

1. Definição e Conceito

No sentido estrito do termo trata-se de um sintagma cristalizado, de uma historiografia adjetivada e restrita que pode ser tomada como o conjunto dos trabalhos escritos e divulgados, percutindo e repercutindo as abordagens de caráter musical durante o período histórico que chamamos de História do Brasil.

A Evolução dessa historiografia só reafirma, de certa forma pleonasticamente, reincidentemente, uma caracterização de ordem histórico-evolutiva, já que História e Evolução (evolução histórica) são categorias integradas num quadro epistemológico com nítida referenciação positivista que implica na concepção de estágios progressivos desdobrando-se sucessivamente de formas inferiores ou primitivas para etapas superiores de evolução.

Num sentido mais amplo, trata-se de integrar em nosso sintagma, manifestações históricas e historiográficas (como estímulos e como subprodutos), de uma série de reflexões não florescidas no Brasil, incluindo obras críticas e balanços analíticos produzidos por autores estrangeiros. Incluem-se aí tanto os cronistas e viajantes do período colonial e imperial quanto os musicólogos, especialmente os da escola americana contemporânea que têm procedido a sínteses lúcidas de nossa trajetória historiográfico-musical.

Refiramo-nos, também, ao que poderíamos chamar de genealogia de obras (composições) musicais que, num contexto historiográfico, representam a contribuição do pensamento musical não conceitual, não verbal, puramente sonoro. Isso se explica pela freqüente e antológica participação do compositor na definição de parâmetros, na criatividade-criação, norteando, reorientando às vezes, diretrizes de desenvolvimento histórico e historiográfico para a música.

E na representatividade da criação é mister que se integrem as grandes obras musicais da História da Música, ou seja, uma genealogia delas que, divulgadas e consumidas no decorrer da nossa vida musical, tenham estimulado, de alguma forma, a nossa trajetória e os próprios trabalhos historiográficos definidos **Strictu sensu**.

* Prof. Titular da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP)

Essa integração da Historiografia da Música Brasileira no contexto universal é ao mesmo tempo inevitável e salutar, pois reflete e garante o acesso às experiências alienígenas, condição básica para a ampliação de nossa vivência contextual.

2. Deficiências de nossa Historiografia Musical

A primeira deficiência constatada nesse quadro introdutório é a indisponibilidade de qualquer obra escrita em qualquer tempo que reflita o âmbito das preocupações aqui debatidas. Não dispomos de nenhuma obra sobre a Evolução da Historiografia Musical Brasileira. Nosso sintagma cristalizado não se identifica, absolutamente, com as Histórias da Música Brasileira, que surgiram a partir de 1908, ainda que estas possam constituir valiosos subsídios para o assunto.

Não dispomos, igualmente, e sequer, de uma relação de obras historiográficas universais que tenham tido voga no Brasil, no decorrer de sua história musical. Isto constituiria um tema profícuo para pesquisas histórico-musicais. E o próprio surgimento de um trabalho sobre a Evolução da Historiografia Musical Brasileira se erigiria preciosa contribuição prospectiva diagnosticando, pelo menos, as lacunas de nossa historiografia constatada.

Infelizmente não dispomos, também, de uma geneologia das obras musicais, brasileiras e/ou universais, que tenham tido ponderável influência sobre o gosto e sobre a criação musical entre nós. E aí incluíramos os tratados teóricos, as atividades pedagógicas e as próprias condições objetivas, no plano sócio-cultural, de sua disseminação e influência relativa.

3. Delimitação da matéria e periodização

Se nos ativermos ao sentido estrito do termo, integram-se em nossa Historiografia, e sem confundi-la com a Bibliografia da Música Brasileira, as obras publicadas sobre a atividade musical no Brasil; os livros e os artigos em periódicos e até, numa fase mais recente, os textos analíticos assinados, inseridos na capa dos discos, contribuição relevante no mais das vezes não veiculadas pelo movimento editorial comum. Especialmente na fase mais florescente da indústria de disco, os textos de capa têm sido uma contribuição importante de disseminação.

Quanto à periodização, podemos sintetizá-la em três grandes conjuntos: o **período colonial**, que inclui, grosso modo, as universalmente

acatadas designações estilísticas do Renascimento, do Barroco e do Classicismo; o **período romântico**, cujo início coincide praticamente com a nossa independência política; e o **período Moderno e Contemporâneo**, cujos primórdios poderiam ser pragmaticamente identificados a partir da Semana de 1922.

No período colonial brasileiro, sobretudo naquela fase totalmente carente de manuscritos musicais, ou seja, os dois primeiros séculos da colonização européia, cronistas e viajantes apuseram sua contribuição inestimável para entender as relações entre colonizador e colonizado no processo de evangelização dos povos indígenas e inteligibilidade dos produtos da cultura musical desses povos, objeto, aliás, do mais antigo documento musical, oferecido por Jean de Lery em meados do século XVI. Mas, também do período colonial, afloram as primeiras manifestações historiográficas em Cardim, Gandavo, Soares de Souza e outros, culminando, no final do período, com os viajantes Spix e Martius e com Saint Hilaire, tanto na abordagem das manifestações da cultura musical configuradas à imagem e semelhança da européia — vejam-se as referências à execução, em pleno sertão mineiro, de quartetos de cordas de Boccherini, Haydn e Mozart — como mesmo, na narrativa que erige certas páginas em verdadeiros monumentos historiográficos, sobre a incisiva e petulante contribuição da etnia negra que cedo enformou as correntes que configurarão, no século dezenove, as músicas populares urbanas do Brasil romântico.

A independência do Brasil é uma ocorrência sócio-político-cultural que se contextualiza sob o signo do romantismo, sistematizado na literatura em 1836, pelo ideário de Domingos José Gonçalves de Magalhães, na Revista nº 1 do "Niterói". Seus tópicos nacionalistas não se circunscreveram ao campo literário. Não obstante a inexistência de uma contribuição igualmente sistemática no âmbito da História musical, ficam evidentes as repercussões do ideário de Magalhães na história e na historiografia musical brasileira, desde o período romântico e ainda hoje vigentes numa certa polêmica envolvendo hoje o nacionalismo musical.

Para não deixar de falar do conteúdo desse ideário destacamos as teses de Magalhães de que a cultura e a literatura brasileira teriam começado a definir-se já no século XVI. Que o despótico regime colonial português prejudicava o desenvolvimento autônomo e fecundo dessa cultura. Que as culturas indígenas do Brasil, não tivessem sido destruídas, teriam contribuído decisivamente para a cultura nacional (daí, o indianismo). Que a natureza brasileira, prodigiosa de vitalidade e beleza, seria altamente propícia ao gênio criativo. E que a independência do Brasil, exumando a contribuição indígena, podia constituir fator preponderante para a conformação da cultura e da literatura brasileira.

Não se requer muito esforço ou argumento para vincular a este ideário os primeiros esforços de criação da ópera nacional, a partir de 1857, no Rio de Janeiro, gerando os primeiros frutos em 1860 com a ópera "A noite de São João", de Elias Alvares Lobo, de Itu, e em 1861, "A noite do Castelo", de Antonio Carlos Gomes, às quais se seguem tantas outras; a valorização das músicas populares urbanas na obra de compositores românticos como Brasílio Itiberê da Cunha (O Sertanejo é de 1869) e a própria "Cayumba", dança de negros de Carlos Gomes, de 1857. Isto sem tocar no sentimento sutil, desde a década de 1830, das síncopes, hoje tão brasileiras, na música de salão (1834 "Lá no Largo da Sé") ou no próprio aproveitamento precoce que um estrangeiro fez, Sigismund Neukomm, em 1819, de um lundu em um capricho para piano. Lembremos ainda as próprias óperas de Carlos Gomes que com o Guarani, em 1870, representa uma fase avançada das projeções desse ideário de Gonçalves de Magalhães no campo da cultura musical.

O Samba da Suíte Brasileira do paulista Alexandre Levy, de 1890 é a culminância de um processo acompanhado de manifestações historiográficas de tendência eminentemente romântico-nacionalista fundamentada inequivocamente no ideário de Magalhães.

Resta destacar ainda um movimento e uma atitude historiográfica nesse século romântico brasileiro. Ambos partem da pena e da consciência de Araújo Porto Alegre. O primeiro é o artigo "Idéias sobre a música" que Porto Alegre publicou no mesmo nº 1 da Revista "Niterói". Nele, o autor destaca os dois grandes centros musicais do Brasil de então: A Bahia, onde predomina o **lundum**; e Minas Gerais, onde impera a **modinha**. A segunda é sua atitude decisiva de preservação, que também gerou, a seu tempo, monumentos historiográficos da obra manuscrita do padre José Mauricio Nunes Garcia, e que despertou o interesse posterior do Visconde de Taunay que até distinguiu o pobre-músico com deliciosa biografia.

A chave de ouro da historiografia musical romântico-nacionalista reside provavelmente no cofre que há já alguns anos, vimos compulsando para revelar; trata-se da polêmica de Alberto Nepomuceno com o crítico Oscar Guanabara, em 1895, sobre a nacionalização da canção erudita brasileira.

Morrendo o século, o romantismo não feneceu. Até à atualidade, diríamos, permanecem vivas, atuantes, certos fatores sócio-culturais, e até políticos e econômicos, desfraldando ininterruptamente a bandeira alternativa do nacional-romantismo... Haja vistas ao conteúdo nacionalista e antropofágico de nossa revolução modernista; a toda a produção historiográfico-musical de Mário de Andrade. Haja vistas a todas as dificuldades interpostas pelo peso do velho ideário à atualização da

linguagem musical universal ocorrida na fase pós-Debussy, gerando deliciosos produtos polêmicos como as manifestações da Música Viva, em 1946, a Carta Aberta de Camargo Guarnieri, em 1950 e o Manifesto da Música Nova, de 1963.

Como explicar, senão pela sobrevivência, típica e tópica, do ideário nacionalista-romântico de 1836, numa resistência passiva do consumo, a reincidência das vanguardas históricas atuais, nas mensagens pseudo-modernas que repetem as preocupações das vanguardas de 20 e 30 anos atrás, pelo fato de predominarem, em nossa cultura, os fatores de longa duração (para utilizar a expressão de Fernand Braudel) que teimam em fixar padrões novecentistas da fase romântica.

Sobrepujando as polêmicas áridas que refletem o empenho comum daqueles que são conscientes da necessidade de uma superação definitiva da estética romântico-nacionalista, desenvolveu-se, a partir da 2ª metade do século (1950), com mais contextura, uma corrente reportando-se às atividades musicais mais antigas do período colonial. Esta, passou a praticar uma filosofia de trabalho que, sem permitir o predomínio do cientificismo, acredita firmemente que a nossa evolução histórico-musical só será efetivamente compreendida, debatida e interpretada pluralisticamente se for disseminado o hábito salutar de interpretar a nossa evolução histórica musical não a partir apenas de idéias preconcebidas, mas a partir de um referencial rico e profícuo: a documentação histórica. Essa parece ter sido a grande contribuição da historiografia musical brasileira do período colonial para a evolução da historiografia musical brasileira como um todo.