas, onde o pai dele era um grande mestre. Lenita Nogueira indica que ele não teve aula com ninguém no Rio. O Francisco Manoel da Silva nem quis dar aula para ele; ensinar o que? Ele teve sim apoio para seus projetos e logo em seguida é mandado à Itália com apoio do Imperador.

Desde a morte de Castro Lobo até a *Noite do Castelo*, não teremos produção significativa no Brasil. Não houve advento do Romantismo, mas o prosseguimento de todas as práticas do período colonial. Ou seja: não mais o profissionalismo do século XVIII colonial, com a música bem paga com ouro em todo o país e a Igreja fortalecida. No século 19 a Igreja se enfraquece e atividade musical passa a ser amadora. Musicalmente o 18 foi

muito melhor do que o 19. Não havia mais a remuneração pelo serviço religioso. Tocava-se na igreja por ser amigo do padre, ou porque se era católico ou fazia-se boa-ação; geralmente tinha-se outra profissão. Não que no século XVIII também não tivesse, mas ganhava-se mais dinheiro com música.

Destacam-se dois autores: **Francisco Manoel da Silva** (1???-1???) que tem uma obra gigantesca, mas só se conhece o Hino Nacional. Seu repertório religioso foi muito tocado no século 19; que está hoje num ostracismo; e **José Maria Xavier** (????-1???) — considerado como o "campeão da música sacra brasileira", segundo a crítica da época, inclusive o Cernicchiaro. Isabel de Queirós — pesquisadora da época de Getúlio Vargas —, em 1942, anterior ao Lange, vai falar em Xavier. Foi maestro e diretor da Lira Sanjoanense — que é ainda hoje a corporação musical mais antiga, fundada em 1776. Foi o chefe da música em São João Del Rey e uma figura importante da cidade. Pesquisando os inventários de sua época, ele é frequentemente parecerista de inventário, por sua credibilidade como padre e cidadão de boa índole: ele que vai lá e diz o que é de quem, em disputas de bens familiares. Atuava na Igreja do Rosário onde há um busto em sua homenagem. Na inauguração, um Pe. Baptista em seu discurso diz que ele era seguidor dos estilos de Manoel Dias de Oliveira e de Antonio dos Santos Cunha. A biblioteca municipal de São João Del Rey é uma das melhores do país em publicação colonial — quase tão boa quanto a do Largo São Francisco, em São Paulo. Não é bem organizada e há que se ter sorte para achar as coisas, mas está tudo lá. Ele tem mais de duzentas obras sacras, geralmente trechos curtos, que se pode chamar de "música sacra tardia". Em São João Del Rey só há suas obras sacras. Duprat achou em Ouro Preto o único exemplar profano restaurado por Ricciardi e não reconhecido pelo mestre de SJDR porque se não está lá não pode ser dele (sic) — *Pensamento Sentimental* (o que estaria por trás dessa melodia sentimental do Padre?). No manuscrito está 1886, mas é uma cópia e deve ser do terceiro quartel do XIX.

Gabriel Fernandes da Trindade (ca. 1790-1854) foi um violinista, cantor, que tem uns duos concertantes. A data está 1914 mas é posterior. A música feita nessa lacuna entre período colonial e romantismo gerava esse tipo de produção que tem um pé muito mais forte no século 18 do que no 19. Ele veio da Ilha da Madeira, radicou-se no RJ. Há um costume de se dizer que a música brasileira começa no século XX — herança da Semana de 22: "agora sim deixamos de fazer música européia e começamos a fazer música brasileira".

Engenho e erudição estão próximos desde Plínio. Ou seja, o que seria verdadeiramente brasileiro era o Pe. Garcia. Essa música estrangeira a que se refere o cronista é sobretudo as óperas de Bellini. Acabando o período colonial não houve uma produção importante até Carlos Gomes — que viria mudar essa situação. Para ele a música brasileira era a música dos grandes compositores do período colonial (cf. Burney!). Tudo é uma perspectiva hermenêutica. Nenhum pesquisador doutor da USP chega aos pés de Cláudio Cruz em discografia da música brasileira. (Salvador Rosa — abertura/Cláudio Cruz/OSC). Se Gomes tivesse nascido em outro país, talvez fosse considerado o maior compositor das américas. Na Itália ainda se faz suas obras. Seus libretos são interessantes, quase sempre adaptações de romances brasileiros. O *Guarani* é uma das grandes óperas de todos os tempos. (Quarteto do Burraco de Pau — CCLA, Campinas).

Leopoldo Miguez (Niterói, 1850 – Rio de Janeiro, 1902), compositor de poemas sinfônicos importantes como *Ave Libertas*, escrita na época da Proclamação da República. CG era progressista mas fiel ao Rei, recusou-se a escrever o hino à República. De influência germânica de, Brahms e Wagner e também Liszt.

Henrique Oswald (Rio de Janeiro, 1852-1931). Sempre fiel às poéticas românticas, criticado por M de A. Quando há uma ruptura, não é possível obrigar alguém a mudar sua poética. Suas últimas obras são sacro-românticas, peças para órgão (ele era amigo de Furio Fransceschini, organista da Sé de SP, com quem manteve uma correspondência). *Il neige...*

Um mestre das obras curtas, das miniaturas, tendo o seu melhor em sua música de câmara que preconiza formas menores, não tendo muito êxito nas grandes obras.

Alexandre Levy (São Paulo, 1864-1892). Autor da *Suíte Brasileira*, cujo último movimento é o *Samba* — que foi tocado no Rio, em SP, Ribeirão Preto (nos anos trinta). Compositor original, é precursor do chamado nacionalismo; é o primeiro a transportar a oralidade popular para sua escrita. É o grande inventor da oralidade popular (que é um termo que Ricciardi prefere a "nacionalismo", que já se encontra corrompido pela política). Sua música de câmara — também gravada pela primeira vez por Cláudio Cruz — (ouvir quarteto). Em sua época — final do reinado de Pedro II e primórdios da república — a música vivia num estado de amadorismo, sem orquestras pagas, feita por diletantes; a música sacra não tinha mais força. Não havia uma sistematização da atividade profissional

da música. Para ganhar a vida, os compositores faziam lojas de música. A famosa Casa Levy, de seu pai, vendia pianos e partituras. Ele tinha um irmão, Luiz). Alexandre foi fundador de clubes de músicos: Clube Beethoven, Clube Mozart...para agrupar os músicos numa atividade em que pudessem sobreviver. Ele editou seu reertório para piano — que era comecialmente rentável — e os manuscritos ficaram em casas particulares como do falecido musicólogo Senise. Por sorte foram copiados e pertencem hoje à OSESP. O **Veter?** é uma obra-prima sinfônica.

Alberto Nepomuceno (Fortaleza, 1864 – Rio de Janeiro, 1920). De todos dessa geração depois de CG, o mais estudado. Mário de Andrade considera-o o principal nome dessa geração. No entanto, não se pode mais falar em Nepomuceno como principal nome da geração, já que pelo menos dois nomes aparecem como tão bons quanto ele, senão melhores: Levy e Braga. Seu romantismo é à Brahms, com uma belíssima orquestração. Tem obras para orquestra, música de câmara, muitas canções e obras para piano. Serenata para cordas é de suas obras mais tocadas.

Francisco Braga (Rio de Janeiro, 1868-1956). Órfão de pai e mãe (buscar minha nota da OSESP) que vai crescer num asilo de meninos desvalidos no Rio de Janeiro, onde teve Raúl Villa-Lobos (pai de Heitor) como colega. Talvez por isso, Braga tenha sido o único professor mais sistemático de HVL, sendo praticamente o responsável pela teoria musical de HVL. Analisando os manuscritos de HVL percebe-se que ele adquiriu o mesmo estilo de fazer a partitura, assimilando muita coisa de Braga. Depois há uma ruptura quando HVL vai por uma poética futurista que Braga nunca aceitou (citar Vianna). A formação de Braga é toda dentro do romantismo, sendo possível estabelecer um paralelo com Richard Strauss. Clarinetista, escreveu também para bandas. Carlos Mesquita — o grande chefe da música no RJ, hoje esquecido — era quem resolvia quem ganhava ou não bolsas de estudo; manda Braga para estudar em Paris com Massenet, até 1895. Lá realiza concertos com obras brasileiras. Há correspondências dele com Gomes e Levy — de quem estréia o *Samba* na França. Compositor muito produtivo nos anos 90 do século XIX. A partir de 1895 começa a viajar pela Europa. Vai para a Alemanha e fica na casa de uma família em Dresden; frequentou os festivais de Baireuth e fica impressionado com a ópera de Wagner. Ele assimilou principalmente Massenet e Wagner. Volta ao RJ, inicialmente boicotado por Miguez e, com sua morte, consegue dar aulas na ENM. Apelidado de Chico dos Hinos,

compôs mais de 100 hinos de escolas, corporações (Vianna), entre eles o Hino à Bandeira — encomenda de Vieira Passos, prefeito do RJ. (*Couchemar*, poema sinfônico). Seu repertório nunca foi editado e o material está entre a ENM-UFRJ e BN. O resgate entre 1997 e 2001 foi feito por Ricciardi para a OSESP. Só havia manuscritos e os regentes rabiscavam em cima; sua letra era muito pequena. Na Ilha de Capri de 97 a 99 ele compõe *Jupira* (estreada em 1900, no RJ, no quarto centenário — selo Bis) cujo libreto talvez seja o pior libreto de toda a história da ópera, inspirado num conto de Bernardo Guimarães. Hoje politicamente incorreto, a italiana xinga a Jupira de pertencer a uma raça abjeta... Uma música boa com um libreto muito ruim.

Glauco Velasquez (Nápoles, 1884 – Rio de Janeiro, 1914). Compositor de obras para piano (Bernette).

MODERNIDADE: desde Villa-Lobos até hoje

Falar de modernismo no Brasil é a partir de 1915. Antes disso não há uma música contextualizada na modernidade musical. Desde que o atonalismo de Schönberg é de 1908, são apenas sete anos de diferença em relação à Europa. Estávamos portanto no mesmo contexto dos primórdios das vanguardas européias. Era o período dos ismos: dadaísmo, futurismo, cubismo, expressionismo, formalismo, surrealismo — as chamadas vanguardas históricas (citar Gullar). HVL será um moderno no Brasil *avant la lettre*.

A partir de Heitor Villa-Lobos (ca.1915), que era moderno e já se preocupava com a utilização de elementos primordiais da música brasileira (popular e indígena), com suas gestualidades, ritmos etc. na música de concerto antes de Semana de Arte Moderna (1922), antes do Manifesto Pau-Brasil (1924) e antes mesmo do Manifesto Antropofágico (1928). Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 1887-1959). Francisco Mignone (São Paulo, 1897 – Rio de Janeiro, 1986). Lorenzo Fernandez (Rio de Janeiro, 1897-1948). Mozart Camargo Guarnieri (Tietê, 1907 – São Paulo, 1993), como também Anita Malfatti, na pintura. A Semana de Arte Moderna não é portanto um evento precursor.

Músico brasileiro cada vez mais reconhecido no mundo, até os anos vinte, HVL é futurista, integrando as oralidades populares e urbanas (estilemas do Gilberto) em sua obras com técnicas futuristas e experimentalismos (Choros). Depois o neo-classicismo ou neo-

folclorismo (Stravinski) das *Bachianas*, nos anos 30, na mesma linha dos anos 20 em Stravinsky, Bártok, Eisler, De Falla, que tentavam resgatar algo da dignidade do passado, mas modelos do século XVIII. (*Trenzinho do Caipira* + violão). o *Uirapuru* (1917) é das primeiras obras que tiveram grande resposta internacional, gravada por Stokowsky. Ricciardi defende a hipótese de HVL jamais fez pesquisa de campo: sua fonte de pesquisa foi seu pai, Raúl, bibliotecário da BN-RJ que lhe dava acesso às obras raras. Um ornitólogo inglês escreveu o canto do Uirapuru e os cantos indígenas é de Jean de Léry (século XVI) que gravou os cantos dos índios da Guanabara. (Fala para M de A: fui na Europa e toquei num piano do século XII; citar também JA). "Bach é o folclore universal"... Seu lado anedótico não macula sua obra que é muito séria. Canto orfeônico.

Lorenzo Fernandez, Frutuoso Vianna, Mignone e Guarnieri.

Dois paradoxos modernistas (Ricciardi)

1) Geração dos anos 20 e 30: HVL, e, tutelados por M de A, CG e FM

A luta por uma música de caráter nacionalista não deixaria de ser mais compreensível pela influência da atmosfera de guerra daquela época. Mas este fenômeno se diferenciaria do surgimento das escolas nacionais no decorrer do século XIX, onde a busca da identidade musical de um país, ao contrário, estaria associada ao avanço do material musical como linguagem. Poderíamos observar isso em Chopin, Granados, Schumann, Fauré e Alexandre Levy, entre outros.

- No século XX, haveria ainda os exemplos de Villa-Lobos (nos *Choros*, principalmente), Manuel de Falla e principalmente de Béla Bartók, com a construção de uma linguagem musical de vanguarda a partir da música popular. Nestes casos, o material folclórico é trabalhado a partir dos meios e das técnicas de composição mais avançadas.

A conclusão madura de Mário de Andrade: "Não sou nacionalista. Sou simplesmente nacional. Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência". Esta conclusão (redigida entre 1943 e 1945), já tem a ver com um momento bem posterior à redação de manifestos como *Pau-Brasil* (1924) e *Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade.

- Contaminaram definitivamente e de tal modo o conceito, que não se pode mais empregá-lo quando referido a movimentos culturais entre aproximadamente 1920 e 1960 no Brasil, mesmo que nossa realidade artística tenha sido outra, diferentemente da realidade italiana ou alemã da época - não obstante haver ainda maior dificuldade no debate, pois, vista sob outros aspectos, a própria ditadura de Getúlio Vargas tem pontos em comum com aquelas ditaduras européias.
- O nacionalismo romântico do século XIX teve como resultado a Primeira Guerra Mundial (1914-1917).
- O nacionalismo nazi-fascista da primeira metade do século XX teve como resultado a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

(Rubens Ricciardi)

- Haveria ainda aqueles compositores que aderiram à luta contra o formalismo por livre e espontânea vontade. Justamente pela defesa do nacionalismo e pela crítica à modernidade musical, caberia aqui, ainda mais uma vez, a curiosa comparação do discurso estético de Jdanov com a *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, publicada por **Camargo Guarnieri** em dezembro de 1950.
- Uma das possíveis provas de que Camargo Guarnieri teria escrito sua *Carta aberta* a partir do discurso de Jdanov, estaria na aplicação, em ambos os casos, da mesma citação integral da frase de Glinca, que já havia sido mencionada em parte também por Mário de Andrade, no seu *Prefácio* sobre Chostacovitch: “A música, cria-a o povo, e nós, os artistas, somente a arranjamos”.
- Camargo Guarnieri pretendia responder à crescente influência da Escola de Schönberg no Brasil, “aos avanços do chamado internacionalismo musical”, que poderia ser sentido durante a década de 40 nas obras, entre outros, de Guerra-Peixe, Cláudio Santoro e Eunice Catunda.
- Em determinados momentos da carreira, nos anos seguintes, contraditoriamente, eles também se renderiam à mesma estética jdanovista, em consequência da militância destes três compositores nos movimentos de esquerda.

- Não seria irrelevante lembrar, que a relação de Jdanov com a música brasileira, por si só, já conteria material de estudo para muitas outras teses.
- Gilberto Mendes sobre este aspecto histórico-ideológico da música brasileira: “A efervescência político-social daquele momento, somada a esses dois manifestos, de Jdanov e de Guarnieri, mais a coincidência entre pontos de vista de Jdanov e de Mário de Andrade, em seu famoso *Ensaio sobre Música Brasileira*, deram invulgar força à corrente nacionalista no Brasil”.
- Gilberto Mendes: “indiscutíveis se tornaram, então, as palavras de Mário em seu *Ensaio*, sacralizadas, escritas uns 25 anos antes do discurso de Jdanov, o que lhe dava uma autoridade profética... eram estranhas essas palavras, partindo de um autêntico intelectual de vanguarda, de um dos pilares da literatura moderna brasileira”.
- Mário de Andrade: *a obra não é brasileira, como é antinacional* (escreveu sobre determinada música). *E socialmente o autor dela deixa de nos interessar. Digo mais: por valiosa que a obra seja, devemos repudiá-la, como fez a Rússia com Stravinski e com Kandinski. O critério histórico atual da Música Brasileira é o da sua manifestação musical que, sendo feita por brasileiro ou indivíduo naturalizado, reflète as características musicais da raça. Onde estão elas? na música popular...*
- Assim como Mário de Andrade, Villa-Lobos, através de seu *Canto Orfeônico* - a partir de um ponto de vista estético - também teria sido jdanovista, antes mesmo de Jdanov. Neste caso, não por intermédio do stalinismo, mas sim via fascismo italiano e alemão.
- Ainda sobre Guarnieri, seria interessante observar como ele reagiria rapidamente ao discurso contra o formalismo. A publicação da *Carta aberta* é um ano anterior às primeiras manifestações oficiais de apoio à luta contra o formalismo na própria RDA, que datam de março de 1951, com o V. Congresso do Partido Socialista Unificado da Alemanha (SED), a partir das resoluções contidas no documento *A luta contra o formalismo na artes e literatura, por uma arte alemã progressista* e com a *Introdução* do primeiro número da revista *Música e Sociedade* (*Musik und Gesellschaft*), escrita por Ernst H. Mayer.

Mário de Andrade

Ensaio sobre Música Brasileira (1928).

Antecipa as principais teses do Realismo Socialista, mas com argumentos brilhantes, quando então o debate “nacionalista” se encontrava bastante acalorado, justamente naquele período anterior ao estabelecimento das ditaduras nacionalistas, pois, ainda naquele sentido, “nacionalismo” significava a luta por uma soberania anti-imperialista a partir da reflexão sobre a identidade brasileira através da produção artística.

O Banquete (1944).

Prefácio sobre Chostacovitch (1945).

Guerra-Peixe (1914-1993).

Eunice Catunda (1915-1990).

Claudio Santoro (1919-1989).

Gilberto Mendes (1922).

Edino Krieger (1928).

Mário Ficarelli (1937)

Willy Correa de Oliveira (1938).

Marlos Nobre (1939).

Ricardo Tacuchian (1939).

Jorge Antunes (1942).

Almeida Prado (1943).

Manifestos modernistas

Grupo Música Viva – modernista, influenciado por Köllreutter – **Manifesto Música Viva** (1946).

Em 1950, em *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, Camargo Guarnieri, sob influência de Jdanov, criticava duramente o Grupo Música Viva, acusando-o de ser uma "nefanda infiltração formalista e antibrasileira" e "refúgio de compositores medíocres". Nesse mesmo período, o dodecafonismo foi definido como "música burguesa e decadente" pelo Manifesto de Praga (Jdanov).

Compositores do Música Viva aderem ao jdanovismo.

Manifesto Música Nova (1963) – Festival Música Nova de Santos (Gilberto Mendes).

Bienal de Música Contemporânea do Rio de Janeiro (Edino Krieger).

Anos 60 e 70

Diluição do debate em torno do Realismo Socialista X Formalismo.

Hegemonia mundial da “Vanguarda” à Darmstadt (*Ferienkurse* – Stockhausen, Boulez, Nono etc.).

No Brasil: música eletroacústica e concreta – prosseguimento das linhas “vanguardistas” alemãs e francesas dos anos 50.

Nova geração

Ronaldo Miranda.

Rodolfo Coelho de Souza.

- Paulo Costa Lima.
- Paulo Chagas.
- Florisvaldo Menezes.
- Silvio Ferraz.
- Tato Taborda.
- Roberto Victório.
- João Guilherme Ripper, entre outros.

LESSA, 2008: Já no século XX, ao repudiar as doutrinas e práticas racistas européias, o Brasil assumiu ser mestiço. A ideologização de uma coexistência sem atritos étnicos conduziu o discurso a agregar às qualidades do brasileiro a de não ter preconceitos. O povo nacional, que minimiza e cancela diferenças religiosas, regionais, culturais, étnicas, é especial nessa dimensão. O orgulho de ser mestiço o leva a perceber o Brasil como a nação que mistura todos os seus vetores constitutivos e assimila, sem resistências culturais, as contribuições dos outros povos.

O Império brasileiro adotou, como mito de origem, o Eldorado consubstanciado no ouro das minas e no verde das matas. Todos os visitantes exaltaram a magnífica natureza brasileira e corroboraram a Visão de um paraíso tropical. Foi fácil transmutar o verde e amarelo do tope dos Bragança no "auriverde pendão de nossa pátria". Em tempo, a leitura da bandeira imperial, além da transmutação alquímica das cores, consagrou o brasão bragantino com ramos de café e fumo em um ensaio de propaganda *avant la lettre* da economia em formação.



O Estado brasileiro não vivenciou nenhum desastre coletivo. O conservadorismo inicial de sua ormação sera u a constan stonc ao ongo de sua evolução. O Brasil conseguiu abolir a escravidão sem nenhum conflito social relevante; proclamou a República sem a presença de nenhuma forma jacobina significativa; modernizou o Estado encerrando a República Velha, sem nenhum trauma relevante; promoveu a industrialização sem ruptura com a velha oligarquia primário-exportadora; atravessou a guerra fria instalando uma ditadura militar e um Estado de exceção, que foi substituído pelo estado de direito sem nenhuma criminalização dos autoritários; tenta plasmar uma democracia sem discutir as origens do seu autoritarismo.

Para o Império, a criação e a formatação da nacionalidade impuseram a construção da história oficial como uma tarefa explícita de Estado. Foi fundado o Instituto Histórico e

Geográfico Brasileiro (IHGB) cujas sessões eram presididas pessoalmente por Pedro II. Na segunda década da Independência, o IHGB lançou um concurso para saber sobre que bases deveria ser construída a história brasileira. Foi vitorioso Von Martius, cientista alemão que recomendou buscar no passado episódios de cooperação das três raças (lusa, ameríndia e africana) que explicitassem os sonhos de um Brasil independente. Coube Varnhagen em 1852, lançar as bases de nossa história oficial: encontrou, na expulsão dos franceses e, principalmente, dos holandeses, as bases da cooperação das três raças. Os lusitanos donos de engenhos açucareiros, em uma revolta à Companhia das

Índias Holandesas — que queria cobrar empréstimos —, arregimentaram ameríndios das missões da Companhia de Jesus e africanos libertos para a expulsão dos holandeses. O curioso do episódio é que os coloniais forçaram Portugal a aceitar a expulsão, pois Portugal queria ceder o Nordeste para a Holanda em troca de seu apoio contra a Espanha.

Do romantismo, como movimento artístico, foi importado pelo Brasil o conceito de nação. O índio, ao preceder o lusitano, tinha o mérito de dispensar qualquer conceito de minoria. Não havia, nos registros do Brasil colonial, massacres de milhões de nativos. Genocídio ameríndio, no Brasil, foi praticado pela combinação da falta de defesa imunológica do nativo às enfermidades importadas, pela desorganização da família e da tribo e pelo duplo movimento de captura de escravos e conversão das mulheres nos ventres dos portugueses coloniais.

Os historiadores foram os principais sacerdotes do culto à brasilidade. O Império brasileiro fez um esforço para "emitir um passaporte" para a Civilização européia.

Até inícios do século XX, a pauta artística e intelectual brasileira proveio da Europa. D. João VI filtrou da França as emanações culturais. Apesar de Junot, promove a vinda da Missão Francesa para o desenvolvimento das Belas Artes no Brasil. A opção cultural pela latinidade foi, historicamente, uma vacina em relação à presença inglesa, que se circunscreveu às práticas comerciais e financeiras, além da difusão de alguns ramos esportivos. A elite dos tempos imperiais se esforçava por "viver à francesa" e, apesar da proximidade com o povo serviçal ou escravo, fingia ignorá-lo. Alguém já resumiu dizendo que "colocava o piano na sala e deixava o violão na cozinha".

O principal teatro foi uma réplica do L'Opéra de Paris, os primeiros edifícios da principal avenida tinham telhados projetados para deslizar neve; os ricos cultos iam ao teatro com fraques e cartolas e suas damas com peles de animais em pleno verão carioca. (...) Os pobres da cidade foram expelidos para subúrbios distantes e para os morros e pântanos sem infra-estrutura, dando origem às favelas carioca. Tudo foi feito para que o Rio fosse "a Paris dos trópicos".

É fácil entender que a alta cultura brasileira não alimentou a pretensão de ser original, nem renegou suas origens. Posteriormente, isso facilitou a incorporação e a assimilação do caldo cultural popular, quando descobriu que havia um povo no Brasil. Em paralelo, foi sempre inclinada a manter o país aberto a qualquer modismo e a qualquer influência exterior. A cultura no Brasil sempre refutou a idéia de exportar exotismos superficiais; na produção artística, o conteúdo pode ser local, mas a forma sempre procura estar sintonizada com o tempo do mundo.

Culturalmente, o Brasil foi sempre aberto a toda e qualquer contribuição cultural e sua criatividade reside na mistura de estilos. Sem arrogância, assume qualquer criação como derivada de matriz forasteira assimilada. A bossa nova se considera filha do *jazz* e claramente tem uma musicalidade única.

Ao território irá ser adicionada a visão de povo. ...com o que se delineia uma idéia de nação, que será decantada ao longo do século XX. A sociedade imperial brasileira, na qual a riqueza se expressava pelo número de escravos, não considerava o povo nem sequer como distração. A retórica republicana, antes da Primeira Guerra Mundial, não se desdobrou em políticas públicas de conteúdo social, a não ser que se interprete o Serviço Militar Obrigatório como uma política de formação da cidadania. A autopropalada democracia minimiza a força popular como detentora de voto, pois, além de excluir o analfabeto, pratica uma sistemática que permitiu a fácil fraude eleitoral para quem controlasse o processo. Por um caminho intelectual, o Brasil se havia assumido mestiço. Contudo, foi o olhar intelectual, após a decepção com a civilização européia, que percebeu e exaltou a adaptabilidade, o não-preconceito, o sincretismo e a criatividade da formação popular brasileira. Com orgulho, coleta e valoriza a contribuição africana, exalta formas de

religiosidade supracatólica e estimula a musicalidade que mesclou melodias e ritmos das mais variadas origens.

A paixão pelo futebol, esporte que socializa a infância brasileira, cria heróis nacionais; o grande jogador recolhe carinho e admiração irrestrita que superam os fundadores da nação.

Nada ilustra melhor essa postura que a sucessão de visões do Rio de Janeiro. Na República Velha, houve a pretensão explícita de transformá-lo na "Paris dos trópicos", em sincronia com a exaltação do povo. A República laica, querendo exaltar o povo, chamou a escola de samba para ocupar, durante o carnaval, a principal avenida; instalou o Cristo Redentor de braços abertos a mais de setecentos metros sobre a cidade; a praia de Copacabana se converteu na "Princesinha do Mar"; o Maracanã afirmou nosso compromisso com o futebol, paixão brasileira. O Rio passa a ser a marca registrada da nacionalidade. A réplica de Paris é esquecida. São Paulo, núcleo dinâmico da industrialização, passa a ser considerado "a locomotiva do Brasil". O Rio permanece o "palco iluminado" da nacionalidade. Com marca registrada da nacionalidade, aceitou a centralidade econômica de São Paulo; jamais contrapôs o "Fico" ao "Grito do Ipiranga"; admitiu Nossa Senhora Aparecida em águas paulistas como a padroeira do Brasil. O Brasil é intitulado, pela ironia nacional, como "país do carnaval", uma réplica atualizada e bem-humorada da antiga definição como "exportador de sobremesa" — café e açúcar.

C'était Valéry qui a dit: "Ne sachant nous défaire de notre histoire, nous en serons déchargés par des peuples heureux qui n'ont point ou presque point. Ce sont des peuples heureux qui nous imposeront leur bonheur" ("Grandeur et décadence de l'Europe", in Regards sur le monde actuel, 1895).

Referências bibliográficas

PARTE II

O MP3, O YOUTUBE E A MÚSICA DE CONCERTO SEM SUA LITURGIA: POR UMA SOCIOLOGIA DA COMPOSIÇÃO.

Marcos Câmara de Castro (USP-RP)

*Ideally speaking, it (form) is felt to be something vital and growing,
an organism, rather than a mould or framework¹⁶*

(MORRIS, 1972)

Resumo

A comunicação levanta o problema da indústria cultural e as modificações na escuta da música clássica e popular; questiona esses próprios termos e sua inoperância e aponta a universidade e os centros culturais como focos de resistência contra o abuso da estatística.

Palavras-chave

Música "erudita", música popular, MP3, *Youtube*, indústria cultural, universidade

¹⁶ “Idealmente falando, é como se *a forma* fosse algo vital e em desenvolvimento, um organismo, mais do que um molde ou uma moldura”.

Introdução

Esta comunicação é resultado da experiência que tive em 2008, nos Seminários de Composição do CMU-RP e das conversas com colegas professores, ao refletir sobre o conteúdo de um curso de Composição.

Ao receber em classe os alunos compositores e suas obras, pude identificar duas preocupações principais: uma de ordem puramente técnica e estética, que induz às reflexões sobre poéticas, linguagem, forma, estrutura e equilíbrio; e a segunda — que me pareceu mais crucial — que diz respeito ao papel do compositor hoje, frente à Indústria Cultural, esse "monstro" detectado a princípio pela Sociologia — ciência que surge justamente para tentar explicar as mudanças provocadas pelas Revoluções Industrial e Francesa —, e posteriormente formulada pela Escola de Frankfurt (cf. RICCIARDI, 2009).

A angústia do aluno que buscou uma formação clássica e sua inserção numa sociedade capitalista e as nossas preocupações como professores quanto à formulação de um curso de composição, sem falsas ilusões foi o que me fez levantar algumas questões.

O fio-condutor deste trabalho inspirou-se numa expressão de Stravinsky em *Poetics of Music* (1970, pp. 93-94), quando ele se refere aos "avatares¹⁷ da música russa", querendo com isso não contar sua história, mas suas transformações e seus principais atores¹⁸.

A devoção à música e a eleição dos clássicos têm analogias com a prática de uma determinada doutrina espiritual e o processo de "canonização"; e podemos avançar na compreensão do papel do compositor hoje, se tentarmos seguir por essa direção por razões puramente metodológicas — ficando excluídas quaisquer discussões teológicas ou filosóficas; muito menos cogitações sobre a transformação de nossa índole ocidental.

O pensamento oriental como metodologia

¹⁷ Avatar: na crença hinduísta, descida de um ser divino à terra, em forma materializada. Também: processo metamórfico; transformação, mutação. Disponível em <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=avatar&stype=k&x=11&y=8>. Acesso em 13/02/2009.

¹⁸ Utilizei como exemplo um ritual hindu, narrado por NÉEL (1951, pp. 31-36) e que apresentei no II EM, em 2005, ao falar sobre Frutuoso Vianna (cf. CÂMARA DE CASTRO, 2003).

O Confucionismo e o Taoísmo — filosofias que interagiram na formação do pensamento chinês —, a ioga e a Doutrina budista¹⁹ surgida no norte da Índia, são, antes de tudo, um código de ética para governar as relações humanas. Já a "compreensão européia formada na escola do pensamento grego" (JUNG, 1982) leva a um "diálogo secreto e contínuo com a divindade" (BORGES, 1985).

Ainda que admirável como "forma superior de literatura de ficção", a filosofia ocidental fomenta a ilusão do "eu", pela própria estrutura sujeito-objeto da linguagem na qual foi sedimentada. Aparentemente a filosofia ocidental aponta para a inevitabilidade da angústia da existência²⁰, mas segundo Borges, "incentiva a vaidade" e seria, por isso, imoral, do ponto de vista do pensamento oriental.

Por outro lado, no oriente, "a ênfase atribuída ao não-ser — evidenciada, aliás, pela própria ausência do verbo "ser" no chinês clássico — leva à idéia de não-ação, na conduta pessoal, tanto quanto no governo²¹, ao apreço pela quietude e pela meditação, à importância do emprego dos espaços vazios para contrabalançar os objetos numa pintura chinesa etc" (YU-KUANG CHU, 1986, p. 247).

Uma leitura do budismo pode concluir que não há um sujeito mas uma sucessão de estados mentais²². "Eu penso"²³ seria um erro porque pressupõe um sujeito constante, como o conceito de "ego" em Freud, entidade autônoma e unitária (1997, p. 11). A impermanência do ser tem também representação no ocidente, como Borges que diz: "Na filosofia moderna, temos o caso de Hume, para quem o indivíduo é um feixe de percepções que se sucedem com incrível rapidez, e o de Bertrand Russel, para quem só existem atos impessoais, sem sujeito nem objeto" (1985, pp.: 51-52).

¹⁹ O século VI a.C. foi o que Borges chamou de "um século de filósofos": Buda, Confúcio, Lao-Tsé, Pitágoras e Heráclito. Para um aprofundamento do tema: CHILDE, Gordon. *O que aconteceu na história*. Rio de Janeiro, Zahar, 1981, pp. 212-238)

²⁰ Além da herança dogmática e opressiva do teocentrismo cristão.

²¹ Cf. *Tao te King*, de Lao-Tsé (várias edições no mercado).

²² O Lamaísmo fala do "eu" como um "parlamento". Cf. http://www.dailymotion.com/video/xvybo_alexandra-davidneel_dating (acesso em 10/05/09).

²³ "Je pense, donc je suis" (Descartes) ou, numa versão bem-humorada de Valéry: "Quelques fois je pense, quelques fois je suis" (« às vezes penso, às vezes existo ») [In *Mauvaises pensées et autres*].

No oriente, "uma religião não é incompatível com outras" (...). A mente chinesa é hospitaleira" (BORGES, 1985, p. 85). A religião mais difundida do mundo, o budismo, permite que sejamos budistas sendo católicos, protestantes, islâmicos, xintoístas etc. Diferentemente do que inferiu Freud como "aniquilamento dos instintos", "felicidade da quietude" (1997, pp. 27-28), ou "serena melancolia", o budismo crê no ascetismo depois de se terem provado os prazeres do "Samsara"²⁴; sendo a renúncia o ápice e não um princípio²⁵.

Com a atenção voltada "não para o indivíduo, mas sim para a teia das relações humanas", o confucionismo desenvolveu o "pensamento relacional", onde "os antônimos não são tidos como opostos irreconciliáveis, mas sim como susceptíveis de união para formar uma idéia completa" (YU-KUANG CHU, 1986, p. 244-245). E ainda:

Sem o padrão sujeito-predicado na estrutura da sentença, o chinês não desenvolveu a noção de lei da identidade na Lógica, nem o conceito de substância em Filosofia. E sem esses conceitos, não poderia haver noção de causalidade, nem de Ciência. O chinês desenvolve, em lugar disso, uma Lógica correlacional, um pensamento analógico e um raciocínio relacional que, apesar de inadequados para a Ciência, são extremamente úteis em teoria sociopolítica" (idem, p. 247)²⁶

A devoção à música: de Bach a Mendelssohn

Na era pós-industrial a diversidade que sempre foi própria à música redonda em demarcações arbitrárias e fronteiras demagógicas, e uma multiplicação das linhas de demarcação. Uma Sociologia da Composição seria capaz de considerar as músicas de mercado como segmentos entre outros, não importando a dimensão de seu alcance.

A indústria cultural criou uma relação nova entre a ética e a estética cujas implicações ainda estamos longe de avaliar, num mundo dependente da mercadoria e onde as taxonomias vigentes são apenas um imperativo da propaganda-criadora-de-necessidades — sobretudo na América Latina com sua falta de alternativas de fonte de informação e

²⁴ Samsara: **1** princípio metafísico hindu da metempsicose **2** Rubrica: filosofia, religião. no budismo, série ininterrupta de mutações a que a vida é submetida, espécie de ronda infernal de que o indivíduo só se liberta quando alcança o nirvana **2.1** o constante futuro, um encadeamento trágico de causas e efeitos que conduz sempre ao sofrimento e à dor. **Etimologia** sânsc. *samsāra* 'correr junto, fundir'. Disponível em <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=samsara&stype=k> (acesso em 18/02/2009).

²⁵ in BORGES, 19??, p. ?)

²⁶ Consultar também Harvard University, *General Education in a Free Society* (Cambridge, 1945, pp. 65-67): reflexão lógica, reflexão relacional e reflexão imaginativa.

reflexão. "Adorno foi portanto bem severo com as práticas musicais comerciais vulgares, megulhando por vezes na confusão os leitores que procuravam na Escola de Frankfurt uma filosofia libertadora que acompanhasse a evolução de seu gosto (...)" (FRANCFORT, 2009).

Com as Revoluções Industrial e Francesa, "a transformação da atividade artesanal em manufatureira e, por último, em atividade fabril, desencadeou uma maciça emigração do campo para a cidade" (C. B. MARTINS, 1982, pp. 10-11). O desaparecimento do artesão independente teve um "efeito traumático sobre milhões de seres humanos ao modificar radicalmente suas formas habituais de vida" (*idem*, pp. 11-12).

Ainda sob o patrocínio palaciano, "nem Mozart nem Beethoven se consideraram como um novo tipo de compositor" (RAYNOR, 1981, p. 405). O *Kapellmeister* — nome que continuava em uso embora suas funções já tinham-se modificado — não era apenas o criador da música para a corte: a demanda criada pelas editoras obrigava-o a executar um repertório determinado. Weber, Spohr e Wagner passavam a ser reconhecidos por suas habilidades como regentes e empreendedores e estreavam suas obras em outros festivais ou instituições (RAYNOR, 1981, p. 405-406).

O representante típico do modo antigo de divisão social do trabalho musical, Johann Sebastian Bach — artesão herdeiro do ofício de sua família²⁷ —, foi redescoberto por um dos primeiros compositores conhecidos da "nova ordem": Mendelssohn, filho de uma rica família burguesa de origem judia e com vasta cultura. Seu pai, Abraham, era banqueiro e filho do filósofo Moses Mendelssohn, chamado de "Platão Moderno"²⁸.

Liturgia²⁹, partitura, áudio e vídeo

²⁷ Bach = apelido de músico (RAYNOR, 1981)

²⁸ Abraham criou, com humildade espetacular, a frase (parcialmente parafraseada por Sérgio Buarque de Holanda ao falar sobre seu filho Chico): "Antes eu era filho de meu pai, agora sou pai de meu filho".

²⁹ o conjunto dos elementos e práticas do culto religioso (missa, orações, cerimônias, sacramentos, objetos de culto etc.) instituídos por uma Igreja ou seita religiosa Ex.: <a l. presbiteriana> <a l. do candomblé> 2 conjunto das formas (palavras, gestos) utilizadas na realização de cada um dos ofícios e sacramentos; rito Ex.: <a l. da missa> <a l. do batismo> 3 na Igreja oriental, a missa 4 ramo das ciências eclesiásticas cujo objeto é a história do culto católico e seu direito canônico. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=liturgia&stype=k&x=16&y=14> (acesso em 18/02/2009).

Apesar de a liturgia do concerto ser válida para qualquer sala do planeta — com seus vestidos longos, cabelos arrumados, fraques, jóias e intervalos para o uísque e conversas esnobes —, na América Latina, é difícil alguém ir a um concerto esperando ver "picaretagem"³⁰. Uma outra liturgia é praticada para os concertos "descontraídos" dos fins-de-semana em parques públicos, com *jeans*, *yakissoba*, cerveja e outros acessórios de *camping* do cidadão "cultivado". Nesses casos, a amplificação eletrônica consentida "pasteuriza" o som para o qual não há exigências rigorosas. Outros códigos de ética foram utilizados, por exemplo, na "infestação barroquizante" (ZWANG, 1984) dos anos oitenta.

No Brasil o hábito de se aplaudir de pé já na primeira ovação contrasta com os longos minutos de idas e vindas ao palco das grandes estrelas do *showbis* internacional, para receber aplausos de um público sentado. Mais ainda das vaias que artistas considerados "grandes" já receberam no I mundo, por falharem em seu *métier*. Abaixo do Equador, a famosa frase atribuída a Karajan sobre o estudo diário do instrumentista³¹ não tem validade. Stravinsky, em sua última década de vida produtiva, ensaiado por Craft, subia ao pódio para reger, andando de bengala, e foi possível assisti-lo voltar ao palco com dificuldade para receber os intermináveis aplausos. Às vezes a sincera devoção à música pode ser cruel...

Quando Barenboim regeu o *Boléro* quase sem se movimentar, no Waldbünne de Berlim, na década de 90, a atitude pôde ser considerada *cult*. Em meados do século XX, a mesma atitude tomada por Villa-Lobos foi vista como desleixo. Às vezes, — para demonstrar profunda sensibilidade — o público demora alguns segundos antes de explodir em aplausos, após uma interpretação "magistral".

Da mesma forma que a música eletrônica e a música concreta sugerem um novo solfejo, o desenvolvimento da reprodutibilidade técnica criou novas técnicas de registro que se vieram somar à escrita musical. Deixando de lado a arbitrariedade das fronteiras, um clássico passa pelo mesmo processo eletivo de uma canção que se torna folclórica pela ação de diferentes forças, entre elas o imponderável. As canções dos Beatles, trabalhadas por

³⁰ expediente próprio de picareta ('pessoa aproveitadora'); ação artilosa, moralmente condenável, para a obtenção de compensações ou favores. Disponível em <?>. (Acesso em 26/01/2009).

³¹ Que dizia que se o pianista deixa de estudar um dia, ele percebe; dois dias, o maestro percebe; três, o público percebe.

George Martin, certamente ainda serão ouvidas por sucessivas gerações, mesmo sem o apoio imediatista da grande e faminta publicidade. O *Köln Konzert* de Keith Jarrett e a última apresentação de Benny Goodman (que já havia tocado com Bártok), no Tivoli de Copenhague, não precisaram ser escritos para tornarem-se clássicos em formatos de áudio ou vídeo.

Criações em multimídia, como o cinema ou o *Cirque du Soleil*, muitas vezes ultrapassam o mero entretenimento irresponsável ou descompromissado para tornarem-se expressões genuínas e profundas da sensibilidade humana contemporânea. Assim como também o foram *Poème Élétronique* de Varése ou *Gesang der Jünglinge*, de Stockhausen, em seus registros fonográficos que a tecnologia disponível na época permitiu.

Em 1920, Bártok já apontava o caminho para uma pauta musical que acolhesse os doze sons sem hierarquizá-los (*in* AUTEXIER, 19??, pp. 74-82). Como diz Chailley, "os procedimentos da música clássica foram durante muito tempo aqueles da atual música popular" (1967, pp. 125-129): "uma partitura não era senão um rascunho que se destruía assim que as partes eram extraídas" e "a escrita não era destinada em primeiro lugar ao [músico] prático. "Quando se procura representar os sons, não é nem para compor nem para "ler" na execução, mas dentro de uma perspectiva teórica ou pedagógica, ou ainda para prestar homenagem a um texto venerado e julgado digno de ser transmitido à posteridade" (CHAILLEY, 1967, p. 12).

Cânones, clássicos e paradigmas

A des-ritualização da escuta da musical propiciada pelo MP3 torna a escuta musical mais ubíqua do que nunca: podemos ouvir música com fones de ouvido em qualquer lugar (num supermercado, num parque, num banco, numa igreja, no "Oval Office" do presidente dos EUA). Em que medida essa dessacralização do ritual implica em banalização, em eliminação da aura que indica o especial, o profundo, o clássico? É possível existir uma música "clássica" sem uma escuta reverente?

A condição essencial do clássico é existir um cânone, isto é, uma seleção de obras mestras que materializem os paradigmas da obra clássica. Como um cânone poderia co-

existir com o *Youtube*, que é o espaço anti-canônico por excelência? A busca de um clássico no *Youtube* traz versões que estão lá, lado a lado. Nem em supermercado se encontra tanta liberdade de oferta e não custam nada. Se na sociedade capitalista o dinheiro é a medida do valor, não valem nada (com ênfase no valor e não no custo, porque uma coisa pode ocasionalmente não custar nada, mas ter valor, como uma refeição que a prefeitura subsidia para os pobres da cidade).

O objetivo final de uma musicologia histórica é definir um cânone? Como isso poderá ser conciliado com um espaço aberto para a informação acrítica como o *Youtube*? Ao contrário do que se esperaria, as oportunidades de divulgação em massa não facilitaram a criação de referências paradigmáticas, mas talvez o esvaziamento dos paradigmas culturais.

No livro *Les lama aux cinq sagesses*, de 1935, DAVID-NEEL A. e YONGDEN L³². descrevem a um certo momento a grande revelação do romance que são as chamadas "cinco sabedorias". Ali se encontram o que pode ser visto como uma chave de percepção do mundo que nos cerca e que, se aplicada à música, pode-nos fornecer uma ótima ferramenta para a apreciação musical. São elas:

1. *A sabedoria semelhante a um espelho que reflete as percepções*: uma escuta passiva em que o ouvinte apenas sofre os estados emocionais que a música provoca. Ex: batuques, música rítmica, melodias "românticas", trilhas sonoras para um *tê-è-tête* amoroso.
2. *A sabedoria adquirida pela contemplação que percebe a identidade particular de todas as coisas*: o ouvinte contemplativo percebe a alteridade da obra que ouve, identificando nela suas características individuais, como um objeto externo a ele.

³² Para mais informações sobre o tema: http://www.dailymotion.com/video/xvybo_alexandra-davidneel_dating (acesso em 20/05/2009)

3. *A sabedoria que discerne, diferencia e classifica as coisas segundo suas propriedades particulares*: o ouvinte classifica os gêneros, estilos, épocas e linguagens diferentes, diacrônica e sincronicamente.
4. *A sabedoria aplicada à obras e que lhe asseguram seu sucesso*: o ouvinte passa a compor música e, com isso, entende o mecanismo interno da criação musical.
5. *A sabedoria universal que tudo penetra, descobrindo os elementos que compõem as coisas; os elementos que compõem esses elementos e assim ao infinito e, por esse procedimento, dissipa a ilusão da realidade durável das formas e da personalidade* (NÉEL, 19??, pp. ??): o ouvinte, ao enriquecer seu repertório e seu elenco de ferramentas de análise, adquire uma coleção de afetos e uma percepção de detalhes que lhe possibilitam uma percepção plena do fenômeno musical.

Universidade: microcosmo de todo o saber humano — docência, pesquisa, criação e extensão

As estatísticas são o grande "profeta" do mediano cuja única clarividência é apostar no óbvio. Por outro lado, só uma abordagem democrática não-excludente seria capaz de trazer à tona todas as manifestações musicais, desde as mais primitivas e selvagens, até as mais requintadas e "cozidas" (cf. LÉVI-STRAUSS, 1964), incluindo as "picaretagens" presentes em todos os campos culturais. A frase de Paulo Francis de que "a monarquia nos deu Mozart e a democracia Michael Jackson" deve ser relativizada e um garimpo musical precisa ser feito na indústria cultural, onde se instalou uma "multiplicação das linhas de demarcação" entre os gêneros.

A universidade, na resistência e na preservação das diferenças — como microcosmo de todo o saber humano (HARTKE, 1985) — deve abrigar as manifestações culturais e desenvolver ferramentas críticas. Com todas as suas imperfeições, as universidades, os institutos de pesquisa e os centros culturais são hoje a utopia, no meio da barbárie da estatística. É necessário considerar as diferenças culturais sem hierarquizá-las; estender um

olhar crítico que possibilite o desenvolvimento de novas leituras visando uma taxonomia³³ não-hierarquizante.

Um estudo de caso deve levar em conta as variáveis pertinentes a cada manifestação: o quanto de conhecimento musical é necessário; qual a rotina de um trabalhador musical deste ou daquele gênero; que tipo de demanda; público-alvo; comprometimento com que forças sócio-econômicas etc. A ocupação de um determinado campo cultural dá-se, segundo Francfort (2007), através de estratégias conscientes. Caberá à Sociologia da Composição desvendar essas estratégias, trazendo à luz suas intenções e objetivos. A própria música clássica aristocrático-burguesa centro-européia, quando desprovida da liturgia do concerto, evidencia suas falhas e suas "picaretagens". A partitura escrita não garante o valor da obra nem sua perenidade: para ser boa, a música não precisa ser escrita.

Para a História Cultural, um compositor torna-se um clássico quando é "canonizado" através dos seguintes expedientes: 1) ter sua imagem num museu ou estátua em praça pública; 2) virar selo dos correios; 3) ter seu nome associado à mercadorias (por ex.: *Mozartkugel*); 3) ser autor de obras que participam de grandes dispositivos comemorativos (FRANCFORT, 2009). Ou ainda, como brincou Millôr Fernandes, ter seu nome confundido com marcas de fabricantes de piano...³⁴. Para Francfort, "o acesso ao status de *standard*, de grande sucesso faz perder toda característica distintiva de uma música determinada" (2009). "Esse processo de valorização ou desvalorização de obras ou práticas musicais permite pensar que a música, dependendo dos contextos, pode ser classificada sem problema como uma obra erudita ou comercial amplamente difundida. É o mesmo objeto, porém compreendido segundo categorias ontológicas distintas" (idem).

³³ Rubrica: biologia. ciência que lida com a descrição, identificação e classificação dos organismos, individualmente ou em grupo, quer englobando todos os grupos (biotaxonomia), quer se especializando em algum deles, como ocorre no caso da fitotaxonomia e da zootaxonomia. sistema de classificação dos seres vivos que se utiliza de variadas técnicas na formulação dos diversos agrupamentos naturais Disponível em < <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=taxonomia&styp=K>> (Acesso em 26/01/2009).

³⁴ Millôr Fernandes, em *Bíblia do caos*, diz que: "para você poder ser considerado musicalmente culto é bom, pelo menos, saber distinguir entre Gulda, Favestaff, Thalberg, Ritter, Steinway, Erard, Busoni, Essenfelder, Bülow, Beckstein, Serkin, Bösendorfer e Pleyel, quais são os pianos e quais são os pianistas" — o que pode valer também pra os nomes dos compositores: é muito comum pensar-se no Brasil que Béla Bartók é uma mulher...

Os critérios de pertinência à Grande Arte são sempre positivos: complexidade formal, precisão expressiva, valor moral. Os critérios de pertinência às artes menores são negativos: a simplicidade formal, sentimentalidade, a vulgaridade". A oposição entre erudita e popular "diz respeito muito mais à sua utilização do que à suas qualidades intrínsecas". "Não seria um sinal de novas maneiras de apropriação que consistem em desenclausurar os gêneros e buscar o afloramento das diferenças?" (*idem*).

A partir da I Guerra, compositores e intérpretes fazem utilização da música popular comercial urbana (Ravel — "Il faut prendre le jazz au sérieux" —, *Ragtime* e *Tango* de Stravinsky). Esta "porosidade" tem como objetivo produzir uma outra coisa a partir de uma melodia de sucesso³⁵. O cinema permite "audácias formais que atingem um público mais vasto que os concertos de música contemporânea (por ex.: Kubrick/Ligeti)". À aparição de uma música de massa corresponde o surgimento de novos gêneros musicais que poderíamos classificar de "intermediários" [moyens] que procedem ao mesmo tempo ou sucessivamente da música popular e da música erudita. Dignidade de Duke Ellington; Parker com cordas; Goodmann com Bártok... [*entre-deux*]. "As músicas intermediárias (*entre-deux*) adquiriram um status mais significativo da (...) relação das sociedades contemporâneas com a música do que aquelas estritamente fiéis a uma lógica erudita de distinção".

A abundância de informações pode ser encarada como uma ebulição transformadora do estado físico da matéria cultural. A individualidade e seu contra-peso, a civilização, com todos os seus mal-estares e benefícios, vivem em tensão dialética constante (FREUD, 1969). De qualquer forma, a utopia sempre foi um imperativo que moveu a atividade humana. Os universos musicais em relação à cultura de massa podem ser vistos com a mesma simplicidade que fez o cineasta alemão Werner Herzog no MIS de São Paulo, em 1980, quando disse não ser contra filmes como os *Star Wars*, argumentando que seria "muito chato" se todos fizessem cinema como ele. E concluía otimista: " — Aos poucos as pessoas vão-se acostumar com o meu jeito de fazer filmes".

³⁵ Assim como os arranjos corais ou para bandas — chamadas por Francfort de "instituições de transferência".

Referências bibliográficas

- AUTEXIER, Philippe. *Béla Bartok, musique de la vie*. Paris, Stock, 1981.
- BORGES, Jorge Luís. *Prosa Completa, vols. 1, 2, 3 e 4*. Madri, Bruguera, 1985.
- BORGES, Jorge Luís, JURADO. Alícia. *Buda*. São Paulo, Difel, 1985.
- BORGES, Jorge Luís. *Siete Noches*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- CÂMARA DE CASTRO, Marcos. *Frucutuoso Vianna, orquestrador do piano*. Rio de Janeiro, ABM Editorial, 2003.
- CHAILLEY, Jacques. *La musique et le signe*. Lne, Éditions Rencontre, 1967.
- NEÉL, Alexandra David. *I'Hinde où j'ai vécu*. Paris, Plon, 1951.
- DUBAL, David. *Conversas com João Carlos Martins*. São Paulo, Ed. Green Forest do Brasil, 1999.
- FRANCFORT, Didier. *La provocation: un objet pour l'histoire culturelle?* Presses de Sciences, 2007/1, n. 93
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização* (Trad. ABREU, José Otávio.). Rio de Janeiro, Imago, 1997.
- HARTKE, Stephen. "Provincianismo universitário". In *Caderno de música*. São Paulo, ECA-USP, 1985, n. 14, p. 8.
- JUNG, Carl G.. *Psicologia e religião oriental*. Petrópolis, Vozes, 1982.
- MARTINS, C. B.. *O que é sociologia?*. São Paulo, Brasiliense, 2007. Coleção "Primeiros Passos".
- MORRIS, R. O.. *The Structure of Music*. London, Oxford University Press, 1972.
- RAYNOR, Henry. *História Social da Música*. Rio de Janeiro, Zahar, 1981. Tradução de Nathanael Caixeiro
- RICCIARDI, Rubens. *Universos musicais*. In *Anais dos encontros de musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto, Funpec, 2009 (no prelo).
- STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music*. Harvard University Press, 1970.
- YU-KUANG CHU, In CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma*. São Paulo, Cultrix, 1986.

Dr. Marcos Câmara de Castro é compositor e professor de regência e canto coral no Departamento de Música da ECA/USP de Ribeirão Preto.