

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/235008753>

Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial. 14 de setembro de 2011. 320 fls. Tese (Livre Docência) – Faculdade de...

Thesis · September 2011

CITATION

1

READS

283

1 author:



[Diósnió Machado Neto](#)

University of São Paulo

71 PUBLICATIONS 34 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



A retórica nas missas de José Maurício Nunes Garcia: a música como processo de comunicação numa corte no exílio [View project](#)



Historiografia Musical Brasileira/Brazilian Music Hisotriography [View project](#)

Diósnio Machado Neto

**Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na
historiografia musical brasileira sobre o período
colonial**

Tese apresentada como exigência
parcial para o concurso de Livre-
Docência junto ao Departamento de
Música da Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras de Ribeirão Preto.

Ribeirão Preto

2011

Diósnio Machado Neto

**Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na
historiografia musical brasileira sobre o período
colonial**

Comissão julgadora

Ribeirão Preto , de de 2011

A Marilda
A Cláudia
Ao Lucas e a Maria Clara

A Maria Alice Volpe

Resumo

Desde o século XVIII, os discursos destinados à compreensão da razão humana e da sociedade levaram os escritos filosóficos e/ou históricos a uma senda de confrontação conceitual marcada pela diversidade das plataformas epistemológicas, com suas teorias e metodologias. O fundamento dessa situação está na relação direta dos sistemas explicativos com a indecibilidade inerente do ser e a transitoriedade dos padrões culturais que o sustenta. Na tradição das lógicas das disciplinas, as narrativas sobre a condição humana transformaram-se em corpos teóricos que definem as fronteiras de análise, mas também, revelavam as ideologias das escolhas teórico-metodológicas e suas formas de representação dessa condição. A própria musicologia, apesar das especificidades de suas ferramentas de análise, dialoga com os quadros conceituais e ideológicos dispostos pela natural tangência de seu objeto de estudo com as ciências humanas, além da sua própria expectativa existencial. O resultado dessas articulações foi o surgimento, paulatino, de sistemas transdisciplinares que aproximaram os fundamentos conceituais da área à história, antropologia, sociologia, psicologia e lingüística. No entanto, não há como superar que todo discurso emerge de suas condições de existência na conjugação do tempo e do espaço. O objetivo dessa tese é discorrer como os programas de pesquisa musicológicos no Brasil, e sua historiografia, definiram suas plataformas teóricas e metodológicas em relação às condições histórico-ideológicas do conhecimento científico-social de cada época. É um texto que trata de avaliar escolhas de análise e discurso através da observação das plataformas que sustentam os juízos possíveis. Desta forma, refletindo o jogo da dominância dos discursos, dos seus cânones e pontos de transição/ruptura, a tese trata de desenvolver uma crítica dos enunciados a partir da consideração da historicidade dos postulados e suas formas de construções de sentido. É também um discurso de autocrítica diante da tradição, tratando de responder a um desafio que é justificar e fundamentar a atividade musicológica do presente.

Palavras chaves: Historiografia Musical, Musicologia, Brasil Colonial, Música Brasileira, Análise de Discurso

Abstract

Since the 18th century the studies addressed to the understanding of the human reason and the society have taken the philosophical and/or historical speech to a path of conceptual confrontation marked by the diversity of epistemological platforms, within its theories and methodologies. The bedding of this situation is in the straight relation of clarifying systems with the inherent indecibility of being and the transitoriness of the cultural standards that support it. In the logical tradition of disciplines, the narratives of the human being conditions have changed into theoretical bodies that define the analysis borders, but also, they disclosed to the ideologies of theoretician-methodological choices and its forms of representation of this condition. The musicology itself, despite the specificity of its analysis tools, dialogues with the conceptual and ideological pictures disposed by natural tangent of its object of study with the human science, beyond its own existential expectation. The outcome of these joints was the gradual arising of transdisciplinary systems that have approached the conceptual beddings of the area to history, anthropology, sociology, psychology and linguistics. Nevertheless, it does not have to exceed that all speech emerges from its existence conditions in the time and space tense. The goal of this thesis is to discourse how the program of musicology research in Brazil and its historiography have defined its theoretical and methodological platforms in relation to historic- ideological conditions of the scientific- social knowledge of each time. It is a text that is responsible for evaluating the choices of analysis and speech through the observation of platforms that support the possible judgments. Therefore, reflecting the game of speech commend, of its *rules* and points of transitions/rupture, the thesis leads to develop enunciated critics from the consideration of historicity of the postulates and its forms of direction constructions. It is also a self critic speech ahead of tradition, treating to answer to a challenge that is to justify and to base the musicology activity of present.

Key words: Musical Historiography, Musicology, Colonial Brazil. Brazilian Music, Critical Studies.

Sumário

1	<u>INTRODUÇÃO.....</u>	10
2	<u>A CONDIÇÃO HUMANA COMO FUNDAMENTO DA HISTORICIDADE DOS DISCURSOS</u>	14
2.1	A VALORIZAÇÃO DOS CÂNONES NA ANÁLISE CRÍTICA DOS DISCURSOS.. ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.	
2.2	A HISTÓRIA COMO CIÊNCIA DO SER NO TEMPO	17
2.2.1	DO RACIONALISMO LÓGICO AO CÉTICISMO: UMA BREVE CONSIDERAÇÃO SOBRE OS PROJETOS EPISTEMOLÓGICOS COMO BASE DE DISCUSSÃO DA CONDIÇÃO HUMANA	18
2.2.2	SÉCULO XX: A CONDIÇÃO HUMANA DEFINIDA NA INDIVIDUALIDADE RADICAL	21
2.2.2.1	A inerente debilidade das estruturas narrativas.....	24
2.3	AS CRISES DOS PROJETOS DE INTERPRETAÇÃO DA CONDIÇÃO HUMANA.....	28
2.3.1	O “USO” DA HISTÓRIA.....	30
2.3.2	A DISCUSSÃO SOBRE A ESSÊNCIA DA HISTÓRIA	32
2.4	DA CRENÇA À CRÍTICA	41
2.4.1	DA CRENÇA.....	42
2.4.2	DA CRÍTICA: A OBSERVAÇÃO DOS PROCESSOS NARRATIVOS DA HISTORIOGRAFIA MUSICAL BRASILEIRA NO TRATO DO PERÍODO COLONIAL.....	45
2.5	A IDENTIDADE DA NARRAÇÃO	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
3	<u>COLÔNIA: A HEGEMONIA DO DISCURSO CIVILIZADOR.....</u>	47
3.1	VIAJANTES.....	49
3.2	MISSIONÁRIOS	56
3.3	CRONISTAS	63
4	<u>O NATIVISMO DO IDEALISMO ROMÂNTICO</u>	66
4.1	A ESCOLA ECLÉTICA FRANCESA.....	68
4.1.1	<i>IDEIAS SOBRE A MÚSICA</i> , DE MANUEL DE ARAÚJO PORTO ALEGRE - 1836.....	70
4.2	O INSTITUTO HISTÓRICO GEOGRÁFICO BRASILEIRO E A CONSECUÇÃO DO PROJETO HISTORICISTA COMO PLATAFORMA DE AÇÃO POLÍTICA PARA A FORMAÇÃO DA NAÇÃO.....	78
4.3	A RUPTURA POSITIVISTA.....	82
4.3.1	O <i>CIENTIFICISMO</i> COMO PROJETO DE RENOVAÇÃO E BASE DO DISCURSO FOLCLORISTA.....	83

4.3.2	OS DISCURSOS DO ATRASO E DA INCAPACIDADE SOCIAL DO BRASILEIRO	86
4.4	O “PROCESSO BRASÍLICO”: A <i>MÚSICA NO BRASIL</i> , DE GUILHERME DE MELO (1908)	89
5	<u>A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL: DO MODERNISMO BIOSOCIOLÓGICO AO CULTURALISMO.....</u>	96
5.1	A HISTÓRIA COMO BIOGRAFIA DA NAÇÃO.....	98
5.2	O DISCURSO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA: DO EXÓTICO AO CULTURALISMO	99
5.3	RECONQUISTANDO O ESPAÇO: A HISTORIOGRAFIA MUSICAL E A IGREJA.....	102
5.3.1	SERAFIM LEITE E A “NOVA” HISTÓRIA ATRAVÉS DA IGREJA.....	104
5.3.2	A IGREJA “NA” HISTÓRIA DE SÃO PAULO DO CÔNEGO MONSENHOR PAULO FLORÊNCIO DA SILVEIRA CAMARGO	105
5.3.3	O PROJETO POPULAR DA IGREJA E SUA PRODUÇÃO HISTORIOGRÁFICA	108
5.3.4	A MÚSICA DA IGREJA NA INTERSECÇÃO COM A CULTURA POPULAR	117
5.4	HÍBRIDA, ESPONTÂNEA E SALVACIONISTA: A CULTURA POPULAR E O FOLCLORE COMO REDENÇÃO DO “NOVO” HOMEM BRASILEIRO.....	121
5.4.1	O MODERNISMO COMO MANIFESTAÇÃO DA INSTABILIDADE DO MUNDO CAPITALISTA E TECNOLÓGICO 123	
5.4.2	O FORTALECIMENTO DO DISCURSO NACIONALIZANTE	125
5.4.3	A CONSTRUÇÃO DA JUSTIFICATIVA PELO “NACIONAL”: DA <i>OBNUBILAÇÃO BRASÍLICA</i> AO <i>TERROR CÓSMICO</i> 129	
5.4.4	A <i>SYMPHONIA DA TERRA</i>	133
5.4.5	A COLÔNIA COMO ESPAÇO DINÂMICO DE FORMAÇÃO DO CANTO POPULAR BRASILEIRO.....	135
5.4.6	A AÇÃO SOBRE A HISTÓRIA: <i>ENSAIO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA</i> DE MÁRIO DE ANDRADE.....	139
5.4.7	O <i>PADRE JESUÍNO DO MONTE CARMELO</i> : UMA VISÃO VELADA DO PROBLEMA DA MÚSICA NO PERÍODO COLONIAL	142
5.4.8	A <i>VIRAGEM CULTURALISTA</i> DA DÉCADA DE 1930.....	145
5.4.9	O <i>AMERICANISMO MUSICAL</i> DE CURT LANGE	152
5.4.10	O <i>BOLETÍN LATINOAMERICANO DE MÚSICA</i>	156
5.4.11	AS TESES DE CURT LANGE.....	159
5.4.12	O IMPACTO DE LANGE NA HISTORIOGRAFIA MUSICAL BRASILEIRA	162
6	<u>O ESPÍRITO DE VANGUARDA NA DETERMINAÇÃO DO DISCURSO HISTÓRICO: ATUALIDADE, RENOVAÇÃO E COMBATE.....</u>	167

6.1	RÉGIS DUPRAT E A MANIFESTAÇÃO DA 2ª ÉCOLE DES ANNALES	173
6.1.1	MÚSICA NA SÉ DE SÃO PAULO COLONIAL	177
6.2	UMA AÇÃO MUSICOLÓGICA AMPLA: ESTUDOS DE DOCUMENTAÇÃO, TRANSCRIÇÕES/EDIÇÕES E PRINCÍPIOS DE ANÁLISE PARA A MÚSICA COLONIAL	180
6.2.1	A RADICAL TRANSFORMAÇÃO TEÓRICA, METODOLÓGICA E EPISTEMOLÓGICA NOS VÓRTICES DO MOVIMENTO VANGUARDISTA.....	180
6.2.2	A DEFINIÇÃO DO TRABALHO MUSICOLÓGICO.....	183
6.2.3	OS CATÁLOGOS TEMÁTICOS	186
6.2.4	A AÇÃO PELA TRANSCRIÇÃO E EDIÇÃO DE COLETÂNEAS ATINENTES À MÚSICA NO PERÍODO COLONIAL.....	189
6.2.5	A ANÁLISE DA MÚSICA ANTIGA: CANONIZANDO UMA VISÃO LOCAL	190
6.3	O “HAPPENING” VANGUARDISTA E A ESTETIZAÇÃO DA PESQUISA ACADÊMICA: A LIVRE CRIAÇÃO COMO DENÚNCIA DA RAZÃO HISTÓRICA.....	201
6.3.1	A “TRADIÇÃO” DA RUPTURA NA REGÊNCIA DE PROJETOS DE SENTIDO DA ARTE NA SOCIEDADE	203
6.3.2	INTERIORIZANDO A FRAGILIDADE OU CANONIZANDO O DISCURSO DE RESISTÊNCIA? O IMPACTO DA HORIZONTALIDADE DO CONHECIMENTO NA MUSICOLOGIA NACIONAL POSTERIOR A 1990	207
7	<u>AS QUESTÕES SUSCITADAS NO ENCONTRO DOS CÂNONES E RUPTURAS</u>	212
7.1	A NARRAÇÃO PELAS GRANDES INSTITUIÇÕES	215
7.1.1	O MODELO “LIBERAL” DE CURT LANGE.....	216
7.1.2	RÉGIS DUPRAT: A ORGANIZAÇÃO MUSICAL DESDE A HISTÓRIA DA ADMINISTRAÇÃO NO BRASIL COLONIAL 217	
7.1.3	A ADMINISTRAÇÃO POLICÊNTRICA E AS PREMISSAS DO CONSENSUALISMO	220
7.1.3.1	A Igreja na luta contra as “licenciosidades” da terra	222
7.1.3.2	As agremiações religiosas leigas	224
7.2	O CÂNONE DA “RESISTÊNCIA”: A RAÇA COMO FATOR DE ORIGINALIDADE.....	227
7.2.1	A TEORIA DO MULATISMO DE CURT LANGE	229
7.2.2	A RUPTURA COM O PROBLEMA DA RAÇA	231
7.2.3	A QUESTÃO DO MULATISMO COMO ASPECTO PARA A DISCUSSÃO DO ILUMINISMO NO BRASIL COLONIAL 236	
7.2.3.1	A velada transição dos padrões do discurso musical.....	246
7.3	O CÂNONE METODOLÓGICO DE ANÁLISE.....	252
7.3.1	TEORIA E ENSINO DA MÚSICA NO BRASIL SETECENTISTA: A QUESTÃO DO SISTEMA HEXACORDAL	255
7.3.2	OS ELEMENTOS DE RETÓRICA NA MÚSICA DO BRASIL COLONIAL	260

7.3.2.1	O Despotismo Esclarecido e as reformas do discurso para a redefinição da crítica social	261
7.3.2.1.1	Padroado na regência da consciência simbólica.....	263
7.3.2.1.2	As mudanças de paradigmas entre as regências de Dom João V e Dom José I.....	265
7.3.2.2	As mudanças nos “estilos”: a lógica contra a fantasia.....	269
7.3.2.2.1	Música Poética	271
7.3.2.3	A censura e as “luzes” na capela da Sé paulistana.....	273
7.3.2.3.1	O embate ideológico sobre o estilo revelando a questão da retórica.....	274
7.3.2.3.2	Análise de caso: o estilo figurativo em André da Silva Gomes	278
7.3.2.4	A música equilibrando o espaço sacro e profano	286
7.4	A BUSCA DO “LOCAL DA CULTURA” COMO ELEMENTO DE TRANSFORMAÇÃO DAS TEORIAS AUXILIARES	291
8	<u>CONCLUSÃO</u>	<u>293</u>
9	<u>FONTES DOCUMENTAIS.....</u>	<u>300</u>
9.1	FONTES PRIMÁRIAS	300
9.2.	FONTES IMPRESSAS	301
10	<u>BIBLIOGRAFIA</u>	<u>302</u>

1 Introdução

Passados mais de quarenta anos do surgimento de *Música na Matriz e Sé de São Paulo colonial*, texto pelo qual Régis Duprat aproximou a musicologia brasileira da renovação metodológica no estudo das ciências humanas, alinhando-a aos paradigmas da segunda geração da *École des Annales*, particularmente, aos postulados de Fernand Braudel, pode-se ainda encontrar resistências epistemológicas evidentes na produção da área. Persistem ideias que separam metodologicamente musicologia (sempre entendida como histórica) e etnomusicologia. Incontáveis textos de análise musical ainda se apresentam isolando o objeto do sujeito criador. Nessa reificação do discurso, desconsideram-se todas as formas, objetivas e subjetivas, da manifestação do *habitus* que, em qualquer hipótese, é justamente o elo que cria significados. Da mesma forma, justifica-se ainda a prática isolada de investigação documental como fonte de verdade por abordagens críticas que vasculham a formatividade do documento, por estudos codicológicos, heurísticos, arquivísticos, estatísticos, enfim, por elementos reduzíveis a uma mecânica da medida.

Diante dessa crítica, está o princípio do objeto de estudo deste texto: os modelos que formam a estrutura pensável dos discursos históricos sobre a música no Brasil colonial. Perscrutar os discursos e seus modelos revela mais do que os inquéritos documentais no tocante ao passado, revela, sobretudo, as particularidades dos autores como atores de um ambiente teórico, político e social que os leva a desvelar princípios investigativos e suas teorias, mas, também, desejos e fantasias deles próprios como de toda uma comunidade com a qual retroagem. É, nesse interstício, que se pode vislumbrar a genética dos projetos e, ao mesmo tempo, as estruturas ideológicas de discurso.

A tese inicia expondo alguns aspectos da minha pertença como musicólogo, que tem na teoria e filosofia da História uma base de apoio circunstancial, mas fundamental para estabelecer as plataformas de pesquisa e discurso. Por mais que a prudência clame por não discorrer sobre aspectos tão complexos, a preponderância das ciências humanas na definição do espaço de discurso da musicologia insta a essa ousadia. Ousadia já que tais pertenças atuam numa perspectiva de “fragilidade” diante da teoria da História.

No entanto, como negar essa reflexão diante de um problema que entrecruza a especificidade da linguagem musical com uma dimensão inerente

da música como campo de manifestação histórica? Ademais, é o próprio ato da interpretação que me leva a essa fusão de horizontes. É uma inerência da área: enquanto que para o historiador a música é “outro” objeto que amplia os conceitos de materiais documentais, para o musicólogo o raciocínio histórico é uma conquista determinante para a interpretação da música dentro de uma rede de significação que justifica escolhas estéticas e poéticas.

Esse é um ponto de tangência que determina a essência da atividade musicológica: compreender o diálogo dos conceitos estéticos com a estrutura social, ou seja, como a sociedade condiciona a linguagem musical. Ademais. A história possibilita equacionar a relação entre gêneros, estilos, formas de interpretação com os padrões de recepção e uso social da música, ou seja, a representação dos corpos sociais através da música, inclusive como espaço de expressão da alteridade e movimentos de hibridação. Essas questões são determinantes para projetar a linguagem musical como campo de efetivação das relações de poder, mas também para fundamentar as “traduções” e os “usos” que distintas épocas fazem dos patrimônios musicais, sejam materiais ou imateriais.

Em síntese, induzido pelas pertencas do trato espontâneo com a teoria e filosofia da História, o projeto de discutir a historiografia musical brasileira condicionou o primeiro ambiente de reflexão. O motivo se justifica, assim, na relação dos modelos discursivos da historiografia musical com as bases epistemológicas da área das ciências humanas e sociais na qual a percepção da “história” da música no Brasil se realizava - pensar a musicologia nacional também é pensar sobre como ela narra os seus problemas. O jogo entre a tradição de pesquisa de cada época e o conhecimento possível de onde emana o objeto histórico define as zonas de influência e poder com suas plataformas ideológicas, assim como a própria localidade do discurso.

Desta perspectiva nasce o segundo bloco da tese, ou seja, a relação da historiografia musical brasileira com os padrões da historiografia nacional de uma forma geral. Esse espaço busca observar os alinhamentos discursivos com a representação não só da área das ciências humanas na qual se definem, mas também dos projetos ideológicos que os sustentam.

A tese defende que ocorreram duas grandes plataformas de discurso, divididas internamente por mudanças internas das teorias que sustentam as

plataformas: (1) a perspectiva biossociológica do discurso (questão da identidade desdobrada em estudos sobre a terra, raça e cultura); e (2) o desenvolvimento da musicologia dentro de um padrão cosmopolita de análise, fragilizando o discurso da identidade.

Dentro desses dois grandes sistemas é possível observar a transição de teorias sobre a interpretação dos fenômenos históricos. Ademais, as fronteiras desses sistemas não são rígidas. Observando pela questão do estudo do período colonial nota-se que o problema da música quebra um discurso hegemônico dentro da visão biossociológica. Mesmo alinhado com esse sistema interpretativo, o culturalismo de Curt Lange redefine a importância do estudo da música no período colonial, provocando uma transição e, posteriormente uma ruptura, nos modelos de discurso sobre o período. Além disso, promove uma renovação nos princípios de estudos musicológicos fundamentais para uma geração posterior que já não vislumbrava o uso das teorias biossociológicas.

Por fim, o último bloco trata de discutir a canonização de certos discursos e métodos na historiografia musical brasileira. Primeiro há que se dizer que persiste no discurso musicológico brasileiro aspectos ordenadores que identificam a área com a tradição que lhe deu significado, ou seja, a musicologia como observação dos grandes compositores e suas obras. Nesse linha canônica, persiste ainda o estudo do estilo isolado como discurso ou encadeado por uma lógica progressista e linear de desenvolvimento da linguagem musical.

No entanto, a historiografia musical brasileira projetou seus próprios cânones. No que diz respeito à colônia, destaco a questão da Igreja. Desde o século XIX, a historiografia musical brasileira projeta a ideia da relação “fraca” do episcopado na determinação da atividade musical. Além desse cânone, ocorrem outras fortes correntes de discurso: a preponderância do “mestiço” no exercício da música, e a forte secularização da sociedade colonial. Além disso, como cânone metodológico, na área da análise observa-se, principalmente a partir da década de 1970, a cristalização de um “ideal” de análise por uma ferramenta coeva: a análise harmônica funcional.

O problema dessa canonização, e de seus métodos, fundamenta o último bloco da tese. Diante da percepção dos cânones e da própria tradição

historiográfica brasileira tratarei de discutir questões das minhas próprias pesquisas e como me relaciono com o conhecimento disponível na musicologia coeva e suas correntes conceituais. Aliás, esse é o problema da tese, discutir a tradição da pesquisa musicológica no Brasil, estabelecendo os projetos de pesquisa, os pontos de transição teórica e os modelos metodológicos dispostos pela musicologia nacional.

2 A condição humana como fundamento da historicidade dos discursos

A proposta desse primeiro capítulo é integrar certos conhecimentos como base de apoio para a análise historiográfica. Evidentemente não é o trato filosófico ou teórico desde uma perspectiva “pura”. É um exercício transdisciplinar que apresenta os princípios que definem o sentido dos sistemas nas quais se realizaram as interpretações historiográficas da música sobre o período colonial brasileiro.

Essa “atração” por discutir uma área de complexa formação teórica e filosófica, como a História, se consubstancia nas fronteiras frágeis da própria musicologia, como já afirmei, mas também na inerência do pensamento científico destinado a discutir a condição humana. Nessa “condição”, as estruturas se debilitam pelas infinitas possibilidades de “representar” o homem no tempo. Justamente porque o tempo liquida o real e a representação é o único conceito que se pode assumir como discurso.

Nessa perspectiva da representação, que “exige” um exercício hermenêutico, a transversalidade das ciências é o fundamento que melhor “acomoda” os desafios da expressão da condição humana. Nesse princípio, a compartimentação do conhecimento se dilui, pois todo o sistema conceitual suficientemente rico, como diz Morin, “inclui necessariamente questões que ele não pode responder através dele mesmo, mas que só pode responder referindo-se ao exterior desse sistema” (MORIN, 2000, p.60). No entanto, o metassistema não elimina a fragilidade do pensamento, ao contrário, amplia-o, pois mergulha o conceito na complexidade e na aleatoriedade advinda da singularidade individual de cada área (MORIN, 2000, p.40).

Assim, é a certeza de que a ciência é biodegradável, suas fronteiras são idealizadas, e que qualquer modelo não passa de uma concepção individual ou comunitária, logo ideológica, que cria de si para si próprio, que justifica a opção pelo estudo da historicidade do discurso. A “atração” por discutir, no primeiro espaço da tese, as bases conceituais nas quais se sustenta a análise é ao mesmo tempo fundamento e compromisso, aquele que proclama a historicidade dos discursos. Revelar, assim, as estruturas da transversalidade na qual o próprio discurso de análise se consubstancia é afirmar a historicidade do próprio projeto.

2.1 A crítica do discurso: o cânone no centro da determinação das estruturas narrativas

Alguns anos antes do lançamento do termo musicologia crítica, na revista eletrônica *Critical Musicology - A Transdisciplinary Online Journal* - do Departamento de Música da University of Leed, Katherine Bergeron e Philip Bolhman levantaram a discussão sobre a formação da música como disciplina musicológica diante do impacto de teorias, como, por exemplo, o pós-colonialismo e a pós-modernidade. A publicação de *Disciplining Music: musicology and its canons*, em 1992, é, justamente, uma tentativa de vislumbrar as práticas hegemônicas e contra-hegemônicas em subáreas já consagradas dos estudos musicológicos: musicologia histórica, *music theory* e a etnomusicologia.

Logo no prólogo, Bergeron afirma que há de se explorar os aspectos ideológicos e sociais que formatam a musicologia como disciplina adjetivada. Nessa perspectiva, formam-se os cânones que, em outras palavras, é a valoração dos espaços de discurso e a sua projeção como autorreconhecimento nos processos de montagem dos programas de pesquisa (BERGERON; BOLHMAN, 1992, p.1).

O avanço da musicologia, justamente, estaria no reconhecimento dos cânones historiográficos e na proposição de programas alternativos ou de resistência, assim como no próprio reconhecimento de que os cânones e suas resistências formam uma posição que sempre revela a localização do narrador:

Authors in some cases propose alternatives to the Canon; they raise question about nature of its exclusions, about the music that gets in, and the music that stay out. In all the essays, however, a distinct relation obtains between the concepts of Canon and discipline, a relation that orders the behavior of social bodies (our scholarly "societies") and the individuals within them. It may be useful to spell out this alliance in some of its manifestations (BERGERON; BOLHMAN, 1992, p.1).

A importância do reconhecimento do cânone está, seguindo o raciocínio de Bergeron, no centro da determinação dos campos e através deles na própria definição da disciplina: "a field is, in other words, a site of surveillance, a metaphorical spaces whose boundaries, conceived "panoptically" are determined by the canon that stands at its center" (BERGERON; BOLHMAN, 1992, p.4).

Determinar o cânone torna-se o elemento básico para um diálogo não só com os suportes teóricos de um autor, mas também se configura o suporte de uma plataforma de observação do corpo social e cultural do qual o autor discursa. O cânone revela tanto o complexo das leis específicas como as regras tendenciais de uma época; o cânone não é, em nenhuma hipótese, uma âncora no passado. Ele determina o que, na retórica antiga, seria o *inventio*, ou seja, os fundamentos da escolha e das ferramentas de investigação e discurso. Assim, sem o cânone, o corpo teórico fragiliza-se e é impossível, inclusive, estabelecerem-se os parâmetros para projetos de resistência e inovação.

A observação do cânone, porém, advém de uma visão crítica da historiografia. Pelas camadas sedimentares da construção historiográfica, forma-se o cânone que, por sua vez, revela os padrões de uso do material de pesquisa, assim como as condições pelas quais ele foi pensado. Amplia-se a importância dessa perspectiva, pois, por ela, ou seja, para reconhecer o que é canônico, é fundamental decantar “o código genético” dos discursos, isto é, a condição do pensável e suas bases teóricas de sustentação.

Nessa óptica, pode-se, até mesmo, decidir a epistemologia dos autores: são construtores de sentido ou desconstrutores de discursos. Em outras palavras, são posturas que se aferram na leitura positiva dos documentos como forma de medição lógica de fragmentos que, evidentemente, fixam-se na crença de uma realidade como uma substância; ou observam, por estratégias de subversão deslocadas por tempos de vivência, para revelar os “tempos” psíquicos da formação do próprio material e a forma de dizê-lo.

No caso da musicologia, deslocada para a análise do passado sem a classificação “histórica” ou “étnica”, o cânone forma-se pela relação com um enunciado que recorre às teorias, necessariamente, vinculadas à ciência histórica. Isso porque não há como discutir uma epistemologia musicológica apartada do fenômeno básico do seu campo de atuação, ou seja, o contexto humano na qual a música se concretiza.

Assim, a filosofia e a teoria das ciências humanas tornam-se uma guia quase que totalitária. Definir os padrões de teoria e metodologia é o nó górdio também para a investigação da musicologia. Isso porque essa área “agrega” a observação do humano à análise do discurso da música (gestos, tópicos, harmonia, forma). Essa é a perspectiva que lhe dá sentido de uso; uma visão

crítica “sobre” um evento que, por natureza, é da consciência humana. Outra perspectiva é a da Teoria Musical, pela qual o discurso é isolado nas relações do som a partir de si mesmo, sem um sentido teleológico de análise a não ser a própria estrutura musical.

Nesta óptica, opera-se a grande renovação da musicologia: a sua condição de ciência humana. Somente na intersecção com áreas da antropologia, ciências sociais, linguística, história, etc., que é possível observar como a sociedade modela a sua música e lhe dota de valor simbólico. Nesse sentido, a própria Teoria Musical encontra seu direcionamento como programa de pesquisa (o som é autossuficiente, porém não a teoria que o analisa). Logo, se há uma epistemologia musicológica, ela está como uma espécie de subjetivação de um programa “realizado” num amplo aspecto das ciências humanas.

Nesse sentido, ou seja, para determinar a gênese da condição do pensável na realização dos cânones, permitimo-nos a uma pequena digressão atinente a alguns aspectos considerados basilares: a condição da discussão do ser; a definição do ser como ser histórico; a definição filosófica da história para sua “transformação” em ciência.

2.2 A história como ciência do ser no tempo

Em relação às estruturas de renovação pelas quais passa a interpretação da consciência humana, forma-se o fenômeno dos efeitos de linguagem na consubstanciação do conhecimento. Sobre tais plataformas de conceitos, estruturam-se a ciência; os discursos hegemônicos e contra-hegemônicos. Nela, forma-se, inclusive, o conceito de história e, numa atitude circular de projetos de explicação, a associação da história com os projetos filosóficos de epistemologia e teoria do ser.

Essa é a base de observação intrínseca a qualquer projeto narrativo que estabelece o discurso histórico somente concretizado na relação inerente com a filosofia como condicionamento sociocultural de interpretação do homem. É a condição da natureza humana que, como entidade abstrata e estabelecida em uma interpretação dialógica, igualmente abstrata, entre razão e sentido, induziu a análise dos seus padrões como fenômenos de encadeamentos históricos,

cujas categorias constituíram-se em face de uma perspectiva científica, tanto como modelo epistemológico como teórico-metodológico.

No entanto, o que emerge dessa associação é também o plano ideológico da narrativa. No momento em que a discussão atinente à natureza humana libertou-se da relação com a natureza física e passou ao domínio do ser social ou espiritual (para usar uma expressão de Dilthey), desvelou-se o inevitável, a percepção de uma baliza analítica que recusa estruturas fortes, até mesmo pela percepção da diferença entre as raças, credos, sociedades e processos políticos.

Nessa perspectiva, condenada pelas estruturas sociais da existência e processos de consubstanciação do poder, a discussão do ser, da história e de seu corpo canônico conviveu em muitos sistemas atrelada à noção de um diálogo intrínseco com os projetos de identidade, resistência e/ou renovação.

Enfim, mesmo na impossibilidade de verificação de cada formação de sentido pela relação personalidade-realidade, projeto de identidade ou resistência, observar os discursos sobre o homem é determinar o caráter de seu pensamento e sua posição no presente, assim, dando existência até mesmo a posições antagônicas. Os espaços do dizer são múltiplos, há “nos tempos” conjunções de discursos que validam desde o idealismo universal, em que qualquer conhecimento era o reflexo da razão que se abaixava pelos mecanismos do raciocínio, até a ideia da dissolução da racionalidade como fundamento para o progresso da ciência ou da própria noção de realidade.

Nesse espaço entre o desejo e a fantasia de olhar o passado como redenção do presente e a perspectiva de como fazê-lo, consubstancia-se a história e, como afirma Jenkins (2001), dá a pretensão da história ao conhecimento.

2.2.1 Do racionalismo lógico ao ceticismo: uma breve consideração sobre os projetos epistemológicos como base de discussão da condição humana

Desde os gregos até fins do século XIX, o discurso sobre o conhecimento humano se esforçou para dirimir as dúvidas da existência num sistema cuja estrutura primordial não considerava a possibilidade de construção individual

da realidade - a existência do universo era harmônica e inalterável; e o homem deveria almejar essa fruição.

Porém os próprios estertores da filosofia clássica, por vezes, indagavam sobre a dificuldade de articular tal relação. Platão, em *Georgias*, flexibilizou sua teoria do *éthos* e o determinismo da existência, dessa maneira, sistematizando o ato instintivo da experiência pelo prazer. Aliás, o prazer foi a base de justificativa da teoria da catarse de Aristóteles e, seis séculos mais tarde, o grande tormento de Santo Agostinho.

No entanto, o pensamento medieval perpetuou o ato de pensar o problema do homem “fora” do homem e impulsionou um raciocínio mecânico baseado na separação de sujeito e objeto, perpetuando a ideia de Platão concernentemente à divisão do movimento da alma humana em três universos separados: o desejo, a emoção e o conhecimento (razão). Somado a isso, há o vínculo da vida orgânica atrelado a uma concepção de tempo determinada pelo divino: o homem é criação e direciona-se para a salvação. É uma história teleológica que enraizou o sentido de progressão na mentalidade ocidental. A compreensão foi fundada então no ensejo de buscar a salvação, ou seja, afirmando a ação externa da salvação.

O racionalismo surgiu contestando certos postulados dessa tradição. Numa linha de valoração do pensamento científico e crítico, desde o século XVI, o problema da compreensão encontrou postulados mais flexíveis para a consideração de um subjetivismo como base de articulação cognoscitiva, porém sem romper com a crença num fundamento “final”. A separação em universos heterogêneos da experiência cognitiva ainda não se rompia na constituição dos saberes e disciplinas aptas para “entender” a vida e o homem.

Essa linha de flexibilização tem um marco fundacional claro em Bacon; passa pelo corporalismo de Hobbes¹; por Spinoza e sua consideração de que vontade e intelecto são a mesma coisa; pelo experimentalismo de Locke e Christian Wolff; pela destruição do sentido sobrenatural da natureza professada por Voltaire e Hume; por Kant, que separou a sensibilidade da inteligibilidade, apostando na intuição como elemento de ligação, ou seja, estabeleceu um *a priori* na constituição do conhecimento; e culmina em Hegel, que partia da consideração de que a objetividade e a subjetividade são operadas, ambas, por uma razão que “pensa” através de um processo evolutivo da “menor” razão para a “maior”, ou seja, o princípio do evolucionismo tendo a história como elemento de depuração.

A percepção desse mundo dependia de um sentido perceptivo que se justificava em bases de um fundamento último do universo (em Hegel, por exemplo, esse seria o Absoluto), em que a cognição das coisas é apreendida por uma lógica e razão inerentes às coisas, assim, consubstanciando e dando causa ao racionalismo científico-positivo no qual se verificava bem a ideia de evolução. Era uma disposição de apreender o mundo distante da discussão científico-filosófica corrente nos tempos coevos.

Nesse modelo, a base matemática da harmonia do universo foi preponderante na formulação, principalmente, do acesso à inteligência humana

¹ Para o cientista político inglês, o pensamento estaria associado ao corpo que, ao contrário de Descartes, determinaria as formas de percepção, logo de estruturação do raciocínio. Dizia Hobbes: “Que uma coisa que pensa é uma coisa corporal [...] não podemos conceber qualquer ato sem seu sujeito, assim também não podemos conceber o pensamento sem uma coisa que pense, a ciência sem uma coisa que saiba e o passeio sem uma coisa que passeie” (HOBBS, 2000, p.9). Nessa alteração da sensibilidade da experiência induzida para a averiguação crítica, surge o modelo do contratualismo, que, na tese hobbiana, salvaria o homem em estado natural da destruição. Para Hobbes, a produção da vida, logo da razão, deveria ser ordenada para o bem comum através de uma transferência mútua de direito: “Considerando-se e reconhecendo-se cada um como autor de todos os atos que aquele que representa sua pessoa praticar ou levar a praticar, em tudo o que disser respeito à paz ou a segurança comuns; todos submetendo assim suas vontades à vontade do representante, e suas decisões a sua decisão” (HOBBS, 2003, p.144).

e causou uma espécie de “erro racionalizador” nos modelos de explicação da vida e do homem (MORIN, 2008, p.52). Esse “erro”, seguindo o raciocínio de Edgar Morin, foi adquirido por uma herança cultural forjada numa pedagogia sustentada sobre as bases do conhecimento como estrutura objetiva, consolidada, sempre, a partir de uma lógica explicativa que separa o sujeito do objeto e, conseqüentemente, manifesta-se inerentemente em uma perspectiva reducionista (MORIN, 2008).

No pensamento filosófico, somente em Nietzsche, a imobilidade do fundamento da interpretação sofreu um abalo, e, pelos pensadores do início do século XX (Husserl, Wittgenstein, Heidegger, entre outros), ocorreu a consideração de que “o conhecido encontra-se já dentro do horizonte do cognoscitivo, mas apenas porque este está dentro do mundo que o conhecido co-determina” (VATTIMO, 1988, p.30). Ou seja, o universo “das linguagens” é o universo do mundo conhecido!

2.2.2 Século XX: a condição humana definida na individualidade radical

Autores de diferentes escolas, desde existencialistas (Gadamer, Vattimo), a pós-estruturalistas (Foucault, Deleuze, Derrida) e pós-modernos (Baudrillard, Agamben), concordam basicamente que, na medida em que a visão científica do mundo se desenvolveu, a concepção de uma ordem unitária e harmônica do universo desfez-se paulatinamente. Unem-se também no reconhecimento de que um mesmo fenômeno natural e social pode suscitar uma infinidade de interpretações. Nesse vórtice das interpretações possíveis, as fronteiras das áreas do conhecimento dissolvem-se, desse modo, intensificando a busca por modelos transversais que tratam precariamente de organizar o pensamento pela ação transdisciplinar.

Em outras palavras, qualquer tentativa de entendimento científico deveria ignorar o isolamento das disciplinas e a individualidade de seus métodos. Esta postura fundamenta-se no enfraquecimento da concepção dialógica entre ordem/desordem, o que liquidaria a busca pelos “fundamentos” da racionalidade cognitiva, visto que o universo de conceitos não pode ser baseado na crença da existência de um mundo onde as ideias se encontram, sempre, na sua única e pura essência:

O homem que, para viver, sente a necessidade de refletir, comparar e discernir, é já o homem que nasceu numa certa cultura e não no seio de uma natureza 'pura' e simples [assim], não existe uma coisa chamada 'vida', caracterizada por uma essência que lhe seja própria, sobre cuja base se possa 'medir', por exemplo, com critérios evolucionistas, a validade e a 'verdade' das configurações simbólicas, das culturas (VATTIMO, 1988, p.24).

Nesse sentido, é mister colocar a questão levantada por Ernildo Stein, em *Racionalidade e Existência*:

É possível produzir algo racional no universo do conhecimento da história sem apelar para uma razão que esteja garantida por parte da história? É possível produzir uma racionalidade que não seja garantida por algo que nós mesmos não produzimos, isso é, algo que nos carrega e é superior dentro de nós, o que não implica um apelo para alguma explicação natural ou uma explicação teológica absoluta? (STEIN, 1988, p.60).

Sob tal óptica, pode-se considerar que os conceitos determinista e mecânico, que a racionalidade científica, herdeira do racionalismo analítico, tentou imprimir, baseada na ordenação lógica, naufragaram no reconhecimento de que as leis que manteriam o equilíbrio do sistema não eram mais do que produtos históricos, ameadados pela cultura ocidental.

Como mencionado, a base dessa concepção, vinda desde Nietzsche, consome o próprio "ser" não como uma estrutura objetiva, e sim como "projeto, abertura, imprevisibilidade e liberdade" (VATTIMO, 2004, p.23). Logo, qualquer enunciado baseia-se em paradigmas que não são universais, mas históricos, construídos pelas possibilidades de experimentação do mundo, realizadas por meio da linguagem (VATTIMO, 2004).

Em síntese, qualquer postura interpretativa não pode mais ser exercida diante de postulados universais, imarcescíveis nem distante de uma concepção transversal do conhecimento, ou seja, o mundo das disciplinas. A eventualidade do ser e sua diversidade cultural tornam a interpretação, o conhecimento, enfim, a ciência, sempre, em uma mensagem histórica, logo, sempre, um discurso. Discurso que nasce de uma finitude epistemológica, pois é impossível conhecer o "todo". Conseqüentemente ocorre sempre uma impossibilidade metodológica, visto que nenhuma modalidade, jamais, conseguirá dispor um discurso objetivo, o que faz de qualquer metodologia, comumente, um campo de litígio. Sendo assim, às dominâncias só restam recorrer ao campo ideológico para legitimar o "seu" discurso, continuamente, como um "exercício explícito de poder, seja pelo ato velado de inclusão e/ou anexação" (JENKINS, 2001, p.65).

Para Morin (2008), o estabelecimento e aceitação de que os enunciados sobre o universo das leis da natureza são uma metáfora do real provocou um processo de abertura do conhecer, consubstanciado através do questionamento em cadeia, como propôs a teoria dos paradigmas de Thomas Kuhn (1962). Foi essa abertura à fragilidade do discurso que causou um “enfraquecimento” do “erro racionalizador” impulsionado desde a Idade Média, tanto pelo platonismo agostiniano da Escola de Chartres como pela escolástica aristotélica de São Tomás de Aquino, influenciado pelo conceitualismo-nominalista de Pedro Abelardo (1079 – 1142)².

Somente, a partir desse ponto que poderíamos construir uma modificação radical nos processos de conhecer, segundo Morin (2008). Afirma, o autor, que unicamente a disposição para especulação, a partir de uma perspectiva crítica e autocrítica, possibilitaria a flexibilização desse “erro”. Para tanto seria necessário, desde um primeiro momento de descoberta do mundo, da busca pela experiência cognitiva, entender que o conhecimento é forjado por modelos explicativos que tendem continuamente à transformação. Essa condição de abertura é fator primordial para o desenvolvimento de um raciocínio crítico acerca do conhecimento, considerando-o sempre numa perspectiva histórica: o conhecimento como uma identidade das épocas.

A partir da inserção nesse universo infinito, multifacetado e frágil dos paradigmas, que se realiza o ato único da experiência: aquilo que sabemos, consciente e inconscientemente, expõe-se diante daquilo que é disposto por meio de uma linguagem que se reconhece, mas não necessariamente se decodifica, logo, potencializa-se para a compreensão e para uma nova lógica e

² Contrariando o realismo transcendente, crescia, entre os intelectuais francos, a ideia de que o mundo fazia sentido mediado pelas formas particulares de entendimento, o que contrariava a concepção mística da realidade tendo uma objetividade inerente ao sujeito e ao objeto (universais).

uma nova semântica. Como ressalta Vattimo (1988, p.32), “até o conhecimento científico é interpretação enquanto articulação do compreendido”.

Nesse “jogo”, advindo pela especulação, que, na academia, é protocolizada em pesquisa, cria-se a possibilidade de superar a tradicional rigidez do raciocínio, de superar cacoetes típicos das modalidades de discursos forjados e crenças em fundamentos realizados por estruturas de explicação causal, linear e evolucionista, por vezes, nominalista, materialista e, pior, maniqueísta.

Seguindo o modelo que desconstrói o pensar como estrutura forte, de racionalidade mecânica, não haveria como emancipar uma interpretação dos padrões discursivos da qual emerge como especialidade sem considerar o próprio narrador desde um princípio de constructo. A sua legitimação e identidade está justamente nos padrões holísticos, paradigmas, cânones e dissidências, que se estabelecem desde o primeiro momento do ser social, tanto do indivíduo como do projeto. É sobre como se posiciona diante das condições teóricas e formas referenciais que o projeto encontra as suas bases interpretativas primordiais e seu “poder de dizer”.

O empreendimento dessa ação, por si só, adotando uma perspectiva pós-estruturalista, provoca uma “exterioridade do interior”, pois revela uma consciência que se forma também na subjetividade, como toda e qualquer ideia sobre o mundo, mas que tem bases numa racionalidade herdada como prejuízo que se realiza como símbolo existencial – a linguagem – e não verdade revelada.

2.2.2.1 A inerente debilidade das estruturas narrativas

Conforme Foucault, a relação narrativa define o próprio significado de história, considerando que o sentido humano é um discurso e não “a” realidade. Para o autor, a história não traria uma ordem, a não ser a ordem de sua produção. Em *As Palavras e as Coisas* (1966), define que nessa ordem, que se circunscreve apenas aos protocolos da narração, ou seja, nas “práticas discursivas”, não existiria um significado último das coisas que se revelam sem a intervenção do sentido humano.

A própria racionalidade ocidental não conseguiu explicar a existência de um fundamento que não seja fundamento pela perspectiva cultural de sua

existência; esse “fundamento definitivo” existiria, nas teses metafísicas, em um último estágio da realidade, quando todas as coisas do universo apresentar-se-iam na sua forma pura, última, em que poderíamos pensar em Absoluto e Verdade como realidades realizáveis.

A superação dessa estrutura de pensamento metafísico deu-se justamente na construção do sentido pelo homem cultural, em que “é insustentável a visão do ser como uma estrutura eterna que se espelha na metafísica absoluta”. Para Vattimo (2004), a dissolução da estrutura filosófica metafísica ocorreu justamente pela impossibilidade de verificação de um mundo regido por uma realidade objetiva e invariável. O próprio ser não seria uma estrutura objetiva, contudo um “projeto, abertura, imprevisibilidade e liberdade”, que liquida, como descreve Heidegger (apud VATTIMO, 2004, p.13) a “crença em uma ordem objetiva do mundo que o pensamento deveria reconhecer para poder adequar tanto as suas descrições da realidade quanto suas escolhas morais”, ou seja, “a verdade não pode mais ser o reflexo de uma estrutura eterna do real e sim uma mensagem histórica que devemos ouvir e à qual somos chamados a dar uma resposta”.

Em suma, os paradigmas não são universais, mas históricos, construídos pelas possibilidades de experimentação do mundo, realizadas por meio da linguagem, o que Gadamer (1997) chamou de “consciência histórica dos efeitos”. A linguagem, sendo um constructo, forma, então, o seu sentido na transmissão por herança de geração em geração.

Considerando que “só há ser e sentido pelo homem, e sem ser e sentido não há homem” (BORNHEIM, 2001, p.11), torna-se inerente o processo de transformações de significados, e o mediador é justamente as percepções histórico-culturais; é um contínuo nasce-morre de sentidos e paradigmas, cuja força motriz é a interpretação. Aqui, indivíduo e coletivo atuam circularmente sobre as estruturas semânticas que formam os índices de socialização e de entendimento do todo social, incluindo o mundo natural. Essa contínua renovação das imagens do mundo relaciona-se intrinsecamente à não-objetividade do ser. Sendo o ser um projeto, e não uma estrutura estabilizada por uma realidade última, ele opera sequencialmente inúmeras possibilidades de experimentação do mundo através dessas imagens, formando sua realidade de acordo com as possibilidades de efetivação e consubstanciação a partir de

uma consciência possível. Vattimo (2004) denomina esse processo de “libertação das metáforas”.

O sentido metafórico do mundo é o processo que leva a uma contínua destruição hierárquica das linguagens, onde “cada um associa livremente a um objetivo uma determinada imagem mental e um som” (VATTIMO, 2004, p.13). Porém, livremente é um conceito relativo, pois as estruturas de linguagem dominantes estabelecem uma “língua” apropriada e socializante que, segundo Vattimo (2004), seria a metáfora dos dominadores.

No entanto, as instâncias de controle e princípios hierárquicos não são suficientes para impedir o processo de libertação dessas “metáforas dominantes”. A própria evolução do processo científico, entre outros fatores, enfraquece continuamente essas estruturas vigentes. Em suma, a infinita possibilidade de associação dos fenômenos e propriedades do mundo natural, ou seja, a sua interpretação, constitui a base para a modificação interminável das imagens do mundo e, conseqüentemente, a formação de “novas” metáforas. Segundo Vattimo, seria a preponderância do “pensamento fraco”, ou seja, a impossibilidade de falarmos sem o uso de metáforas, “em termos que não sejam objetivos, nem descritivos, que não espelham os estados das coisas” (2004, p.25). Feyerabend (1991), por sua vez, conclui que qualquer modelo científico conta com um alto grau de idiosincrasia e aleatoriedade, concordando com um artigo do zoólogo e imunologista Peter Medawar (1963). Edgar Morin (2000), menos polêmico, afirma que todo sistema só se soluciona através de metanarrativas, ou seja, fragilizando os limites das disciplinas e seus métodos.

Esse é o sentido fundamental da dissolução do entendimento do Ser como fundamento para a construção do sentido do Ser como evento, ou melhor, evento histórico. A eventualidade justamente obedece à não-estabilidade advinda pela eterna qualidade do Ser como intérprete das coisas do universo (VATTIMO, 2004). O termo com o qual Vattimo se refere ao Ser eventual é o Ser enfraquecido, pois ele é “a constatação da não peremptoriedade com as quais sempre se apresentaram as estruturas ontológicas da metafísica” (VATTIMO, 2004, p.32). Esse enfraquecimento opera, como não poderia deixar de ser, na tradição, pois a forma de olhá-la obedece ao sentido do ser eventual “que acontece para nós aqui” (VATTIMO,

2004). Enfim, a formatividade dos conceitos obedece ao tempo-espaço inexoravelmente.

Esse eterno processo de renovação da tradição advinda pelo enfraquecimento do ser (eventual e não objetivo) é o que se pode considerar secularização. O século, ou seja, o tempo-espaço que se vive, recoloca todas as coisas a partir dos índices de socialização daqueles que o experimentam, daqueles que estão. Assim, seria falso pensar que a secularização atinge a sociedade, pois é a própria sociedade causa e efeito da secularização, entendida como conjunto de homens que formam o sentido da vida. A secularização não é um processo que se inicia com uma ação intencional e sistêmica, ela é espontânea e indeterminada, atingindo a todos e a tudo em sentidos que, nem sempre, pode-se discernir e controlar. Para Vattimo (2004), a secularização é a “abertura para outros mundos” que pode ser vista, por exemplo, “no enfraquecimento do sentido de realidade que se produz nas ciências que estudam entidades cada vez mais inconciliáveis com as coisas da nossa experiência cotidiana”.

A secularização, em síntese, é o processo de assimilação, e, posteriormente, de sacralização, de manifestações espontâneas, antes, estranhas aos códigos e tradições da representação que, sem alterar consubstancialmente o núcleo duro da “linguagem dominante”, modifica as formas de representá-la. Esse processo está intrinsecamente relacionado com a abertura às possibilidades de interpretação da mensagem dentro de uma perspectiva mística da vida: " de um mundo que tem por base a Escritura e que se desenvolve, acima de tudo, como exegese" (VATTIMO, 2004, p.101). Tal paradigma é inerente ao sentido, por exemplo, da cristandade:

A Encarnação como *kénosis*, que o enfraquecimento do ser é um dos possíveis sentidos, senão o sentido absoluto, da mensagem cristã que fala de um Deus que se encarna, se rebaixa, e confunde todas as potências desse mundo [...] (VATTIMO, 2004, p.101).

Relembrando, o “pensamento débil” é o enfraquecimento do sentido de um mundo ordenado de fora para dentro, ou seja, da existência de uma realidade última, onde todas as coisas existiriam em seu estado fundamental, regido por uma racionalidade primordial de um ser supremo. Na medida em que a visão científica do mundo se desenvolveu, ela própria tornou-se um fator da secularização, a concepção de uma ordem unitária do universo se desfez

paulatinamente. A concepção da regência de um Deus violento, controlador da natureza, foi dissolvendo-se pelo entendimento científico do mundo natural e pelo movimento, consciente ou inconsciente, de interpretar a Escritura, a natureza, a sociedade... o Ser.

O caráter extremo e ambíguo dessa relação entre a objetividade epistemológica das teorias e a subjetividade inerente da formação do sentido pelo homem está na herança das articulações do discurso sobre o homem. É no fato de que ele não é indiferente à natureza (à sua e a do passado) e que singularmente apreende o tempo (em todos os seus paralelismos), como marco de sua existência e fundamento de sua herança social, inclusive atuando sobre a própria forma de criar sentido de seu passado, que se forma o problema. Um problema que não está na natureza da história como observadora do homem no tempo, e sim nos processos de reorganização do passado no tempo presente e suas formas de enunciação. Desdobra-se, assim, a afirmação de Marc Bloch (1997), a qual enfatiza que a história busca o conhecimento do homem e, diríamos, inclusive, o homem e o tempo onde se realiza a narrativa histórica!

Desdobra-se, então, o discurso e, por conseguinte, a formação do cânon, na perspectiva da construção do sentido pelo homem. E mais, a visão canônica sobre o discurso epistemológico.

2.3 As crises dos projetos de interpretação da condição humana

No final do século XIX, uma grave crise nos postulados epistemológicos abateu-se sobre a filosofia ocidental, dessa maneira, afetando não só as suas estruturas analíticas, como também toda uma reflexão concernente ao conhecimento acerca dos princípios de método e teoria. Ao mesmo tempo em que se definia o universo das disciplinas e as respectivas particularidades por especificidades epistemológicas, metodológicas e teóricas, formou-se uma divisão na busca do conhecimento pela reivindicação de autonomia epistemológica das ciências sociais. Daqui, originou-se uma fragmentação crescente da reflexão que inviabilizou a própria filosofia no sentido de análise do ser. Com o passar dos tempos, a filosofia não podia mais descartar suas análises sem tangenciar a filosofia da ciência.

Autores como Karl Popper, John W. N. Watkins, Imre Lakatos, Larry Laudan e Paul Feyerebend levaram a cabo, principalmente na década de 1970, uma acirrada discussão sobre os princípios de renovação dos postulados científicos. Estimulados pela publicação de *A Estrutura das Revoluções Científicas* (1962), de Thomas Kuhn, inúmeros filósofos debateram sobre os problemas epistemológicos da formulação científica.

Para Popper e seu “racionalismo crítico” o fato das teorias apresentarem resultados positivos não significa que elas teriam validade universal. Confrontando as teorias seria possível estabelecer os pontos de falseamento e aprimorar as premissas internas para torná-las mais verossímeis. Para Watkins a questão é mais complexa e remete à análise dos impactos das doutrinas metafísicas “a priori e não necessárias” na determinação das teorias empíricas. Na esteira de Popper, Lakatos se debruça sobre a questão dos programas de pesquisa e diz que os avanços na ciência não são meras implosões de paradigmas, mas confronto de programas “rivais”. Laudan, que por ele justifica certas escolhas temáticas no meu trabalho de pesquisa, afirma que a questão remete à teoria como conjunto de teorias, que resolvem problemas “no seu tempo” e a transformação destas ocorrem não diretamente no núcleo conceitual, mas nas “teorias auxiliares”, transformando com o tempo a própria questão elementar que à teoria servia como ferramenta de solução. Por fim, Feyerebend questiona o próprio princípio de verdade e método, advogando que a complexidade real é sempre maior do que a capacidade de gerenciarmos sua compreensão por teorias. Para a ele o discurso deve nascer com pontos de flexibilidade conceitual desde um princípio. A violação epistemológica é a única forma de expressão validada para o progresso; a liberdade de ação pela verticalidade das teorias é seu princípio conceitual.

Já para autores que defendem a idéia de uma pós-modernidade, o que era violação epistemológica torna-se tolerância das alteridades que fragiliza a idéia de um fundamento unívoco da teoria. Como afirma Boaventura Sousa Santos (2010, p.18):

[...] nos períodos de crise desse tipo, a reflexão epistemológica é a consciência teórica da pujança da disciplina em mutação e, por isso, é enviesada no sentido de afirmar e dramatizar a autonomia do conhecimento científico em relação às demais formas e práticas do conhecimento.

Assim, para o filósofo português, seguindo os postulados de Thomas Kuhn (1962), a crise definir-se-ia em dois estágios: de crescimento e de degenerescência. Nas crises de degenerescência, a área é atingida por uma crise que afeta

[...] todas as disciplinas, ainda que de modo desigual, e que as atravessam a um nível mais profundo. Significa o pôr em causa a própria forma de inteligibilidade do real que um dado paradigma proporciona e não apenas os instrumentos metodológicos e conceituais lhe dão acesso (SANTOS, 1989, p.18)

Para Sousa Santos (1989), essa crise, iniciada no final do século XIX, ainda desenvolve-se porque é justamente uma crise de dissolução da própria forma de estabelecimento da ciência através da sua plataforma de normatividade: a epistemologia.

A história definida como ciência, evidentemente, está nessa discussão exatamente como afirmou Sousa Santos (1989). A primeira pressão definiu um aspecto da pesquisa histórica fortemente enraizada como inquérito do passado. A história herdeira de racionalismo principia justamente na certeza que seria o fluxo determinista do tempo a mola propulsora do estabelecimento de uma ordem analisável pela qual a condição social seria previsível. Hegel não reconhece “instância alguma acima do devir histórico e não admite instância escatológica alguma” (HEINEMANN, 2010, p.468). De Stuart Mill a Dilthey, a certeza da possibilidade de recriação histórica foi diretamente vinculada ao valor do método. O que mudou, principalmente, a partir da geração de Marc Bloch, foi a definição de que esse método não seria mais positivo no sentido comtiano, mas definido no objeto natural de investigação, o homem. Nesse ponto, a crise da epistemologia fez-se presente.

Assim, continuando a digressão da crise epistemológica, se, por um lado, existe a certeza da possibilidade de organização do discurso histórico visando a uma verossimilhança, há também; por outro lado, uma contrapartida assinalando que a natureza da história está contaminada *per se*. Definem-se assim as escolas, e estas determinam doutrinas sobre as formas de organização do material histórico e, principalmente, o ponto de análise.

2.3.1 O “uso” da História

Em 1946, envolvido nos árduos debates sobre o conhecimento histórico, Robin George Collingwood, em *The Idea of History* (1946), levantou a seguinte

questão: “como, ou em que condições, pode o historiador conhecer o passado?” (COLLINGWOOD, 2004, P.309). No esforço de caracterizar o que seria o método histórico, definia o que não era: uma ciência definida no “exterior” das coisas, através de leis universais.

Historiador de uma geração na qual o exame epistemológico respondia a uma crise teórica relativa à área, a assertiva pelo distanciamento era a manifestação da precariedade da construção teórica, uma crise de paradigmas. E mais, o paradigma que se quebrava era o da univocidade do conhecimento científico: “os processos da natureza podem, pois, descrever-se como sequência de meros eventos, já não assim os da história” (COLLINGWOOD, 2004, p. 307).

Em certo sentido, estava em jogo não só a relação metodológica e teórica da história com as ciências da natureza, mas com a própria postura positivista na qual se apoiavam muitos historiadores de sua época. Decretando a falência do método como princípio de inquérito dos fatos gerais da história para a elaboração de leis universais, assim, determinando o estágio da inteligência humana, como imaginava Stuart Mill ou Comte, Collingwood asseverou que a história não seria um procedimento mecânico de medir recorrência, “não são processos de meros acontecimentos, mas processos de ações; as quais possuem uma face interior que consiste em processos de pensamento” (2004, p. 307).

Mudava, dessa forma, os critérios de dominância para a elaboração do discurso histórico, alterando a natureza do processo de formação do conhecimento histórico, ou seja, a história como história do pensamento. Para a efetivação dessa história, Collingwood tinha um ideal de realização: a busca do pensamento histórico deveria ser pensada no “espírito” de quem procura.

Desdobrou-se daqui uma discussão que permeou a “questão histórica” no decorrer das décadas finais do século XX. Como se forma a imagem e o discurso da história no presente? Ela teria um sentido teleológico? Aliás, ela teria um sentido, ou seria apenas uma narração permeada pela crítica do tempo vivido? Afinal, como questionou Edward Hallet Carr, na década de 1960, “o que é a história?”.

Se o efeito da história determina que muitas subáreas, como a musicologia, estabeleçam vínculos para um reconhecimento da interpelação

crítica ao lidar com nossas formas de representação do mundo, evidentemente, que o discurso sobre a análise historiográfica deve iniciar-se pelo esforço que se define sobre algumas questões e escolhas fronteiriças das formas de discursar e pensar a área *mater*, a história.

Os próximos parágrafos, partindo da aporia existencial da história exposta por Collingwood – a realidade e a subjetividade –, tem a intenção de trilhar um caminho pelo qual a história chega ao nosso tempo invocado pelos limites da parcialidade do discurso; determinado pela subjetivação de muitas forças, inclusive, o “para quem” se escreve a história.

Para tanto e sem a pretensão de esmiuçar o problema como faria um filósofo da história ou mesmo um historiador de ofício, mas como uma reflexão tributária de quem opera na área, selecionei alguns autores referenciais para definir limites e tendências quanto ao discurso histórico. A definição não foi estabelecida por uma progressão temporal, mas por algumas diferenças ou complementaridades para provocar uma apreciação disjuntiva por uma remissão curta.

Será um itinerário breve que se inicia em Marc Bloch definindo o tempo e a pluralidade como as grandezas da história. Nesse caminho, defronto o empirismo de Hallet Carr e a questão da consciência pela crença da possibilidade da história como inquérito do passado. Ainda, na senda que crê na força do efeito histórico e sua possibilidade de análise através do fato, sigo o itinerário pelo confronto com o materialismo histórico de Agnes Heller. Por fim, apresento as posições contemporâneas com duas definições que tendem a liquidar a perspectiva de racionalidade teleológica da história: a primeira desde o ceticismo epistemológico – ou a negação epistemológica do conhecimento – e sua vocação a privilegiar a ideologia na construção do discurso, por Keith Jenkins e Richard Rorty; e, por fim, com um autor ligado ao pós-modernismo, Alun Munslow, que foca basicamente a questão da relatividade do conhecimento, negando a pertinência da crítica histórica por encontrá-la refém apenas das estruturas de linguagem.

2.3.2 A discussão sobre a essência da História

O esforço por determinar a essência do conhecimento histórico é uma recorrência desde que a filosofia tornou o discurso sobre o homem atrelado a

um fator temporal acumulativo. De Giambattista Vico aos contemporâneos, a pluralidade dos modelos interpretativos do passado consubstanciou-se em inúmeros estudos epistemológicos, metodológicos e teóricos que recorreram a complexos explicativos, circulando desde a ontologia do ser ao racionalismo crítico, oriundo da epistemologia das ciências naturais.

Volto à pergunta: “como, ou em que condições, pode o historiador conhecer o passado”?

A primeira definição que auxilia o itinerário introdutório sobre a questão é de Marc Bloch (1997, p.88), que define que “o objeto da história é por natureza o homem [...] no tempo”. Para o medievalista, a história estuda os homens “na” relação com o tempo, e não o tempo concretizado em passado. Em *Apologia da História ou O Ofício de Historiador*, publicado pós-morte, em 1949, Bloch defendeu a interdisciplinaridade como único caminho para observação histórica. Somente através de uma associação de diversas áreas (economia, geografia, arqueologia, etc.), seria possível estabelecer certos contextos onde os fatos ocorriam.

Desse caráter da história, vem o fundamento primordial para a investigação histórica, segundo Bloch (1997, p.88): “mais do que o singular, favorável à abstração, convém a uma ciência da diversidade o plural, que é o modo gramatical da relatividade”. Enfim, de uma definição cuja interpretação fundamenta o seu material de pesquisa e seu discurso, a história é uma obra aberta, pois trata de observar, sempre, um tempo inexistente e a ação indeterminada do livre arbítrio do homem e suas associações sociais.

Vinte anos mais tarde, o enunciado de Hallet Carr, em *O que é a História?* (1961), emerge com uma afirmativa que revela outro ponto sensível da questão: o tempo é uma dimensão da consciência.

A história tem início quando os homens começam a pensar na passagem do tempo, não em termos de processos naturais – o ciclo das estações do ano, a duração da vida humana -, mas numa série de acontecimentos específicos em que os homens estão conscientemente envolvidos e que podem ser conscientemente influenciados pelos homens (CARR, 1982, p.168).

Impulsionado por toda uma diversidade no conhecimento histórico e no avanço das posturas céticas sobre o sentido da história, Carr (1982) define a consciência do tempo como o elemento que torna a história um fator primordial para a existência social, logo, justificada em sua possibilidade de estudo e

discussão metodológica. Porém alerta que a organização dos fatos é dada pelo historiador, no presente, ou seja, pela consciência de quem lê os fatos; aqui se revela o empirismo de Carr.

No entanto, por essas duas breves posturas elencadas, percebe-se que emerge, como fundamento, que o *tempo* e sua *consciência* seriam a redenção da história. Nestas duas grandezas, estaria a justificativa da própria superação em direção à ciência, motivando a cisão entre a crônica factual e a história como exercício de interpretação do passado. Essa visão define, ademais, a perspectiva na qual a história evocou o rol de ciência, ou seja, quando o discurso sobre o passado passou a observar, no homem, a causa de operação da natureza. O símbolo desse momento seria quando Descartes, simbolizando o *status quo* do pensamento coevo, asseverou que o homem deveria pensar sobre o seu próprio pensamento.

Esse refletir “sobre” o pensamento não só se apresentou, na primeira metade do século XX, amparado por uma discussão cada vez mais aguda na confrontação entre a objetividade do método e a subjetivação da própria construção do fato. Em nenhuma dessas posturas sobrevivia a crença na qual a história constituía os valores da sociedade como organismo de essência viva, uma ideia cuja natureza humana definia-se por um propósito definido *a priori*: uma verdade que existiria independente da consciência. Alguns autores, como Karl Popper e John W.N. Watkins, acreditavam que os modelos de averiguação seriam imperfeitos. Através da análise dos “falseamentos” das teorias de sustentação das teses, a averiguação suspenderia a simples noção do impacto da subjetivação do homem sobre a análise histórica.

Voltando à questão da construção do sentido histórico, a escola do materialismo histórico, paralela aos estudos de Popper, atenuou o relativismo da pesquisa histórica a partir de noções elencadas em Bloch, Collingwood e, de certa medida, em Carr, ao considerar o historiador como o agente final da interpretação dos fatos históricos.

Contemporâneo aos autores supracitados, para os teóricos do materialismo histórico, a história seria uma anatomia da “substância da sociedade”. Elegendo Agnes Heller como guia dessa postura, vê-se que a essência da história seria explicitar os conflitos de sentidos distintos de todas as esferas que formam a sociedade, revelando, assim, a “essência humana”.

Esta essência, retroativamente, sempre se orientaria para uma objetivação em forma de sociedade. É, nessa “substância da sociedade”, que estaria a construção e transmissão dos valores humanos (HELLER, 1992, p.3).

No entanto, Heller (1992, p.4) isenta a história de parcialidade: “a história é, entre outras coisas, história da explicitação da essência humana, mas sem se identificar com ela”. Em outras palavras, existiria uma “ausência” interpretativa no ato da história pela indução do historiador como ente social. A interpretação nasceria pela fruição da “continuidade de toda a heterogênea estrutura social” pela continuidade de valores inerentes ao organismo social. Aqui a transmissão do valor, universalizado pela sociedade produtiva, tornaria o historiador um elemento intrínseco do processo; e não um observador com um predicado individual, isento.

A distinção entre as classes ou sentidos de percepção arremetida pelo encadeamento das heterogenias das estruturas sociais, que assimilam a ação do tempo na transmissão de valores de forma distinta, teria sempre um vínculo com a linearidade do tempo. A perspectiva historicista desse programa torna o tempo uma estrutura contínua e irreversível. Estamos diante da transformação da história em substância, essencial para um trânsito de valores, que, teleologicamente orientada, preservaria e/ou transformaria os valores que dão sentido à estrutura social: “o decurso da história é o processo de construção dos valores” (HELLER, 1992, p.4); valores que nunca são dissolvidos...

Na década de 1970, a consideração da fragilidade do sentido histórico na óptica de transmissão de valores ao homem em sociedade ou culturalmente definido, suscitado desde a primeira década do século XX, encontrou termo radical. A revolução da tecnologia, do processamento mássico da informação e das concepções da estabilidade de qualquer cultura tornou ainda mais complexa a pergunta sobre o significado da história. O universo das alteridades celebrou, mesmo que por uma relação imaginária, conquistas na filosofia analítica e, com elas, a dissolução de antigos postulados sobre tempo e acontecimentos como fontes do discurso histórico. Ademais, liquidou-se a perspectiva da história como eterno retorno (a história como sentido teleológico entre a criação e a salvação) e passou a ser a história numa perspectiva do sentido do homem por ele mesmo.

A história foi vista como estudo do conteúdo do pensável, e mais, da condição do pensável. Além disso, a frugalidade advinda pela distância no tempo acentuou a perspectiva da história como “prática discursiva”, em que a relação de dizer e fazer foi vista como absolutamente instável para uma perspectiva científica nos modelos epistemológicos de medição do conhecimento positivo e das relações diferenciais das estruturas humanas e sociais.

O desenvolvimento da impossibilidade do conhecimento histórico como fato, defendido pelos pós-estruturalistas, como Derrida, Deleuze e Foucault, tratou como condição essencial o estudo da expressão da linguagem como um elemento de emersão da subjetividade e da cultura. Nesse aspecto, ganhou impulso a concepção de alteridade (Levinas); da horizontalidade do pensamento (Derrida); da inerente descontinuidade do presente e do passado (Foucault), enfim, da subjetivação individualizada do sentido apreendido do mundo.

Sob a noção da formação do discurso permeado pela diversidade do entendimento, em razão das relações de poder determinando a formação das ideias e/ou “crenças”, enfim, por uma concepção de verdade apenas como um “acordo” entre as comunidades para um escopo específico, Richard Rorty acentuou o relativismo utilitário do discurso histórico, apesar de não se considerar um relativista. Como refere Moura (2007, p.46), para Rorty, “a verdade é tudo aquilo que tem significado pragmático para as pessoas”. Por sua vez, Rorty, usando uma afirmação de Simon Blackburn, define o fundamento do pragmatismo que assevera a dominância da linguagem e ela como fator que não expressa nenhum “estatuto ontológico”, a não ser aquele que lhe emprestamos sentidos pela regularidade do uso:

É a recusa das diferenças, a celebração desse tecido sem costura que é a linguagem, a dissolução das distinções, já que estas se opõem as qualidades primárias às qualidades secundárias, os fatos aos valores, a descrição à expressão ou a todas as outras noções. O que resta é uma visão plana, indiferenciada da linguagem (ENGEL, 2008, p.52)

O autor prossegue com o raciocínio e aduz que o sentido das expressões são enraizados pela utilização, pela validade prática e pelo reconhecimento que se ajusta aos interesses. Nesse sentido, deplora o debate escolástico que busca uma “verdade” com pretensão universal. Para Rorty, tudo, inclusive a

história, só tem validade na medida em que se ajusta às “crenças” que “justificam” uma cultura (e não mais sociedade). Afirma: “se um discurso tem a faculdade de representar o mundo, então todos os discursos têm essa faculdade. Se um está ajustado ao mundo, todos os outros igualmente estão” (ENGEL, 2008, p.57). Essa unicidade múltipla do discurso legitima a alteridade dos sentidos dos homens e, portanto, das comunidades que “agrupam” sentidos para o diálogo com o mundo.

No que diz respeito à historicidade da consciência humana, Rorty relativiza seu impacto, visto que a questão não estaria no discurso, na sua capacidade de verossimilhança, mas “que tipo de incidência sobre os valores podem ter [essas] re-descrições” (ENGEL, 2008, p.74). Ademais, ao considerar a instabilidade das dimensões da recepção, inviabiliza qualquer perpetuação “historicizante” do conhecimento e, conseqüentemente, da própria história. Toda história é, por si, uma re-descrição do mundo pelos atores e autores que se justificam diante de suas crenças, agindo e retroagindo com a sua própria alteridade!

Suspendendo o conceito de verdade e realidade e condicionando nossa relação imediata com o vivido por justificação e crença, respectivamente, Rorty (2008) estabeleceu os argumentos para o desenvolvimento de algumas posturas de teóricos caracterizados pelo ceticismo diante da epistemologia do conhecimento histórico, como o caso de Keith Jenkins (2001).

Definindo a história como domínio das ideologias na consubstanciação de um discurso inerentemente comprometido com as pertencas de quem discursa, Jenkins (2001, p.52) estabelece uma relação com a história absolutamente utilitária:

A história é um discurso cambiante e problemático, tendo como pretexto um aspecto do mundo, o passado, que é produzido por um grupo de trabalhadores cuja cabeça está no presente (e que, em nossa cultura, são na imensa maioria historiadores assalariados), que tocam seu ofício de maneiras reconhecíveis uns para os outros (maneiras que estão posicionadas em termos epistemológicos, metodológicos, ideológicos e práticos) e cujos produtos, uma vez colocados em circulação, vêm sujeitos a uma série de usos e abusos que são teoricamente infinitos, mas que na realidade correspondem a uma gama de bases de poder que existem naquele determinado momento e que estruturam e distribuem ao longo de um espectro do tipo dominantes/marginais os significados das histórias produzidas.

Com Kaufmann (2010) pode-se justificar melhor a atitude cética desse pensamento acerca da história. A transição e distribuição das negativas céticas

estariam numa perspectiva de adequação aos postulados existencialistas. Para o existencialismo, a interpretação do tempo fechava-se sobre a alternativa de que o homem *seja* história. Em outras palavras, de Heidegger a Ortega y Gasset, a concepção do sentido histórico está na parcialidade individual da construção de sentido.

Para Heidegger o passado estaria na formação do *cuidado* que implica o futuro. Opera na base de existências diferenciais: o *tempo autêntico* e o *inautêntico* no *tempo autêntico*, esse cuidado relaciona-se com a finitude humana – o ser-para-a-morte –, e não aceita passivamente a tradição, mas estabelece com ela possibilidades de revivência. Seria na experiência do *inautêntico*, ou seja, a vida topificada com a preocupação da relação humana (simbolizada no sucesso) que o passado se transformaria em ciência, como “medida do tempo” que estabelece padrões de comunicabilidade entre as pessoas. Todavia a expressão da essência *autêntica* do passado não está nessa ciência, pois a insignificância dela diante da finitude torna sua perspectiva um arremedo de projeto; o homem como projeto. Vattimo (2004), na mesma linha, define inclusive os jogos de dominância de sentido na base de explosões de metáforas.

Para Kaufmann (2010, p.487):

Em pensamentos como estes [existencialismo], a estrutura e a dinâmica da pessoa, da historicidade e da temporalidade histórica, passam para o ponto central de uma fenomenologia da história e devem adquirir relevância tanto em face do ser e do devir apenas *natural* (grifo meu), como do decurso do tempo objetivo [...] A virtualidade da vida histórica, isto é, a presença virtual motivada, do passado, no instante histórico realizado, a memória histórica que anima uma comunidade, traz apenas para acabamento posterior o que se encontra organizado na memória e, portanto, na historicidade íntima da consciência individual. Cada experiência individual é já uma função sintética na qual não somos absorvidos em impressões momentâneas; antes as diferentes fases de uma vivência – como a de uma melodia – se encontram fixadas nessa unidade nascente, no predomínio de uma e da mesma intenção e, para além disso, na totalidade da nossa consciência.

Os céticos concordam com a impossibilidade da epistemologia universal. Porém em contrapartida a essa postura da história, interpretada a partir do próprio ente - uma interpretação que “já se definiu” por uma *história dos efeitos* e projeção dos *prejuízos* (usando os princípios de Gadamer no trato da concretude dos sentidos) -, o ceticismo crítico contrapõe a ideologia, ou seja, uma objetividade estruturada e observável que se torna objeto histórico ao mesmo tempo em que consubstancia um sentido ou resposta adequada a, pelo

menos, uma realidade: a ideológica. Isto é, a epistemologia invalida-se como estrutura de organização em detrimento da ideologia, pressuposto que anula a ausência total do coletivo.

Essa postura radicaliza-se em autores pós-modernos, como Alun Munslow. Para ele, a história é apenas uma narrativa cujo sentido se forma na contemporaneidade. Logo, desdobra-se dessa afirmação a forma como os autores organizam seus “roteiros” sobre o passado. Esses seriam três: reconstrucionistas, construcionistas e desconstrucionistas. Os primeiros focam-se no empirismo pelo qual há a possibilidade de reconstrução do passado pelos fragmentos abandonados no tempo, porém passíveis de organização através de uma lógica de associação e contextualização. A postura construtivista tem alicerce numa visão crítica interdisciplinar. Através de sistemas de interação sociológica, antropológica, linguística, estabelecidos na condição do pensável, o historiador, a partir de uma complexa rede de trânsito, estabelece a interpretação do fenômeno histórico. Os desconstrucionistas, segundo o próprio Munslow, adotam uma posição de análise crítica do discurso, mais do que análise do acontecimento:

This postmodern or deconstructive history challenges the traditional paradigm at every turn – hence its description variously as the constructionist, deconstructive or linguistic turn. Deconstructionist history treats the past as a text to be examined for its possibilities of meaning, and above all exposes the spurious methodological aims and assumptions of modernist historians which incline them towards the ultimate viability of correspondence between evidence and interpretation, resulting in enough transparency in representation so as to make possible their aims of moral detachment, disinterestedness, objectivity, authenticity (if not absolute truthfulness) and the objective constitution of historical facts – allowing the sources to speak for themselves (MUNSLow, 2001, p.16).

Para Munslow (2001), o universo crítico da linguagem se apropria da totalidade da compreensão dos fenômenos e, para o presente, é, através de sua apreensão, que se reestrutura. Contudo o presente tem seu próprio apoio em estruturas de compreensão que não estão na relação com o passado. Assim, o ato de historiar passa por uma aporia, a sua representação está alicerçada em uma estrutura epistemológica que não lhe pertence. Para os desconstrutivistas:

[...] a evidência não emite os significados do passado, por um lado, nem permite que qualquer coisa seja escrita sobre ele, restringindo, destarte, a poiesis historiográfica. Em outros termos, nem primazia nem insignificância. [...] O uso ou não de teorias como um recurso é irrelevante. [...] A narrativa historiográfica não é apenas um meio de apresentação dos resultados de pesquisa. O historiador, ao

reunir, selecionar e usar informações pretéritas na elaboração de um texto coerente, vale-se da imaginação figurativa, impondo um enredo ao passado a fim de criar e constituir um significado ao presente. Não há, portanto, uma relação precisa de correspondência entre o passado e sua representação narrativa (MELLO, 2010, p.235).

Torna-se nítido que os pragmáticos, céticos e pós-modernos compartilham que a história finca-se no domínio do uso particular do historiador. A história seria mais bem uma apropriação, um desvelar de estruturas em que a apreensão não se dá desde o passado, mas desde o presente. É uma impossibilidade cuja percepção positiva está na virtualidade provocada pela narração. Essa nítida influência de Michael Foucault leva a história a um impasse: “em vez de refletir a realidade, a linguagem, na tentativa de apreendê-la, a constitui” (MELLO, 2010, p.236).

No entanto, para autores como Boaventura Sousa Santos, o ceticismo apresenta-se de outra forma: na impossibilidade presente de nos abstrair das representações locais na determinação do sujeito epistêmico. Em outras palavras, a crise é do sistema epistemológico ocidental, corroído pela crescente representação do homem por si mesmo. Neste ente fragmentado, o sentido perdeu a referência, liquidou-se pelo seu próprio sistema racional, quando a ciência, posta na interpretação do sentido humano, percebeu que o modelo mecanicista de medição das reiterações se contrapunha à natureza do homem no tempo. A contraproposição foi de tal monta que se postula o inverso: “a existência de consciência na natureza como um elemento necessário à autoconsciência desta última” (SANTOS, 2010, p.39). Ou seja, Sousa Santos refere que há uma retroversão teórica na qual a consciência humana é mais formativa do que a simples constatação do sentido físico. Isso porque constata-se que a própria ciência natural, com seu rigoroso esquema taxonômico, projeta suas leis através de um sentido absolutamente arraigado na estrutura mental da consciência humana, e mais, social. Logo:

O paradigma emergente tende assim a ser um conhecimento não dualista, um conhecimento que se funda na superação das distinções tão familiares e óbvias que até há pouco considerávamos insubstituíveis, tais como natureza/cultura, natural/artificial, vivo/inanimado, mente/matéria, observador/observado, subjetivo/objetivo, coletivo/individual, animal/pessoa. Este relativo colapso das distinções dicotômicas repercute-se nas disciplinas científicas que sobre elas se fundaram (SANTOS, 2010, p.41).

Nesse sentido, para Sousa Santos (2010), não haveria um desmantelamento da postura epistemológica, e sim um processo de

reavaliação de sua pretensão universal. Primeiro, a ciência deveria abdicar da ideologia pelo distanciamento, pois, hoje, estaríamos numa crise paradigmática, determinada pela fragmentação dos horizontes advinda das assimetrias multiculturais e suas estruturas de poder e de “poder de dizer”. Segundo, o problema não estaria na epistemologia, mas na crença dela, na formação de postulados sólidos. Seria então necessário “radicalizar a rejeição e procurar as alternativas a partir da radical incerteza delas” (SANTOS, 2010, p.45). Portanto a epistemologia deveria e deve ser erradicada de seus “proprietários”, ou seja, expor as teorias e disciplinas a uma não-realidade que eliminaria o controle de suas perguntas. Tal fato é dado pelo desconforto da hibridação teórica:

[...] trata-se de construir um modo de interpretar as teorias e as disciplinas a partir de uma racionalidade mais ampla que designo por razão cosmopolita assente nos procedimentos inconventionais da sociologia transgressiva das ausências e emergências (SANTOS, 2010, p.45).

É na sociologia “das ausências”, dos vácuos de interpretação de fenômenos não regulares dados pela multiespacialidade da vivência, que se encontraria a depuração epistemológica, pela qual a crença limitaria e diria: Stravinsky “define” o cânone da teoria ocidental, mas Villa-Lobos não!

Enfim, como destaca Reale & Antisieri (2003, p.1068), “o desenvolvimento da epistemologia contemporânea trouxe a primeiro plano a questão das *funções* da historiografia”. E prossegue enunciando que, sendo a ciência *fator de cultura*, a sua historiografia revela os padrões e imagens de si para si. Observar, assim, a relação de seus postulados e definir até mesmo o “próximo passo”, o alinhamento escolar ou a reação libertária ou hibridizada, justifica a ação de historiar a historiografia, até mesmo, a não-teoria como postura. Enfim, a investigação do corpo historiográfico desloca para o local do discurso os elementos do “poder dizer”. Numa “poiesis” dinâmica, estabelece os padrões de projeção dos programas de pesquisa na sua relação com a edificação do *novo* paradigma assente na perspectiva de respostas à complexidade do contemporâneo, de seus desejos e fantasias.

2.4 Da crença à crítica

Após discutir brevemente algumas questões que acredito serem fundamentais para o estabelecimento crítico de um trabalho que se propõe a

analisar a formação canônica do discurso musicológico, deixo os termos apontarem para as crenças. Sendo conseqüente, não haveria como o próprio analista, diante das aporias de uma epistemologia que nunca se realiza, não revelar suas crenças.

Considerando a própria formação de sentido numa retroação entre o cânone e a percepção própria, creio necessário estabelecer a perspectiva de análise historiográfica sempre através de uma mediação entre a condição do pensável; a condição do “poder” de dizer; e a condição de escuta. Desta concepção, emerge um confronto que dá uma horizontalidade na formação dos reagentes que serão destinados à análise da historiografia musical brasileira no trato do período colonial.

2.4.1 Da crença

Convencido por uma linhagem de pensadores e teóricos da filosofia e da história, lidos na mera rotina de compreender os suportes do meu discurso musicológico, inicio reiterando que todo e qualquer discurso sobre passado traz inerente uma posição, uma interpretação que, entre outros aspectos, revela um conjunto de ideias que se consubstancia nos entreatos das experiências vividas. Para historiar igualmente a pertença atua, mesmo quando amparada por um rigor teórico de busca e de modelos discursivos.

No entanto esses entreatos de indecibilidade não podem ser vistos como impedimento ou impossibilidade por uma mera relatividade que exime de culpa tanto o narrador como a crítica da leitura. É a natureza da disciplina no uso que induz seus domínios desde a teoria à força de fixação de prejuízos que exercem na construção dos projetos de sentido. Isto é, o sentido da história realiza-se nas necessidades do presente, e por ela, concordando com Laudan (1978), ocorre a transformação da própria teoria que se pretende como ferramenta de solução. O ponto central é, acima de tudo, a narração na consubstanciação do conhecimento adquirido na análise histórica.

E qual é o ponto que torna tão complexa e viva a questão?

Atividade que se funda num aspecto da vivência humana, o passado, a história recorre somente ao presente para sua estrutura de enunciação. Como afirma Keith Jenkins (2001, p.24), “o passado e a história estão livres um do outro: estão muito distante um do outro no tempo e no espaço”. E, apesar de

buscar as regras tendenciais do comportamento do homem, a infinitude do sentido humano no tempo impede que o método defina uma medição matemática-dedutiva através de uma lei universal do comportamento. Na história, a sofisticação de um projeto de pesquisa não é a garantia de um elevado grau de verossimilhança. Lembrando Popper (apud REALE & ANTISIERI, 2003, p.1034), as teorias que fundam a história, “não podem captar mais do que aspectos seletivos da realidade e são por princípio falseáveis e, sempre por princípio, infinitos em número”.

Em razão da impossibilidade de revivência do passado, a prática da história torna-se um exercício narrativo *per se*. Porém, diante da natureza de seu objeto de análise, o tempo, a história recai em uma relação comunicativa frágil ao depender da escrita para a consubstanciação do seu produto de análise. Como bem observa Foucault (2001), essa relação traz na raiz uma aporia vital:

[...] o que restitui ao rumor da linguagem o desequilíbrio dos seus poderes soberanos não é o saber (sempre cada vez mais provável), não é a fábula (que tem suas formas obrigatórias), são, entre os dois, e como em uma invisibilidade de limbos, os jogos ardentes da ficção [...] (FOUCAULT, 2001, p. 217).

Potencializa-se em cada projeto uma simultaneidade onde se depende de um programa de pesquisa, mas também de uma capacidade narrativa para encadear logicamente fatos que, por vezes, são apenas construídos por minúsculos fragmentos que um dia formaram a realidade vivida, contudo foram lançados ao futuro sem nenhuma intenção ou propósito. Assim, na história, a teleologia é do projeto e não do material pesquisado.

Essa ruptura de sentido traz consigo um vazio esmagador que, nos mais conscientes, provoca uma enorme vocação epistemológica para subjugar os efeitos de linguagem nos tecidos narrativos e, dessa maneira, potencializar a ciência; e não a arte.

Todavia, por ironia, a história emerge totalitária no domínio das metáforas que definem a metafísica moderna do homem civilizado. A razão desse homem apela a uma razão histórica, mesmo que por uma fantasia redentora. A percepção de tempo no encadeamento evolutivo dos eventos e signos que nos redimem é cultural e, portanto, abstrata. Ocorre uma transferência da cronologia da vida biológica à formação e transmissão de valores que definem as estruturas sociais do homem: a razão; a moral; a ética; a visão religiosa da

redenção no futuro; o progresso como fonte da ciência; etc. Há um lugar comum onde os fatos da vida não seriam acidentes da criação, e sim verdades de uma natureza lógica que se descobre pela razão, histórica! Esse idealismo revivido como programa de pesquisa (Kant, Hegel, Marx) ou como sentido de paralisia pela implosão de sentidos típica da sociedade massificada (Baudrillard) não se dissolve pela força da fantasia e desejo do homem para acessar a plenitude da existência: o paraíso perdido, onde o tempo seria paralisado para a existência plena sem as chagas da vida biológica.

Enfim, num entre-lugares de mesmo sentido, tanto o homem comum como a filosofia definem a história como regente de seu destino. Para o primeiro, a história é sua justificativa. Para a filosofia, o projeto histórico tornou-se o redentor de seus princípios em muitos momentos: para o Iluminista, a história contém a razão universal; para o marxista, a história é a própria substância da sociedade ao carregar seus valores de um momento para outro em forma de vocação produtiva inerente das sociedades; para o racionalismo crítico, a história não justifica, apenas, julga, pois a história como discurso contém inerente o princípio da falseabilidade; para o pós-colonialismo, a história, como parte da metafísica do homem ocidental, atravessa as identidades pelos encadeamentos opressores de suas narrativas; ao mesmo tempo, constrói seu discurso sobre uma aporia vital, visto que o tempo das pessoas não é o tempo das ideias.

A história vincula-se ao poder de dizer. E, nesse ponto, condena-se à linguagem, amparada ou não em teorias complexas; vividas na simplicidade linear da causalidade ou em metanarrativas que explodem em metáforas do vivido por associações com diversas especialidades e existência em tempos paralelos.

Assim, além das “revelações” positivas das fontes e seus dados expostos a um sistema, o discurso histórico potencializa um desvelar ao tratar do passado como revivência pelos fluxos do tempo presente, sejam de teorias, ideias ou, simplesmente, de desejos e fantasias. A narrativa do historiador e as teorias que a consubstanciam são igualmente um testemunho histórico, pois trazem consigo uma escolha que é amalgamada por diversos fatores existenciais. Atuam na forja do discurso, desde o campo cultural, no qual o humano convive e dele extrai seus padrões de vivência, até as zonas de

influência econômicas, nas quais as instituições que oficializam o discurso histórico estabelecem suas posições nos sistemas em que interagem.

Porém, a barca não é do inferno. Resta-nos averiguar sempre as bases do discurso através de princípios de transformação da teoria, observados como eles se transformam por sua historicidade, como expõe Larry Laudan (1978). Resta-nos, também, a revelação das bases do discurso através de princípios de falseabilidade. Nessa implosão de sentido das teorias ou de aporias internas, realiza-se a depuração do modelo melhorando a verossimilhança, assim, afastando-se do ácido relativista que, por vezes, leva a um ceticismo perante a história.

2.4.2 Da crítica: a identidade da narração

Sintetizando esse capítulo, o que chamo de crítica tem seu fundamento na análise da narrativa como ato histórico do vivido que consubstancia seu sentido sem a percepção de sua alteridade com o passado. Através dos cânones, discursivos ou metodológicos, o discurso desvela uma posição imposta pela ideologia do narrador. Quem discursa revela seu corpo social e ideológico. Desta forma, é possível observar o conjunto de valores de quem observa mais do que uma tentativa de reconstrução do passado que levasse a uma verossimilhança com a realidade observada.

A crítica do discurso possibilita a possibilidade de analisar os alinhamentos do poder de dizer com os projetos sociopolíticos e suas ideologias. Revela-se, além dos sistemas de análise do passado, a visão de mundo, de um momento específico, com suas posições hegemônicas:

Assim, para equacionar o problema proposto por essa tese, ou seja, constituição teórico-metodológica e ideológica da historiografia musical brasileira sobre o período colonial creio necessário uma comparação dos conjuntos formados por princípios de identidade da narração e da metodologia aplicada.

Somente como organização inicial, associo a historiografia pela natureza sociopolítica: (1) na colônia, a visão da conspurcação moral da sociedade nativa; (2) a autonomia política, no século XIX, impulsionando um projeto de Brasil e a busca pela identidade “brasileira”; (3) os vórtices da sociedade industrial e o republicanismo como alicerces de um discurso político sobre a

cultura; (4) o pós-guerra como fonte do ceticismo teórico que leva a uma postura irônica sobre as estruturas de discurso canônico; a violência teórica como agente corrosivo que leva a liberdade plena.

No entanto, como tratarei de mostrar, essas fronteiras são absolutamente idealizadas e não correspondem às mudanças das estruturas do pensável. Porém, em linhas gerais, tais conjuntos ajudam a observar a ação dos cânones e suas transições/rupturas de significados, que, posteriormente, serão isolados e tratados diante de uma perspectiva teórica de seus usos.

3 Colônia: a hegemonia do discurso civilizador

Consustanciada em governantes, viajantes, cronistas e religiosos, a historiografia musical, nessa época, não tinha a intenção histórica, e sim de referências sobre o local e seus costumes visando uma ação ou visão sobre o “outro”. A característica principal é a base empírica, observada, na sua maioria, como confronto de realidades ou conquistas diante de processos civilizacionais. Nela, há sempre uma visão cuja alteridade não se reconhece como discurso, mas como critério necessário para a correção e ajuste da sociedade colonial.

No entanto, o *logos* desses textos define suas fronteiras, formas de discursos e pontos de observação. Como tais textos não tinham, nem poderiam ter, a função de crítica social ou histórica, sua importância estava na sua função. Assim, qualquer escritor, por mais que compartilhasse, pela condição do pensável, a projeção de uma imaginação *a priori* do Novo Mundo, fundava sua manifestação em uma teleologia normativa eurocentrista.

O missionário define-se na perspectiva da correção moral pela religião. O filtro de seus escritos é no confronto com as formas e rituais místicos. Os funcionários régios, em que se circunscreve o cronista áulico, relatam os padrões de socialização e as ações de alinhamento para o cumprimento do sossego vassalar para a efetivação do pacto colonial. Os viajantes no confronto explícito da alteridade.

O fenômeno se intensifica principalmente na segunda metade do século XVIII, quando tais relatos passam a formar um negócio editorial em expansão. As hipérboles tornam-se lugar comum, tanto para sublinhar o exótico como para defender uma terra de região marginal.

O ponto de tangência desses escritos, convertidos como gêneros historiográficos, é justamente a sua negação como historiografia. O relato é sempre realizado na perspectiva das pertencas individuais, da subjetivação de valores que emergem do distanciamento crítico da alteridade. Assim, os textos comportam-se como fontes e não como historiografia, porque a imensa maioria não é estudos sistemáticos, é explicitações das fronteiras de estranhamento, quando não de repugnância.

Porém, também, servem como plataforma teórica de projetos de civilização, como Torrão Filho aponta seguindo a leitura de um “Manual de

viagem” escrito por um intelectual inglês do século XVIII, Josiah Tucker (1733-1799):

Seu objetivo é descrever os efeitos e consequências dos vários sistemas de religião, governo e comércio no mundo, e como eles operam “em povos diferentes, ou no mesmo povo em diferentes períodos”. Aborda ainda como estes povos aumentam ou contraem os “poderes ativos da Natureza humana, ou se eles tornam esses poderes mais úteis, ou perniciosos à Sociedade”. Inicia com a religião, pois esta é algo que o viajante deve ter muito claro antes de sua partida, pois se ele sai de seu país sem firmeza em seus princípios religiosos, corre o risco de voltar sem nenhum ou converter-se a uma má religião, ou seja, tornar-se um papista. Pois o objetivo da viagem não é que ele conheça novas religiões, mas que o contato com elas reforce as suas convicções protestantes por meio da comparação e o reconhecimento das suas maiores qualidades em relação às demais, fazendo-o “indiferente a todas elas”, sobretudo os “artifícios e falsidades da Igreja de Roma”, que podem tentá-lo em algum momento (TORRÃO FILHO, 2010, p.73).

Por fim, devo destacar que a música e a dança não eram finalidades de relatos e, tampouco, seria crível admitir uma possibilidade crítica de julgamento além da prática lúdica. Isso nota-se pelas poucas transcrições musicais editadas nos relatos de viagem, cartas de missionários, ou atos de agentes régios. A música era vista como elemento de socialização e criticada sob esta óptica. Como alerta Rui Vieira Nery:

Não poderíamos esperar desses *corpus*, é verdade, análises estilísticas e técnicas detalhadas das obras dos compositores luso-brasileiros, mas não podemos esquecer-nos que tanto a aristocracia e a grande burguesia europeia como amplos setores das próprias classes médias urbanas valorizavam a formação e as práticas musicais como um componente relevante da educação dos jovens [...] A prática amadora do canto ou de um instrumento como o cravo – e mais tarde o piano e a guitarra – era frequentemente estimulada, e os jovens da sociedade contatavam no seu dia a dia com diversos contextos de execução de um repertório por vezes sofisticados, tanto no âmbito estritamente doméstico e de salão como no que respeita à ópera e aos concertos públicos (NERY, 2001, p.84).

Um exemplo crasso do que afirma Nery é José Bonifácio de Andrada e Silva. Filho de uma família de negociantes, declarou-se sempre como um grande amador da música. Inclusive emitiu um parecer circunstanciado sobre um tratado teórico de Rodrigo Ferreira da Costa - *Elementos da Música e Contraponto* -, em 1819 (MACHADO NETO, 1999). Aliás, a lista de “amadores” com sólidos conhecimentos musicais seria infinita. O decoro social mandava tal trato, como afirma Nery (2001). Assim, mesmo diante da manifestação tímida dos escritos sobre as práticas musicais, não se pode julgar pelo conhecimento disponível, potencializado pela época e padrão social, mas pela definição do gênero literário no cruzamento com o interesse da narração.

3.1 Viajantes

No final do século XVIII, os relatos de viajantes fizeram parte de uma plataforma de alterações das formas de entretenimento doméstico. Adaptando, então, o espaço doméstico burguês aos padrões dos dotes sociais necessários à elevação da civilidade, assim, instruía-se a política e os discursos estéticos. Nesse vórtice de um desejo de novas formas de socialização, os textos de terras longínquas assim como a canção ou a sonata para teclado, ambas destinadas “à l’usage des Dames” (DOWNS, 1998, p.141), inseriam-se numa estrutura de desenvolvimento da capacidade pública de discernimento do “bem-comum”. E a ambiguidade, como afirma Habermas (1984 apud TORRÃO FILHO, 2006, p.153) está “no interior da família patriarcal burguesa, que não exclui ninguém, mas exige formação cultural e propriedade para a participação política”.

Em síntese, as novas formas de entretenimento doméstico eram um alargamento dos padrões de socialização para as emergentes classes burguesas. As transformações de socialização refletiam, então, toda uma alteração da sensibilidade sociocultural, não só por tratar de ecoar certos usos e costumes aristocráticos, mas por uma ação de crescimento crítico da população vista pela expansão da instrução literária, o redimensionamento do espaço feminino no ambiente doméstico, a adoção do decoro social (a arte da conversa, a presença pública na ópera, etc.) e, conseqüentemente, da separação simbólica das expressões dramáticas, definindo-as para meios e finalidades específicas. Toda essa mudança de atitude era acompanhada pelo crescimento de uma infraestrutura de mercado, na qual a atividade editorial se inseriu.

Estes leitores esperam da literatura de viagens, em primeiro lugar, que lhes forneça, no plano informativo, ‘noções úteis’, sobre outras terras e outros povos, nos termos dos ideais iluministas e liberais da ‘ilustração’ como fator de progresso individual e social. Esperam também que ela lhes permita, pela diversidade e pelo colorido das descrições, compensar de algum modo, ao nível do imaginário, um cotidiano citadino insípido, repetitivo e assente de valores rígidos e constrangedores. mas esperam ainda encontrar nela, em última análise, a validação desses valores e a convicção da respectiva superioridade moral e cultural face às realidades exteriores descritas (NERY, 2001, p.74).

Todavia, dentro desse universo, há de separarem-se os momentos históricos e as estruturas de mentalidade do dizer, ou seja, a multiplicidade subjetiva de narração diante de uma concepção do tempo vivido com suas

fantasias e condições do pensável. Assim, um relato de viagem, feito antes da segunda metade do século XVIII, tinha um grau de subjetivação diferente de textos cuja estrutura de transformação socioeconômica da Europa já se encontrava com uma burguesia estabelecida e padrões de discursos científicos mais técnicos. Sua finalidade também era absolutamente distinta. Enquanto os naturalistas da segunda metade tinham suas viagens publicadas por academias científicas, um relato do século XVI poderia servir tão-somente à demonstração de erudição nos círculos palacianos ou, mais idealisticamente, gravar na memória os feitos notáveis, como afirmou Pêro de Magalhães Gandavo no *Tratado da Terra do Brasil*, de 1570, resgatando o sentido de história na Antiguidade Clássica.

Nessas distintas perspectivas, pode-se afirmar que, no século XVI e XVII, ocorreu frequentemente uma projeção de um imaginário que se sobrepunha ao real. Em muitos relatos, há uma “substituição” ou preenchimento por uma realidade sentida, mas não vivida. Nesses relatos, a imaginação de um consciente coletivo diante do absolutamente desconhecido, como seria o encontro com a sociedade nativa da colônia, mesmo nos centros urbanos, desloca as pertencas da narração. O “eu” narrativo se expressa, então, pelos artifícios retóricos, como as hipérboles, que transformam os animais em bestas do inferno, demonizam os rituais religiosos e deploram a moral da vida cotidiana. É a ação das fronteiras do estranhamento para os valores cristalizados na perspectiva de uma cultura: a cristã ocidental. Tal impacto emerge de uma narrativa fantasiosa, construída no imaginário das lendas e mitos da tradição mística, como diz Hilário Franco Junior:

O Novo Mundo tornou-se um receptáculo de vários elementos do imaginário medieval [...]. Isto resultava da sensibilidade medieval, ainda presente no século XVI, segundo a qual se via aquilo que ouvira. Mais presos ao imaginário que traziam dentro de si do que às imagens que tinham diante dos olhos, os primeiros navegadores e colonizadores, de forma geral, não descobriam coisas novas, apenas identificavam no Novo Mundo coisas anteriormente conhecidas (FRANCO JUNIOR, 1998, p. 218).

Já na segunda metade do século XVIII e, principalmente, no início do século XIX, ocorre um processo de transformação do discurso que estabelece padrões de interpretação e ação sobre os “mundos” de uma perspectiva de comparação, o que significava padrões estabelecidos de conhecimento em ações relacionais.

Tomando como exemplo os escritos de Josiah Tucker, a viagem é um laboratório, uma oportunidade de observação *in locus* dos padrões do conhecimento estabelecidos e que regem as sociedades (TORRÃO FILHO, 2010, p.72). Para Margareth Gonçalves, as viagens expõem também a própria consciência que coloniza, pela retroação de novas metáforas da vida:

A conexão entre o mundo europeu 'civilizado' e as regiões marginais ao processo de constituição de uma ordem burguesa capitalista realizada pelos viajantes envolveu, em geral, um duplo processo de enfrentamento e negociação entre valores e concepções de mundo de universos culturais distintos. Assim, os relatos dos viajantes mostram esse espaço de constante remanejamento de sentimentos e de percepções sobre si próprios e os nativos (GONÇALVES, 2005, Internet).

Nesse sentido, opera uma função de impacto que redimensiona os padrões evolutivos da sociedade europeia. Isso porque se acreditava que os ciclos da evolução social seriam sempre os mesmos, independente da região ou raça. Logo, observar os padrões de civilização das regiões marginais era um verdadeiro laboratório experimental para projetar, inclusive, a crítica da sociedade moderna europeia ou o seu elogio, como o fez Guillaume Raynal (1713-1798).

Independente da postura crítica-filosófica, a percepção do Novo Mundo pode igualmente medir a capacidade de assimilação dos padrões de mercado, ou seja, o desenvolvimento da condição capitalista.

A consolidação do capitalismo introduziu uma nova forma de comunicação através da informação, que diluiu as formas narrativas épicas plasmadas no miraculoso e no extraordinário. O livro de viagem oitocentista é a realização de um indivíduo solitário, que reforça no seu relato a auto-reflexão psicológica, num movimento sem fim do sujeito à procura de uma verdade sobre si, que rompe com as formas épicas de narração. A difusão do livro e da imprensa transformou o ato de leitura num prazer único e pessoal, reafirmando na dimensão do sujeito um movimento infundável de autodescoberta e de afirmação da individualidade. E se firmava, então, um pacto entre narrador e leitor na incomensurável busca de fruição na sacralização da existência (GONÇALVES, 2005, Internet).

Num estudo publicado em 2011, Rui Vieira Nery tratou de sistematizar a visão dos viajantes europeus na descrição das práticas musicais no Brasil. Estabelece, primeiro, alguns elementos de distorção, como, por exemplo, o fato de pouquíssimos falarem o idioma da terra e a curta duração da estada. Destaca também que, em princípios do século XIX, a própria narrativa já estava inserida numa retórica definida pelos padrões do mercado editorial. Esse fenômeno estaria condizente com a comparação do Brasil, região tida como “remota e misteriosa”, conforme a perspectiva de sociedades em processo de

industrialização. A questão religiosa, igualmente, projetava-se, pois a multiculturalidade expressa em credos pouco ortodoxos impelia a uma interpretação de paganismo quase primitivo.

De qualquer forma, Nery (2011) destaca a riqueza das descrições. O trato dos hábitos domésticos e sociais, quase regra no roteiro dos relatos, tangenciava as práticas musicais. Não definindo os padrões – lúdico, cívico e religioso – os viajantes relatavam os padrões litúrgicos; as cantorias domésticas; as festas rurais. Emerge, por eles, toda uma organologia, gêneros e usos e costumes através das danças e música.

Em épocas remotas, destacam-se, em referências sobre a música, os textos de Hans Staden (*Warhaftige Historia und Beschreibung*, 1557); André Thévet (*Les singularitez de la France Antarctique*, 1557); Jean de Lery (*Histoire d'un Voyage fait en la terre Du Brésil*, 1578); Kaspar Von Bearle (*Casparis Barlaei, Rerum per octenium in Brasilia*, 1647) e Pierre Moureau (*Relation Du Voyage de Roulox Baro*, 1651).

Basicamente, descrevem a música indígena. Consubstanciam o roteiro de subjetivação cujo relato é mais quanto à pertença do que sobre o vivido. O que se pode concluir constatando que o impacto da escravidão ocupou poucas páginas dos viajantes em épocas anteriores à explosão da mineração.

Em atinência aos textos produzidos da segunda metade do século XVIII até meados da década de 1820, percebe-se uma profunda alteração nos temas e abordagens. O indígena e seu hábitat deixaram de ser o foco. A descrição ocupou-se dos hábitos sociais e dos rituais das populações inseridas no sistema civilizacional europeu. Os pilares da narração sustentaram-se, assim, na observação das práticas religiosas e domésticas.

A comparação com os padrões de decoro europeu era sempre inevitável. Num texto de 1717, *Nouveau Voyage em tour du monde*, o comerciante francês Gentil de La Barbinais escandalizou-se com as licenciosidades das monjas clarissas do Convento do Desterro na Bahia, que:

[...] possuídas de um *esprit follet*, tocavam até mais não poder diversos instrumentos; desde a harpa até o pandeiro e se exercitavam na narração, tanto satírica quanto sentimental, das intrigas galantes dos oficiais da guarnição, dos quais alguns as cortejavam (apud DUPRAT, 1985, p.24).

A eventualidade do trato profano fica *sub judice*, pois, anos antes, em 1711, outro viajante viveu semelhante experiência no Convento do Desterro.

Quase cem anos após, o princípio comparativo persistia. Louis François de Tollenare, em *Notas dominicais tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818*, assim descreve um salão da elite baiana:

A senhora que executou ao piano fê-lo com graça verdadeiramente francesa [...] Em seguida dançaram uma gavota e uma alemanda; Mme. B [...] trajando de ninfa executou lindamente a gavota; a alemanda foi dançada por uma criança [...] entre 43 damas [...] conseguiu reunir umas 14 ou 15 para executar as danças inglesas” (apud SIMÕES, 2001, p.62).

Narrativas como as citadas são lugar-comum nos relatos de viajantes. A ideia da alteridade é o padrão de julgamento. Os autores que comungam dessa visão são muitos, senão a totalidade: John Turnbull (1805); Thomas Lindley (1805); John Barrow (1807); John Mawe (1812); Henry Koster (1816); John Luccock (1820); L. F. de Tollenare (publicado em 1905); Theodor Von Leithold; Henry Koster; Carl Seidler; Hercules Florence (1825); Maria Graham (1821-1823); entre outros.

Formou-se um verdadeiro cânone discursivo, sempre na perspectiva do atraso social, da luxúria da elite, do escárnio da escravidão, da indolência e luxo da vida religiosa, da prática escancarada da simonia e da corrupção das autoridades régias. As luzes estavam justamente em observar o sistema escravocrata anacrônico que corrompia as relações humanas, religiosas e governamentais.

O encontro multicultural, sob o catolicismo, não era compreendido como uma expressão natural da sociedade sincrética. O sistema de governo, anacrônico por sustentar um absolutismo local, é o motor dos padrões sociais. Ressalta até mesmo o caráter geral da população como naturalmente indolente. Para Debret e José Bonifácio, o espírito nacional define-se na preguiça. Até mesmo a iconografia musical representa, em muitas lâminas, essa característica: o homem jogado sobre si, dedilhando uma viola!

Igualmente, era deplorado o decoro social. Lindley, por exemplo, anotou, em 1802, que, numa reunião da sociedade, “pouco durava a música dos brancos” (LINDLEY, 1802 apud PINHO, 1959, p.28). Tollenare (1817) afirmou que, no Brasil, não se podia reconhecer uma sofisticação social pelas ciências e belas artes. Para ele, as atividades sociais resumiam-se às “aventuras galantes, um pouco de música, jogo forte e o doce prazer do ‘far-niente’ geralmente silencioso” (apud PINHO, 1959, p.28).

A crítica da exposição pública dos brasileiros também era frequente. Tollenare falava sempre de reuniões grotescas com “vestidos ridículos e maneiras antieuropeias” (apud PINHO, 1959, p.29). Martius (1823 – 1916 ed. brasileira) também sublinhou uma permanência de velhos hábitos de se portar e vestir em sociedade que não mais seria compatível com o tempo. Maria Graham, em 1821, espantou-se com a forma da sociedade portar-se no teatro: “damas e cavalheiros durante o espetáculo conversavam, petiscavam guloseimas, tomavam café, como se estivessem em suas casas, enquanto na platéia surgiam desordens, com palavradas e prisões” (apud PINHO, 1959, p.31).

Evidentemente, a suspensão da crítica da alteridade determinava a distorção. Porém existem algumas aberturas ao observar que, em alguns discursos, os preconceitos se mitigavam na medida em que o relato de viagem se tornou um elo que rompia a mera associação sintagmática da presença e projetava uma óptica de análise e compreensão de uma sociedade e natureza a serem dominadas.

Tal afirmação reconhece-se em autores como Auguste Saint-Hilaire. Apesar de estranhamentos inevitáveis em inúmeras passagens dos seus muitos livros sobre o Brasil, o autor justifica as atitudes dos habitantes locais e mitiga as relações de corrupção pelo sistema espoliativo da administração pública no Brasil, ou seja, a referência à monarquia portuguesa (TORRÃO FILHO, 2010, p.79).

Por vezes, dessas memórias nasceram páginas importantes. Pela pena do matemático e militar francês Louis Antoine de Bougainville (1729- 1811), aluno de D’Alambert, forjou-se uma das memórias mais singelas sobre ópera no Brasil colonial. Caso mais interessante consubstancia-se com um “viajante” músico, que, estranhamente nunca é relacionado na lista de análise dos discursos sobre as viagens. Referimo-nos a Sigismund Neukomm (1778 - 1858), o compositor nascido em Salzburg, aluno dos irmãos Haydn, que viveu, no Brasil, durante cinco anos (1816 - 1821).

Ao contrário do que se detectam corriqueiramente nos escritos dos viajantes, Neukomm não expressou seus estranhamentos, que com certeza ocorreram, e sim “compartilhou” experiências musicais. Segundo José Maria

Neves (2001), no Rio de Janeiro, o compositor teria escrito aproximadamente 73 obras.

A intersecção da gestualidade entre o classicismo vienense e as pertenças adquiridas no Rio de Janeiro é um assunto a se discutir. No entanto, longe da acidez com que viajantes tratam as manifestações artísticas nas periferias do sistema de domínio europeu, Neukomm demonstrou abertura. No período em que viveu na corte joanina, participou ativamente da vida musical na corte e nos círculos musicais, como colega ou professor.

A visão que se formou é que Neukomm não se isolou num discurso colonialista, mas, ao contrário, envolveu-se com as práticas e pertenças do ambiente da corte: orquestrou valsas do príncipe Dom Pedro; escreveu missas e motetes e, num gesto de abertura, transcreveu para pianoforte toda uma coletânea de modinhas de Joaquim Manoel da Câmara; e, principalmente, compôs um *Caprice pour Le pianoforte sur un lundu brésilien* e a fantasia *L'Amoureux*, em que o uso dos ritmos e melodias locais, como o lundu, revela uma atitude flexível que era, no mínimo, contra-hegemônico para os padrões dos estrangeiros no Brasil.

Não alheio ao espírito da época, Neukomm publica, em 1820, um artigo, na revista *Allgemeine Musikalische Zeitung*, a respeito da vida musical do Rio de Janeiro, então, elogiando inúmeros fatos. Se, pelo olhar da alteridade, destaca a execução do *Requiem* de Mozart, não deixa de demonstrar mais uma vez sua flexibilidade ao destacar o talento do padre José Maurício Nunes Garcia, para quem “tem o mais merecido direito desta honrosa distinção, visto que sua formação é a sua própria obra” (apud LANZELOTTE, Internet).

Quanto a cânones, os viajantes projetavam uma visão de uma sociedade indolente, corrompida e incapaz de se sobrepor à sua natureza. Ilustravam igualmente o desgoverno da administração pública e da religião. Desdobra-se disso uma prática social absolutamente forjada em desníveis, onde se é possível encontrar manifestações de alinhamento sincrônicas com a Europa, mas também particularidades absolutamente refratárias ao decoro de uma sociedade ilustrada. No entanto, por Neukomm, já se percebe uma valorização da manifestação sincrética, invariavelmente, criticada como demonstração de fragilidade de caráter nos escritos dos viajantes estrangeiros. Esse é um ponto importante, pois, na exploração desse viés, que a historiografia musical

brasileira se apoiará, a começar com os escritos de Manuel de Araujo Porto Alegre, em 1836.

3.2 Missionários

A diferença dos missionários com os viajantes é a finalidade. Nos missionários as memórias definem-se na catequização ou no exercício da religião. Evidentemente, as estruturas de mentalidade, a condição do pensável, estavam sobre a mesma plataforma dos viajantes, quando o missionário vinha da Europa. Porém o desenvolvimento de sua atividade acarretava mudanças drásticas na forma de ver a realidade e interagir com ela.

Como primeiro ponto, precisa-se considerar que a Igreja e a forma de exercício da religiosidade eram alguns dos principais pontos de apoio das narrativas a respeito do Brasil até início do século XIX, quando o viajante deixa de ser um enviado especial, de olhar atento, e passa a ser um indivíduo em busca de aventuras em lugares exóticos. Assim, observar padrões de religiosidade; as formas de observação da liturgia; e a relação entre o Estado e a Igreja eram requisitos básicos de viajantes, eclesiásticos ou não. Até porque o “agente” de observação vinha inexoravelmente de uma sociedade que tinha seu índice de redenção nos princípios religiosos de base cristã.

No missionário, tal característica acentuava-se por sua própria teleologia. E não foram poucos, e de diversas ordens ou doutrinas (católicos, calvinistas, luteranos), que estiveram no Brasil e deixaram seus relatos. Basicamente, para o exercício da correção ou grau de doutrinação, os missionários focavam os costumes culturais e as formas de cultos dos nativos.

Os indígenas foram, desde o início, a fonte de suas investidas. Entre muitas ordens, os Jesuítas sobressaíram-se pela própria natureza que assumiram após a Contra Reforma. A sua organização, absolutamente verticalizada, fomentou inúmeros relatórios das missões. Conhecidos como “cartas”, são fontes e, simultaneamente, historiografia de valor incomensurável sobre o Brasil.

Assim, pode-se dizer que a Companhia de Jesus, nascida na forja incandescente da Contra Reforma, imprimiu um sentido mais dinâmico de catequização do povo nativo, sistematizando uma ação baseada na intersecção da fé com a arte: evangelizar os jovens habitantes, educando-os

nos valores da cristandade europeia, na qual a música era fator essencial. A ação educativa congregava vários interesses, pois, ao serem os ameríndios permeáveis a danças e música, a catequização tornou-se menos árida e, ao mesmo tempo, o próprio mecanismo do espetáculo litúrgico desenvolveu-se pelas vozes e instrumentos das almas “resgatadas” para a Igreja.

Para o encontro dessa pedagogia uma característica paradigmática da Companhia de Jesus deve aqui ser ressaltada em benefício da compreensão de suas ações: a Ordem era extremamente tolerável nos requisitos exigidos aos irmãos ingressantes. Ao contrário de outras, como carmelitas e beneditinos, em que questões como limpeza de sangue, concepção doutrinária imarcescível e passado ilibado e de pública-fé eram preteridos pela disposição sincrética do postulante na assistência ao necessitado, como no caso dos nativos sem a compreensão do Deus católico (LACOUTURE, 1993).

Esse profundo sentido secular tornou os jesuítas partidários radicais de uma doutrina étnica particular. E essa postura emerge nas cartas: a estratégia de evangelização dos padres da Companhia acabou enfraquecendo os rígidos limites discursivos da religião católica europeia na busca de um intenso diálogo com as possibilidades de operacionalidade da realidade dos povos “reduzidos”. As práticas artísticas, aliadas à educação convencional das letras e das contas, formaram, então, um complexo unívoco de concepção doutrinária secular. O canto, nesse sistema, articulava a inserção de valores morais ao mesmo tempo em que utilizava o costume do ameríndio de expressar seus padrões de sociabilidade de forma coletiva.

Como mostra Souza Viterbo (1910), um dos procedimentos dos jesuítas, nesse processo de catequização utilizando a música, encontrava solução em uma prática bastante difundida no século XVI: a divinização. Esta consistia basicamente em adaptar textos religiosos a canções profanas, alterando integral ou parcialmente o conteúdo poético original, de tal forma que o sentido literário se metamorfoseasse para o religioso; processo similar da contrafacta luterana. O próprio José de Anchieta valia-se desse costume para musicar os versos que compunham os seus autos, chegando mesmo a indicar quais melodias deveriam ser utilizadas (BUDASZ, 1996). O processo pode muito bem ser representado pelas palavras de Antônio Rodrigues, missionário no litoral do Brasil, entre as décadas de 1550 e 1560:

Tornado a nossa cidade, achamos admirável fruto feito com os gentios, porque um Padre, chamado Nuno Gabriel, deixando uma capelania que tinha na igreja se deu todo a doutrinar estes gentios; tomava os principais deles e os filhos dos principais e os tinha em uma casa grande e ali os ensinava a ler e escrever e sabiam o Pater Noster e Ave-Maria, Credo e Salve-Regina, Mandamentos e finalmente toda a doutrina. Fez-lhes cantigas contra todos os seus vícios, a saber, para não comerem carne humana, para não se pintarem, para não matarem, [...] (BN, acervo digital: cronistas e viajantes).

Logo, as cartas dos jesuítas tornaram-se uma das primeiras manifestações sobre os costumes musicais dos indígenas e sua estratégia de evangelização usando dita arte. Entre eles, os missionários Fernão de Cardim, Jácome Monteiro, Antônio Rodrigues, Manuel da Nóbrega, Simão de Vasconcelos e Antônio Zepp (*Viagens às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos*) formam uma coluna vertebral indispensável para o trato do problema. Por suas cartas, a musicologia pôde, em tempos recentes, principalmente a partir do trabalho de Serafim Leite (obras publicadas entre 1938 e 1950), descrever a *divinização*, como fica explícito na carta de Antônio Rodrigues, citada acima.

No entanto, e longe do sistema montado pelos jesuítas, outros missionários deixaram registradas suas visões sobre a música no Brasil. Destacam-se o calvinista francês Jean de Lery (publicação de 1578, um livro com pequenos fragmentos de canções de nações indígenas); os capuchinhos Claude D'Abbeville e Ives D'Evreux (que deixaram importantes relatos sobre a música da nação tupinambá); e o franciscano Vicente de Salvador (CASTAGNA, 1991, p.34).

Porém um dos casos mais ricos para a historiografia musical brasileira é o do missionário Ângelo de Siqueira (1707 - 1771). Nascido em São Paulo, no seio de uma tradicional família de músicos³, o padre tornou-se uma das

³ O mestrado de Manuel Lopes de Siqueira (1661-1718) iniciou-se no ano de 1680. No período em que esteve à frente da capela da Matriz paulistana (1680-1718), o músico construiu uma ampla rede de circulação social que expandia muito os estreitos limites de atuação a que nos acostumamos ver os profissionais da área, no final do século XVIII. Lopes de Siqueira não somente conseguiu uma reputação que atravessou as fronteiras de São Paulo, como se

referências da religião católica no Brasil e no norte de Portugal, onde enraizou a devoção à Nossa Senhora da Lapa. Deixou seis livros de devoção que tiveram ampla circulação no território luso-brasileiro (existem inúmeros exemplares nas bibliotecas de Portugal e Brasil). Nele, entre outras coisas, descrevia as formas de devoção, inclusive, indicando a participação da música.

Músico, pela força da unidade de produção familiar, jesuíta de formação, clérigo secular por opção, cristão novo por despojo e representante de sua pátria por aclamação e confirmação do 1.º Bispo de São Paulo, o padre-músico iniciou sua vida pública cantando e tocando nas igrejas paulistanas, porém, como muitos colegas de sua época, como referido, transcenderam a capela musical. Das estantes da Matriz paulistana, Siqueira, no decurso do tempo, transformou-se em porta-voz de uma sensibilidade que anunciava, reanimando certos postulados de Antônio Vieira, a diferença da colônia e assumia a natureza sincrética que não poderia ser tratada a partir da perspectiva europeia (SIQUEIRA, 1754 apud CAMARGO, 1951), como ressaltado em um texto de 2005:

Como resultado de suas experiências missionárias, Ângelo de Siqueira sentiu-se confortável para enviar ao Secretário de Estado recomendações de como administrar a religião na Colônia ultramarina. Na leitura desse documento revela-se então a sensibilidade do padre-músico para as diferenças, demonstrando a tolerância com que seus antepassados sefarditas não foram agraciados. Inicia dizendo que as Ordenações da Bahia não conseguiam corrigir a religião no Brasil pois 'não se pode observar pela diferença do país'. Assim, sugeriu que cada Bispado tivesse sua ordenação baseada nas idiossincrasias: 'as resoluções acomodadas ao Bispado do país respectivo e que sejam úteis ao serviço de Deus e ao bem comum do povo que nele habita'. Essa notável postura de compreensão cultural tolerante era somente uma introdução. Continuou demonstrando que nos sertões do Brasil o impedimento de consangüinidade deveria ser abolido, haja vista a formação dos núcleos habitacionais ao redor de poucas famílias. Disse, ademais,

projetou na sucessão do mestrado da matriz paulistana. O prestígio do músico era tal que os dois seguintes mestres de capela da matriz paulistana foram seus próprios filhos: o padre Manuel Lopes de Siqueira (1692–1725) e o celebrado padre Ângelo de Siqueira (1707–1776); eles atuaram no mestrado de 1718 a 1725, e de 1725 a 1733 (CAMARGO, 1953, p.353, vol.3), respectivamente. Outro filho seu, José Ribeiro de Siqueira (DAESP, Inventários do 1º Ofício de Notas de São Paulo, ord. 699, doc. 14657), também era mestre-de-capela, além de escrivão dos órfãos (SILVA LEME, 1905, p.249, vol.6), da vizinha vila de Santana do Parnaíba.

que era conveniente isentar gentios, pretos e todo e qualquer pobre, de pagamento pelos papéis civis (batismo, casamento, etc.) pois, segundo Ângelo, a cobrança motivava a mendicância generalizada. Conclamou a Fazenda Régia a aumentar as cõngruas eclesiásticas no Brasil, 'cento por cento', principalmente nas povoações mineiras, 'por que ali vão mais caros os mantimentos'. Retomou no seu discurso o princípio jesuíta das reduções do gentio, sugerindo que os 'descobridores' andassem sempre com missionários, que poderiam inclusive ser os formados nas suas instituições. Terminou sugerindo uma nova divisão interna dos Bispados, demonstrando toda a ciência sobre a geografia de sua terra. Asseverou que a urgência estava não só na administração do sacramento, mas principalmente no sossego dos povos (MACHADO NETO, 2005, p.89).

Novamente, realço a matriz jesuítica que fica explícito em Siqueira, reafirmando os postulados de Santo Inácio de Loyola, que induzia à reelaboração perpétua de nossos preconceitos para alcançar a finalidade da conversão:

Quem desejar tornar-se úteis aos hereges atuais deve primeiro amá-los a todos com verdadeira caridade, excluindo do seu espírito tudo o que puder esfriar a sua estima em relação a eles. A seguir deve conquistar o seu espírito para que eles nos amem e nos dêem um lugar no seu coração. Podemos conseguir isso conversando familiarmente com eles, tratando de nossos pontos e evitando toda a confrontação (apud LACOUTURE, 1993, p.120).

Para Siqueira, a lei não poderia desprezar os hábitos e costumes e esses eram frutos comunitários, algo difícil de compreensão para a mentalidade colonial, mediada pela certeza da inferioridade da gente colonizada. O seu discurso inclinava-se, ademais, por uma postura que paralelamente se desenvolvia na intelectualidade brasileira, a fixação providencialista que induzia à visão da América como um "segundo Paraíso terreal" (KANTOR, 2004): Ângelo se inclinava por hinos devotos (cf. o grande número de pequenos hinos que ele sugere na prática cotidiana paralitúrgica, inseridos no livro *Botica Preciosa*); e, ao invés de escrever tratados naturalistas, genealógicos, tributários, etc., escreveu seis livros de devoção que perpetuavam a visão mística da cura corporal pela cura da alma, assim reafirmando o paradigma jesuítico da religiosidade popular.

No entanto a repercussão de seu postulado sobre as diferenças do “país” foi mitigada justamente pela opção cristalizada no seu tempo de juventude: a vocação jesuítica para missões de pregação e constituição de comunidades conforme estabelecido na crença de São Inácio de Loyola, para quem, a verdadeira religião fazia-se com o “cinto apertado e o pé no estribo”⁴.

Assim, optando pelo trabalho missionário; e não pelas formalidades da academia nem pelo desenvolvimento da verve musical, Ângelo de Siqueira isolou-se na sua forma particular de discurso que, no entanto, clamava como outros brasílicos pela compreensão sincrética da colônia.

Dessa forma, seus livros tornaram-se, para os olhos acadêmicos, representantes de uma religiosidade popular mística desprovida de valor crítico. Independentemente de refletir o sentimento de parte da intelectualidade local⁵, ao não se formalizar dentro dos cânones do discurso científico coevo, os

⁴ O próprio Ângelo revela o resultado de anos de missões: “em dois Seminários [Rio de Janeiro e Campos], e em dezessete igrejas, umas fundadas de novo, e outras reedificadas, e quase todas anexas ao Real Padroado de Vossa Majestade, e em muitos oratórios públicos, edificadas com o primor da arte, e despesas consideráveis, tudo por meio de dilatadas e laboriosas missões, que com desprezo das fadigas de uma peregrinação tão larga, e só instalada do zelo da salvação das almas, fiz e edifiquei em várias povoações, e dos sertões dos Goitacás e Cuiabá” (SIQUEIRA, 1754, p.2). Em um texto gentilmente enviado pelo Prof. Dr. Francisco Ribeiro da Silva, emérito historiador que tive a oportunidade de conhecer na cidade do Porto quando visitamos a Igreja da Lapa, fundada pelo Missionário Ângelo de Siqueira, vemos o relato que indica a fama de orador que o padre-músico logrou nos anos em que professava sua fé no norte português: “Pelo que nos dizem testemunhos da época ao Missionário foi oferecido o ensejo de pregar nas diversas Igrejas do Porto e arrabaldes e o êxito foi tal que depressa os espaços fechados dos maiores templos eram pequenos para tamanha afluência de ouvintes. Recorreu-se então aos Terreiros e Praças públicas. Mas as desordens provocadas pelas disputas dos lugares para melhor ouvir o Orador obrigaram ao cancelamento de pregações anunciadas” (SILVA, 1998, p.130). Conseguiu, então, recursos para construir a Igreja da Lapa que se tornou, com o tempo, um dos principais templos de devoção portuense. Ademais, como nos indicou o Prof. Ribeiro da Silva, Ângelo teria sido o responsável pela difusão do culto de Nossa Senhora da Lapa que, com o passar do tempo, enraizou-se na cultura devota da população portuguesa nortenha.

⁵ A sintonia de Ângelo com a intelectualidade da época na constituição de um saber científico sobre a colônia pode muito bem se observar no prólogo da *Botica preciosa*, de 1754. Ao enaltecer os paulistas, o padre-músico relata detalhes da fauna e flora dos sertões do Brasil. No estilo da época descreve, entre outros, a “cobra Boy” que esmaga suas vítimas; as águas venenosas que se empoçam na lama; o peixe que devora aqueles que sangrando entram nos rios, que em português se conhecia como “peixe tesoura”, mas que “na língua brasílica lhe

escritos de Siqueira perdiam a base necessária para se estabelecerem na construção de uma história digna e capaz de influir nas direções do Reino.

Tanto Siqueira como, por exemplo, Frei Domingos de Loreto Couto, igualmente, entendiam a América dentro de um sistema construído sobre “um passado comum [bíblico] que ultrapassava as origens da nacionalidade portuguesa” (KANTOR, 2004, p.245).

Concomitantemente, parece-nos que Siqueira não conseguiu se projetar como compositor de obras significativas, tal como eram citados na sua época, pelo antes mencionado Loreto Couto, os Padres Inácio Ribeiro Noya e Antônio da Silva Alcântara, ambos de Recife⁶. Ao que tudo indica, os acadêmicos paulistas da época, como Pedro Taques, não viam em Siqueira um vulto musical da mesma forma que enalteciam sua qualidade de orador sacro.

Tratarei o problema da historiografia sobre o padre músico em páginas à frente. Como antecipação, os alicerces ideológicos que fundamentaram as interpretações encontraram inúmeras formas de tratar da vida e obra do padre músico. No entanto, é nítido que não observaram um detalhe importante que consubstancia os escritos de Ângelo de Siqueira: a ação sincrética e o exercício da religiosidade popular. Este sim tornou-se ponto canônico nos vórtices que elegiam os modelos e formas de expressão, após a segunda metade do século XIX.

chamam piranhas”. Outro aspecto que nivela Siqueira aos discursos que nas academias brasileiras eram recorrentes era a defesa da pátria. Esse movimento foi bastante intenso, principalmente em alguns escritores de São Paulo, como Pedro Taques Paes Leme (*Nobiliarquia Paulistana Histórica e Genealógica*, que estava sendo organizado justamente na década de 1750) e Frei Gaspar da Madre de Deus (*Memórias para a História da Capitania de São Vicente*, publicado em 1797). Apesar de necessitar estudos mais aprofundados, nos parece que o prólogo da *Botica* teria sido a primeira manifestação desse movimento de restauração da honra paulista, publicado em livro.

⁶ Coincidentemente, o Frei Loreto Couto foi um importante disseminador, assim como Ângelo de Siqueira, das crendices populares de uma medicina espiritual.

3.3 Cronistas

Universo absolutamente complexo, o cronista atende a realidade imediata, vivida no senso de comunhão de valores, com as pertencas que tangenciam a si na descrição dos índices que representam uma sociedade ou comunidade. É um jogo retroativo cuja identificação não separa os interesses imediatos das zonas de influência e poder e, ao mesmo tempo, ativa os entreatos e fendas do narrador como agente orgânico do sistema que narra. Aqui, a alteridade projeta seus valores como se fossem universais e de forma coletiva. Alteridade que afeta a própria consciência de gênero, pois os limites de historiar e narrar ingenuamente a realidade e as fronteiras entre a ciência e a subjetivação dos valores são absolutamente frágeis.

No Brasil, os cronistas surgem naturalmente como atividade do memoriar. Memória que pode atender ao ideal humanista de marcar os feitos notáveis dos “grandes” homens, suas conquistas ou protestar os elogios da gente da terra (Rocha Pita, Frei Gaspar da Madre de Deus, Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão, entre outros). Insere-se também, nas crônicas, o desejo de expressar o cumprimento do sentido vassalar, revelado principalmente nas relações de festas (José Ferreira de Matos, Felipe Neri Correa; Luiz Gonçalves dos Santos – o padre Perereca); ou, ainda, revelar os descaminhos da sociedade para a correção moral, porém sem sentir-se agente de ruptura do sistema (Gregório de Mattos, Antonil, Nuno Marques Pereira, Tomás Antônio Gonzaga, entre outros)

Por vezes, é difícil separar a ação de memoriar e a arte. Como contestar o compromisso da realidade de Gregório de Mattos e Antônio Vieira? Aliás, para o estudo da música temos, em Gregório de Mattos, uma fonte fundamental de referências que se desdobram em contextos múltiplos, desde a organologia até os gêneros musicais, em épocas remotas da colonização (BUDASZ, 2004). Assim, a poesia pode ser uma crônica da vida que revela elementos expressivos dos índices dramáticos de um tempo-espço. As genealogias, os sermões, os panegíricos e as academias, igualmente, podem considerar-se como crônicas de um tempo.

Para a referência da música as relações de festas são fontes inesgotáveis. Inserem-se dentro da prática áulica, pois traçam os usos e costumes das celebrações públicas, assim como os padrões de vassalagem na

constituição do capital simbólico do poder monárquico. Para a época, as relações de festas funcionavam como uma via de acesso às zonas de influência e poder (revelando o zelo das autoridades – civis e eclesiásticas - nas comemorações das festas reais), assim como botão de controle das esferas altas da hierarquia do poder na observação dos princípios que regiam as alianças entre o soberano e os súditos.

Seu conteúdo era invariavelmente descritivo. As minúcias chegavam a extremos, porém obedientes a uma retórica e padrão de narrativa adequada. Seguia-se um protocolo: descrevia a preparação da população caindo as casas, preparando as luminárias e as arquiteturas efêmeras (descritas sempre com riqueza de detalhes); seguia narrando os eventos como óperas, academias; *Te Deum* e procissões; por fim, sublinhava o regozijo da população em comemorar os fatos da vida do soberano. Sempre se destacava que a população concorria com seu melhor esforço: a música, o desfile das corporações de ofícios; das etnias e suas danças (os negros com bailes “do congo”; os índios em trajes “de gala”); as irmandades com seus estandartes, etc.

Nesse *corpus*, conhecem-se títulos de óperas executadas ou compostas especificamente para a ocasião; reconhecem-se os alinhamentos com a tradição ou a mudança da sensibilidade ideológica (os bailes populares com canções e danças da terra que emergem da segunda metade do século XVIII); enfim, é possível determinar os padrões de socialização e estruturas ideológicas subjacentes fundamentais para a contextualização da música.

Em 1729, por exemplo, José Ferreira de Matos publicou seu Diário Histórico das Celebidades, que, na cidade da Bahia, em ação de graça pelos felicíssimos casamentos dos sereníssimos senhores príncipes de Portugal e Castela, em que relatou todos os eventos realizados na referida celebração. A parte final dessa celebração, que durou quase um mês, constituiu-se da representação de seis comédias: *Los Juegos Olímpicos*; *La fuerza natural*; *Fineza contra Fineza*; *El monstrro de los jardines*, “cujo enredo foi aparecer o Mar e a Terra ardendo ao som de toda a música, que cantava o fogo” (MATOS, 1729, p.56); *El desden con el Desden*, que representava a luta entre o judaísmo, a ingratidão e os zelos contra Deus; tal enredo “excitavam dois coros de música” (MATOS, 1729, p.58). A última apresentação foi *La Fiera, el Rayo*,

y la Piedra, que se realizou quase um mês após o início das celebrações. Em Pernambuco, na celebração da aclamação de D. José I, em 1751, o Padre Antônio da Silva Alcântara compôs a música para quatro comédias, encenadas em um “suntuoso tablado” de quatro cenários, que se alternavam movidos por um sistema de trilhos. As comédias representadas foram: *La Ciência de Reynar, Cueba, y Castillo de amor* e *La Piedra Phylosophal* (NERI, 1751 apud MORAES, 1969), ou seja, comédias alusivas às virtudes excelsas do soberano recém-empossado.

Poderiam ocorrer também crônicas usadas como apelo à assistência do poder real. Em localidades distantes dos grandes centros, onde, muitas vezes, a falta de uma elite comprometia todo o sistema de funcionamento social (câmara de vereadores e irmandades), a crônica sobre as festas reais tornavam-se momentos de exposição das dificuldades públicas.

Desde remotas épocas, as *Festas Reais* eram um subterfúgio para discutir-se a relação fiscal entre a coroa e a colônia. Com o pretexto de não poder cumprir com as tradições cívico-devocionais, as comunidades coloniais, por seus vereadores e cronistas, reclamavam de novos impostos, da espoliação de determinado funcionário régio ou religioso, da carestia, etc. Em síntese, era a ocasião propícia para se questionar assuntos que normalmente eram regidos de forma unilateral, pela administração régia. Como a concretização dessas festas era fundamental, até mesmo respondendo a uma mística religiosa, a impossibilidade de realizá-las era concebida, por todos, como uma grave falta, “*vexação para o povo*”, e, potencialmente, perigosa para a relação entre os súditos, soberano e com a própria Igreja.

Enfim, num sistema onde o simbolismo da existência prevalecia e as relações de estabilidade social eram absolutamente frágeis, as crônicas ganhavam uma dimensão fundamental para a estabilidade do sistema. Pode-se imaginar, até mesmo, a forja coletiva de uma ação, escamoteando faltas em vista das censuras que poderiam ocorrer. Da mesma forma, sobrevalorizar os eventos e colocá-los sempre à altura da qualidade vista na metrópole.

Concluindo, a crônica, principalmente a áulica, era um fator de ajustamento dos padrões de vassalagem, de correção dos costumes e percepção dos níveis de civilização.

4 O nativismo do idealismo romântico

Inúmeros autores assentem que a questão primordial, no início da autonomia política, após 1822, foi a manutenção da unidade territorial. O nó górdio da questão é que o desafio se impunha a uma elite política de mentalidade localista, latifundiária, escravocrata e antiliberal. O cenário completava-se com a fragilidade dos setores burgueses, que não conseguiam aglutinar-se para forjar um discurso de reformas amplas, apoiado no trabalho livre e desenvolvimento do mercado.

Para Maria Orlanda Pinassi (1998), tal fenômeno agravava-se na medida em que a própria sustentação de uma pequena burguesia estava nos aparelhos burocráticos do Estado, o qual, por sua vez, era mantido por uma elite agrária e escravocrata, absolutamente anacrônica para os padrões do estabelecimento das estruturas econômicas capazes de sustentarem um projeto de nação.

O discurso radical da mudança da mentalidade foi estetizado. A própria falta de coesão da classe burguesa impedia uma “revolução” nos moldes franceses. Todavia a falta de articulação política não impediu a formação de intelectuais que, mesmo isolados da ação política ou fragilmente representados por liberais como Gonçalves Ledo, deram vozes ao desejo de modernização através de uma crítica sistemática aos modelos de hegemonia social que se perpetuavam desde as profundezas coloniais.

A manifestação literária tornou-se, então, uma plataforma política. Após a independência, despontaram a prosa patriótica, o ensaio político e o sermão nacionalista. Ainda que não, esteticamente, significativa, essa literatura foi fundamental para instar a discussão da modernização do Brasil.

Para Pinassi (1998), foi justamente a nova elite intelectual, advinda dessa burguesia amorfa, a redentora do processo que, aliás, não tinha uma plataforma de discurso social, o que justificaria o discurso estético-histórico de construção:

Na medida em que se empenhavam [nova intelectualidade] na sensibilização do público leitor em relação aos elementos fundantes da universalidade burguesa, a velha aristocracia agrária seria, no máximo, parte de seu alvo crítico, jamais demandante de suas idéias modernizantes. Quem, então, estaria recrutando seus préstimos intelectivos? Um punhado de políticos ilustrados e isolados no centro das decisões políticas? Ora, o Estado, nem mesmo enquanto forma de representação estritamente política – esvaziado que estava, na regência de Feijó,

de conteúdo social – conseguia contornar a superficialidade de sua “hegemonia” (PINASSI, 1998, p.139).

No calor dos panfletos facciosos, um movimento, a princípio pequeno, ganhou força. Alinhava-se à tendência da revolução romântica de que tinha plena consciência, como demonstra Torres Homem (apud PINASSI, 1998, p.139):

[...] com a expiração do domínio Português, desenvolveram-se as idéias. Hoje o Brasil é filho da civilização francesa; e como Nação é filho dessa revolução famosa, que balançou os tronos da Europa e repartiu com os homens a púrpura e o cetro dos Reis.

Como o discurso da autonomia dos povos que animava a revolução estendia-se às formas de expressão da terra, definia-se também a existência, viva ou latente, de uma literatura portuguesa e outra brasileira. Em pouco tempo, escritores brasileiros, como Domingos José Gonçalves de Magalhães, começaram a enfatizar a liberdade individual, o subjetivismo e uma preocupação com a construção de uma história do Brasil pela perspectiva do brasileiro.

Nesse mesmo momento, forjava-se a certeza de que o atraso do Brasil estaria vinculado às amarras de um clero corrompido e de uma nobreza espoliativa. Sob esses alicerces, erguia-se o discurso abolicionista, capitalista e anticlerical no sentido de resistência a uma Igreja que compartilhava, desde sempre, as benesses do poder oligárquico. Tal perspectiva é importante, pois, desse sentimento, formou-se um cânone que, na historiografia musical, negará a importância da música religiosa feita no Brasil, em tempos coloniais, de Manuel de Araújo Porto Alegre a Mario de Andrade. Mesmo Curt Lange, como analisarei a seu tempo, tinha uma postura explicitamente anticlerical, negando à Igreja qualquer estímulo de criação capaz de gerar a qualidade musical dos mestres mineiros.

Quanto à historiografia musical, a década de 1830 construiu as colunas nas quais sustentar-se-iam os conceitos e valores concernentes ao que se consideraria ser brasileiro. Para a discussão sobre a arte destaque três ambientes onde se consubstanciaram os princípios legitimadores, em outras palavras, o crivo nacionalizador. Evidentemente, não era um discurso formalista sobre a linguagem musical, mas de conteúdos histórico e simbólico.

O primeiro grande momento foi a publicação da *Revista Nitheroy*. Em 1836, o ideário romântico nacionalista é sistematizado na literatura de Domingos José Gonçalves de Magalhães. Junto com Manuel de Araújo Porto Alegre e Francisco de Sales Torres Homem, lançou a *Revista Nitheroy*, com apoio de D. Pedro I. O contexto que gerou a publicação foi a presença dos jovens brasileiros nos círculos parisienses da Academia, que não foram em missão para a França, e sim buscando a sofisticação de seus talentos; Gonçalves de Magalhães para estudar filosofia; Porto Alegre, pintura, com Debret; e Torres Homem, direito. Viveram no vórtice do romantismo literário e filosófico francês, vivenciando as artes e o pensamento através de Victor Cousin, Lamartine, Vitor Hugo, Almeida Garret, mentores da criação do Instituto Histórico de Paris (PINASSI, 1998).

4.1 A Escola Eclética francesa

Os argumentos que definem, então, todo o alinhamento filosófico da primeira geração de românticos do Brasil têm um porto seguro: a Escola Eclética fundada nas ideias de Maine de Biran e Victor Cousin. Principalmente, este último teve influência direta sobre os intelectuais brasileiros que tiveram forte atuação entre 1830 a 1870, rivalizando-se com os tradicionalistas católicos e kantianos liberais.

De Cousin, os intelectuais brasileiros, como Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, Silvestre Pinheiro Ferreira, entre outros, assimilaram a noção otimista do Estado, sempre, a partir de uma óptica liberal (encontro de todas as ideias) e legalista; constituída da ação transformadora do homem pela inteligência e liberdade, ultimada na forma do Estado, assim, encontrando o homem a sua relação com o belo, como afirma Victor Cousin:

A beleza da arte é superior à beleza natural com toda a superioridade do homem sobre a natureza. E não deve dizer-se que esta beleza seja uma quimera, pois a mais alta verdade está no pensamento; o que reflete melhor o pensamento é o mais verdadeiro, e as obras de arte são por isto muito mais verdadeiras que as da natureza. O mundo da arte é tão verdadeiro como o mundo político e o mundo da indústria. Como os outros dois, é obra da inteligência e da liberdade do homem, trabalhando umas vezes sobre uma natureza rebelde e sobre paixões desenfreadas, outras sobre belezas grosseiras (apud PAIM, 1999, p.11).

Pauta romântica que encontra afirmações similares em Schilling, Schiller e Holderlin, a questão da estetização da realidade pela arte foi vista como fundamental para a definição da própria ação política e filosófica. Assim como

os alemães, Cousin considera a filosofia e arte um todo relacional. Observa que a estetização da vida acaba por induzir uma visão religiosa, pois o homem, por meio da natureza, potencializa um reconhecimento à ordem divina; outro conceito caro aos redatores da *Revista Nitheroy*.

Por fim, cabe destacar o desenvolvimento do idealismo e historicismo, que deram sustentação ao manifesto da primeira geração de pensadores românticos do Brasil. Para Cousin, seguindo as considerações de Antônio Paim (1999), o mundo das ideias é derivado de um desenvolvimento da percepção do mundo:

O homem, pois, na visão de Cousin, percorrendo as etapas da ciência e da economia política, do direito e do Estado, das artes e do culto religioso, não se dá ainda por satisfeito e descobre que pode considerar autonomamente o próprio pensamento para cogitar da verdade e da falsidade e também da reflexão em geral. A forma natural do pensamento são as idéias, razão pela qual o pensamento só se compreende tomando a si mesmo como objeto, isto é, as idéias. Aqui efetivamente a criação humana chega ao seu limite superior (PAIM, 1999, p.14).

Contudo somente a filosofia poderia sistematizar a compreensão da formação das ideias. O seu princípio seria justamente histórico, pois, no tempo, formar-se-ia o universo das ideias, tanto como condição de existência – momento supremo das etapas da retroação, estetização e culto da natureza; como de desenvolvimento – a filosofia avançaria pelo confronto das ideias. Para tanto, assim como Hegel, de quem Cousin era próximo, o plano historicista era o fundamento do desenvolvimento da sociedade.

A transformação do idealismo hegeliano de Cousin em ecletismo está na associação com o psicologismo herdado de Maine de Biram. Primeiro, por uma conversão ao platonismo – expressa, em Porto Alegre, como concepção da teoria do *éthos*; e, segundo, pela expressão do pensamento espiritualista, ou seja, a consideração de uma realidade dualística – a perfeição de Deus e da razão – como o caminho para a filosofia e moral perfeita. É um resgate romântico da antiga escolástica. Isso justifica não somente o apego à arte como forma filosófica de expressão, mas o conceito de infinito e adesão à religiosidade. Desdobramentos dessa escola são o simbolismo, o liberalismo e, por ele, o laicismo, pois para a verdade seria necessária a dialética da grande contradição – espírito e corpo.

Por fim, por ecletismo, entende-se o esforço filosófico por equilibrar a explicação científica com termos que não a apartem de uma espiritualidade fundamental para um psicologismo da observação científica:

Ao caracterizar como fato primitivo da consciência ao esforço voluntário - decorrente da iniciativa do sujeito, sem que haja sido instado por estímulos externos - e assim se apreender como causa e liberdade, o espiritualismo eclético punha na balança um argumento que então se considerava como correspondendo plenamente às exigências da observação científica. Como Biran nunca se propusera refutar o empirismo, mas apenas torná-lo coerente, introduzia-se a psicologia no caminho da ciência moderna. A afirmativa da realidade espiritual se fazia incorporando as conquistas da Época Moderna e, ao mesmo tempo, ampliando o campo de aplicação do que se entendia como a metodologia de eficácia: comprovada (PAIM, 1999, p.21).

4.1.1 Ideias sobre a música, de Manuel de Araújo Porto Alegre - 1836

Foi, no contexto e ideologia do Instituto Histórico de Paris, no qual Cousin tinha forte ascendência, que Gonçalves Magalhães, Torres Homem e Araújo Porto Alegre formularam a proposta de um artigo que, posteriormente, tornou-se a revista na qual abordavam o Brasil pela percepção histórica, sempre, como negação do passado colonial.

Não estava no seu horizonte criticar, propor fugas ou alternativas reformistas, nem muito menos superações revolucionárias ao mundo burguês; para aqueles brasileiros, o momento impunha a construção da instituição social do valor de troca. Portanto, enquanto a Europa vivia a desilusão de suas experiências, a *Revista Nitheroy* vislumbrava um futuro com visível entusiasmo pela possível formação do Estado monárquico-constitucional, pela composição da indústria, e do trabalho livre e, sobretudo, pela incorporação da mentalidade cristã no Brasil (PINASSI, 1998, p.132).

Em síntese, a plataforma de discurso da revista exaltava a Revolução Francesa. No alinhamento com a autodeterminação dos povos, Magalhães afirmou que a cultura brasileira havia começado a delinear-se ainda no século XVI, porém o regime colonial prejudicou o desenvolvimento dessa cultura, constringendo uma natureza que seria altamente propícia ao gênio criativo. Ademais, e essa será uma bandeira de discurso de Magalhães durante toda a sua vida, a destruição da cultura indígena impossibilitou uma contribuição decisiva para a formação da cultura nacional. Era necessário reconhecer a própria condição de concidadão do ameríndio. Por fim, a Independência do Brasil seria um fator preponderante para a afirmação de uma cultura brasileira.

Em *Ideias sobre a música* (1836), Porto Alegre define suas estruturas epistemológicas de análise. Logo, no primeiro argumento, segue a óptica de Cousin, na qual antes das ideias - último estágio de ação -, vem a percepção

do homem da natureza e sua transformação em sentido pela inteligência e liberdade (PAIM, 1999). É um padrão evolucionista articulado a partir de uma perspectiva teleológica, ou seja, o julgamento do nível de civilização deve considerar a realização da natureza racional.

O evolucionismo de Porto Alegre remete à discussão no âmbito do historicismo dos postulados de Kant, para quem, existiria um vetor único de desenvolvimento da razão baseado na disposição ideal da natureza racional do homem (natureza que sempre se realiza). O próprio Herder, cuja influência na Escola Eclética é determinante, é caudatário da perspectiva kantiana, como aluno que foi do filósofo da *Crítica da Razão Pura*.

Porto Alegre não perde, em nenhum momento, essa perspectiva. Assim, para explicar o valor da música faz uma digressão histórico-linear desde os tempos homéricos até a manifestação da arte no fundador do império brasileiro, Dom Pedro. É um recorrido que justamente culmina na ação suprema da razão: a fundação do Estado nacional. É nesse sentido que justifica as sociedades ou comunidades atrasadas e, pior, primitivas como a indígena brasileira:

[...] no estado selvagem, e de barbaria, a música não é mais do que uma assuada contínua; o canto se apresenta em forma de uivos e a orquestra [isto é, os instrumentos] como um tumulto de armas; mas logo que um pequeno grau de civilização se introduz, ela muda de caráter, e isso se observa nos selvagens do Brasil (PORTO ALEGRE, 1836, p.176).

Ademais, nesse mesmo sentido, Porto Alegre determina a conciliação da música e do homem por um caráter da própria natureza, ou seja, o ato primeiro que detona a cadeia em direção à ideia absoluta: “Toda a natureza é uma orquestra, que, em variadas escalas, reproduz harmonias diferentes nas fibras do homem sensível” (PORTO ALEGRE, 1836, p.163). E sendo a música um artefato da inteligência humana, definiu que os homens que não gostam de música são como as “feras”.

A segunda pauta escolar de Porto Alegre está na definição da música a partir da teoria do *éthos* (lembremo-nos de Maine de Biram e Victor Cousin, que restauram, na França, os estudos platônicos), e também como agente que revela a dualidade da percepção: corpo e espírito. Dessa plataforma absolutamente eclética, Porto Alegre remete a arte a um plano de expressão ideal, então, afirmando que

[...] a música não tem corpo, é um fluído palpitante, é a imagem do **espiritualismo**, tem existência, exprime paixões. E quem a nutre? São as idéias [...], que sobre as asas do pensamento vão mais longe que o sol (PORTO ALEGRE, 1836, p.164) (grifo meu).

Tal postura, a princípio, não deveria causar maiores análises. Para tomar dois exemplos dessa concepção da música, vejamos dois autores que Porto Alegre poderia ter em consideração: Rousseau (que Porto Alegre cita no artigo) e José Bonifácio de Andrada e Silva, pela proximidade geográfico-social. Tanto na concepção de Rousseau como na de José Bonifácio, a música tem um poder de edificação singular, pois “não representa de forma direta as coisas, mas provoca na alma sentimentos semelhantes aos que experimentam ao ver tal coisa” (apud FUBINI, 1988, p. 207). A música deveria ser pensada na perspectiva de mediação. Sua teleologia classificaria a sua característica (princípio do *ethos* platônico). A música, segundo o filósofo francês, “possui cem vezes mais energia que a mesma palavra” (apud FUBINI, 1988, p. 207), energia que, no entendimento de José Bonifácio, tem fácil penetração no espírito humano, dado que “amalga e ameiga os costumes, realça as sensações, espalha pelo povo prazeres puros e inocentes” (FALCÃO 1963, p.428-30). Os desvios que as harmonias “extravagantes e forçadas” causariam – expressão de José Bonifácio – corromperiam o mais puro sentido da música. Logo, pode-se inferir que a imitação da natureza provoca uma *subjetividade dinâmica* (CARVALHO, 1999, p. 118).

José Bonifácio ainda revela maior alinhamento com as posses discursivas de Porto Alegre. No texto de 1819, *Memória sobre um texto de Rodrigo Ferreira da Costa*, explicitava acreditar no poder educativo da música, no seu sentido pedagógico. Para ele, a catarse era a principal característica da arte, pois “amalgama e ameiga os costumes, realça as sensações, espalha pelo povo prazeres puros e inocentes, e tem a mais desenganada influência no caráter moral e nobre da nossa alma [...]” (FALCÃO 1963, p.429). Nessa postura referenciada nos ideais da Antiguidade Clássica, de Platão a Santo Agostinho, poderia a música, também para Andrada, apoiar-se no ensino das primeiras letras e assim reciprocamente.

Porém há um ponto fundamental entre Porto Alegre e José Bonifácio: o princípio da edificação é absolutamente distinto. Para José Bonifácio, a propriedade retroativa ajudaria no desenvolvimento da capacidade crítica, e,

por meio desses elementos, solidificaria os fundamentos tanto da música como das letras, entre eles, os princípios da retórica e oratória.

Para Porto Alegre, a questão estaria no desenvolvimento emocional do indivíduo:

[...] a música é uma mola, que desperta no coração a inocência, a lembrança do amigo ausente, a saudade da Pátria, é uma nova força que faz girar na nossa alma a potência do heroísmo, os encantos da religião, a doçura do amor e do melancolismo (PORTO ALEGRE, 1836, p.164).

Em síntese, enquanto o iluminista castiço acentuava as propriedades métricas da música como outro elemento fundamental para o desenvolvimento da razão, o intelectual romântico apelava à mesma propriedade para o estímulo fenomenológico, cujo objeto está na perspectiva das propriedades de subjetivação. O empenho do iluminista era para a utilização da “razão” musical como fundada nos elementos geométricos da proporção para o desenvolvimento do raciocínio geométrico. Para o romântico, a música estava na relação direta com a expressão da condição psicológica da vida. Ademais presente em todos os momentos da história:

[...] ligados à história, caminhando no labirinto da Antiguidade, veremos sempre a música representando um importante papel na cena social, na infância, na prosperidade das nações, esta arte divina sempre amiga do homem, o ampara com suas asas angélicas, e o transporta fora das realidades dos males, e da desgraça (PORTO ALEGRE, 1836, p. 164).

Esse sentido é fundamental, pois define bem a óptica biossociológica da interpretação de Porto Alegre. A busca pelo “caráter nacional” estaria na concepção que definiria a “espiritualidade” do homem consubstanciada no ambiente e na história. Desta forma, chega-se a outro ponto de alinhamento escolar de Porto Alegre: o historicismo.

É justamente esse o ponto de articulação para o sentido “nacional”, pois não só traz o conceito do idealismo, mas da constituição do espírito. Para Débora Andrade (2009), assim como para Antônio Paim (1999), o historicismo da Escola Eclética francesa origina-se de uma tradição iluminista, condensada na importância da história para a definição das diferenças entre as nações. Assim, de Vico a Herder, forma-se uma estrutura conceitual que chega a Hegel e Cousin determinando a formação das ideias, bem como do sentido “nacional” sobre esse patamar.

Um referencial que está ora implícito, ora explicitado no texto [Prólogo de Gonçalves de Magalhães para Nitheroy] é aquele de Herder, precursor de uma filosofia da história, que também perpassa os textos de Porto Alegre, "Idéias sobre a Música", e de João Manuel Pereira da Silva, "Estudos sobre a Literatura", qual seja, o historicismo. O historicismo surgiu nas décadas de 1760-1770, em meio à preponderância do racionalismo na época do Iluminismo, atribuído ao professor italiano Giambattista Vico (1668-1744) e ao teólogo alemão Gotfried Herder (1744 - 1803). Os filósofos divergiam da concepção de História que tornava seu objetivo a comprovação de leis naturais para o gênero humano e que, para tanto, submetia os fatos singulares. Na crítica de Vico à interpretação iluminista, o fato histórico individual e a variedade histórica deveriam ser objetos de uma nova e autônoma ciência do homem e da sociedade, integrada a uma nova ciência da natureza (ANDRADE, 2009, p.433).

A referência de Porto Alegre à historicidade da música e seu esforço por estabelecer o que seria “nacional” na arte no Brasil é uma aplicação, como já enuncie, escolar. Nela, a noção da diferença tem seu apoio explícito na assimilação teórica de Herder, como se pode notar na explicação de Deborah Andrade (2009, p.433):

O pensamento de Herder restringiu-se, a princípio, à Alemanha, até que no século XIX, sob o romantismo, teve grande impacto sobre a geração de letrados do período pós-revolucionário, especialmente na França, onde o mesclaram com certas concepções liberais. Herder concebia a pluralidade de naturezas humanas, a variedade de valores, assim como a singularidade das situações humanas. Estabelecia o relativismo cultural contra o anacronismo presente nas filosofias da história creditadas em seu tempo, e não atribuía proeminência a nenhum povo ou época sobre os demais [...] Uma das mais relevantes reflexões de Herder dizia respeito à nação e à sua transformação no tempo. As nações corresponderiam a graus ou momentos de um desenvolvimento único do espírito do mundo e da humanidade. Nutrindo-se da tradição pietista luterana, Herder entendeu que, tal como o indivíduo, a nação também teria uma alma, que seria ao mesmo tempo natural e absolutamente individual e singular, obscura, vital e irracional, que traduziria sua própria individualidade e se distinguiria por valores próprios e intransferíveis. Ela se constituiria em uma forma de vida completa, autossuficiente, da qual a singularidade do indivíduo humano se tornaria inseparável. Essa alma não se expressaria nos círculos cultivados, intelectuais e cosmopolitas, mas nos costumes dos camponeses, aqueles que foram estigmatizados como rudes e ignorantes pelos filósofos esclarecidos, de onde emanariam a poesia, a linguagem e os cantos populares, as fábulas e costumes, expressões coletivas e anônimas, que seriam ao mesmo tempo originais, sinceras e espontâneas, ingênuas e livres de quaisquer convenções.

A ação de memoriar a música do Brasil revela, em Porto Alegre, um sentido pelo qual a história deveria se pautar na construção de valores alicerçados na sensibilidade da terra. Desenvolvendo uma atividade de crítico de artes, manifestou justamente a importância de observar a história pela evolução artística, como afirma Ísis Pimentel de Castro (2006, p.173):

Desde sua atuação como crítico de arte, Porto-Alegre procurou unir história e arte. Essa união pode ser pensada por dois caminhos: o primeiro, centra-se na própria concepção de “obra de arte”, que deveria ser antes de tudo uma “obra histórica”, não somente por pertencer ao seu tempo, mas principalmente porque caberia à

história o papel de civilizar os homens por meio dos exemplos do passado. A arte, a serviço da história, tornava-se um instrumento fecundo ao esclarecimento e ao progresso da humanidade. O segundo, entende que a história possibilita o estabelecimento de uma linha evolutiva no tempo por meio da criação de marcos históricos. A construção de um passado artístico glorioso tornava possível o estabelecimento de uma evolução artística, necessária à edificação de uma “arte brasileira”, uma vez que somente quando fosse criado um marco fundador para a produção artística do país, poderia ser instituída uma linha progressiva no tempo, que tornaria o presente “habilitado” para o desenvolvimento das belas artes. Essa linha evolutiva começava com as primeiras peças confeccionadas no período colonial e culminava, obviamente, com a produção dos artistas do Império. Empenhado na tarefa de estabelecer as origens da produção artística brasileira, Porto-Alegre criou o que, até hoje, chama-se de Escola Fluminense de Pintura, termo empregado pela primeira vez no ano de 1841. Esse ensaio foi o primeiro esforço de sistematizar o passado artístico brasileiro, reconhecido como o artigo fundador de uma história da arte brasileira. Em sua narrativa, o autor ocultou tudo aquilo que pudesse colocar em xeque o emprego do termo “escola fluminense”. A existência de poucas referências cronológicas serve, justamente, para evitar o questionamento do estilo, já que os artistas que o compunham, nem ao menos tiveram uma formação artística comum.

Porto Alegre não tinha nenhum desejo de mascarar o alinhamento historicista, dizendo ao iniciar o subitem “sobre a música no Brasil”: “o caráter dos diferentes povos, manifestando-se em suas produções artísticas, realça-se na música” (PORTO ALEGRE, 1836, p.173). Num outro sentido, manifesta o valor da arte espiritual por excelência. Destes dois conceitos articulados, desdobra-se o discurso que constrói o sentido nacional, localizando sua manifestação: a música de origem popular, especificamente, a modinha (mineira!) e o lundu (baiano!). Essa matriz, por sua força, “espalha-se” nas regiões de “influência”:

Todos os cânticos de um povo desde a sua infância até a sua decadência, veremos três sentimentos marcados, entre os quais a furto se mesclam outros secundários pela influência, que aparecendo na esfera musical, como **luminosos astros**, estendem seus raios benéficos (sic) sobre vastas regiões, e com eles aumentam a intensidade do gênio nacional, fornecendo-lhe uma nova estrada de inspirações (PORTO ALEGRE, 1836, p. 173) (grifo meu).

Os sentimentos seriam a melodia que, “civilizada”, forjaria o segundo sentimento, a “harmonia”; e, na suprema evolução, a melodia articulada à melodia. Definem-se, aqui, os parâmetros ideais da própria natureza da música, aos quais o homem aspira chegar. Assim, como é possível individualizar, a música sem tais padrões seria primitiva, como seria a dos índios e, possivelmente, os batuques dos negros. Explicita-se, dessa maneira, a cadeia que justifica o pensamento de Vico a Herder, de Kant a Hegel:

Há certos dados na natureza do homem, que, por mais que voltem, sempre apresentam os mesmos resultados. Siga-se um curso musical desde a choupana

até o paço, desde a praça da aldeia até o teatro da capital, e degradativamente se observará o progresso, e modificações indicadas. No estado selvagem, e de barbaria, a Música não é mais do que uma assuada contínua [...] O aldeão, quase no berço da civilização, o seu canto é sempre o mesmo [...] nas vilas a harmonia tem o seu império, é necessário o compasso seja bem marcado para que se excite a dançar, e mover bem o corpo, e ali complicam-se as figuras, enquanto nas capitais, no centro da chamada bela sociedade, a dança é um passo amaneirado, e consiste mais em conversar com o par que na multiplicação das figuras (PORTO ALEGRE, 1836, p.176).

Prossegue, nessa teleologia traçada na evolução vista pela “economia política”, inferindo que o homem *peralta* vai ao teatro e a sociedade *corrupta* adere aos modismos. Assim, a verdadeira exposição das características essenciais da música e sua sociedade, visto que a dança, a ópera e os modismos seriam iguais, é justamente a música que expressa o clima e o solo. Ela representaria o grau de civilização, assim como a linguagem verbal expressa as ideias; na música, as “idéias são a natureza e a linguagem é o artista” (PORTO ALEGRE, 1836, p. 176), e “cada nação tem o seu tipo fisionômico, sua mímica, e sua declamação, o que influi muito sobre suas produções artísticas” (PORTO ALEGRE, 1836, p. 176).

A partir desse momento, Porto Alegre passa a determinar uma classificação genérica da música e suas nações pela geografia: nações meridionais - mais intelectualizadas, as setentrionais - mais apaixonadas, logo, melodiosas. A relação com Portugal determina essa vertente para a música brasileira: o melodismo.

Desta forma, definida pela história (herdeiros de Portugal) e pela geografia (absolutamente setentrional), a música brasileira é melodiosa. Evidentemente, foca-se na cultura espontânea, assim, elegendo a modinha e o lundu como representantes da raça: melodiosos e voluptuosos. O impacto mesológico é levado ao extremo “tudo é doce na Bahia, o terreno produz açúcar, e come-se chorando com o ardor da malagueta” (PORTO ALEGRE, 1836, p.180).

Como observa Débora Andrade (2009), seguindo as ideias de Herder, a individualidade da nação não se expressaria nos convencionalismos protocolares da sociedade aristocrática. Assim como Rousseau e Herder, Porto Alegre definia a essência da representatividade numa “alma” expressa nas manifestações ingênuo-intuitivas da população: a cultura popular. Pelo viés de considerar a manifestação musical, que, na interpretação da época, contrariaria

os protocolos de dominação, está a perspectiva do contrato social realizado pela expressão que redime o total da população. O lundu era a própria fórmula da contravenção do decoro palaciano. Ademais, e ainda mais naquele momento, uma manifestação nitidamente popular. Escolher o lundu e não a música religiosa, de tanta tradição, era pautar um determinismo histórico fincado num alicerce representativo da nova nação. Isso porque observar o que seria a história da arte no Brasil era mais do que meramente pontuar nomes e momentos, era revelar uma sensibilidade inerente, um denominador comum que deveria ser o índice de redenção e força propulsora da nova pátria.

E isso é destacável, consubstancia o movimento de elogio ao canto da terra, por ele desarraigado da matriz portuguesa, no seu próprio hábito de socialização. Porto Alegre e Magalhães, de volta ao Brasil, em 1837, foram animadores de círculos artísticos que tinham, na canção popular, seu ponto de apoio. Podendo-se até referir que foram agentes de primeira grandeza para a composição de modinhas e lundus, como enuncia José Ramos Tinhorão (1998, p.133):

[Na] livraria de Paula Brito [Loja do Canto] reuniam-se não apenas Domingos Gonçalves de Magalhães e seu contemporâneo e amigo Manuel de Araujo Porto Alegre, mas o poeta Gonçalves Dias e o futuro romancista Joaquim Manoel de Macedo e o próprio dona da casa, Paula Brito. E este, aliás, como bom mestiço filho do povo, não resistia também a tentação de compor versos irônicos para vários lundus cujas partituras editava. Pois terá sido aí que nasceu a parceria entre o poeta dos *Suspiros poéticos* e *Saudades* com o músico português Rafael Coelho Machado [...] Em verdade, Rafael Coelho, responsável desde 1942 pela publicação da série de partituras intitulada *Ramalhete das Damas*, parece ter-se deixado tocar especialmente pela poesia romântica de Magalhães.

Por fim, nota-se que, implicitamente, o determinismo do cunho nativista negou o reconhecimento da música de tradição eclesiástica dos compositores dessas regiões, nem mesmo autores que ainda estavam presentes nas estantes das igrejas cariocas, como Emerico Lobo de Mesquita. Era uma negação do passado, combatido numa contra-hegemonia pela música espontânea, intuitiva e popular. Nem mesmo a biografia do padre José Maurício, igualmente publicada na revista, alardeava a certeza estilística e a compreensão ritualística nas composições do padre. Sua afirmação converge à construção do mito de resistência, aliás, perspectiva que se projetará como cânone.

Como mostrarei, essa definição do impacto da ambiência é absolutamente distinta da perspectiva que se definirá na Escola de Recife. Nesta, o discurso biossociológico afasta o nó górdio dos ecléticos: o impacto psicológico da ambiência. Esse é o marco teórico que impulsiona a busca de expressões artísticas próprias (TINHORÃO, 1998, p.23). A própria referência a Platão – a teoria do *ethos* – é uma referência explícita ao psicologismo dual entre espírito e corpo.

De qualquer forma, estava já lançado, pelos representantes da Escola Eclética no Brasil, o cânone mesológico que será a plataforma de discurso até os herdeiros de Curt Lange. Porém o caminho que consubstancia o discurso de resistência ao psicologismo, desenvolvido principalmente por Sílvio Romero, passaria ainda por um estágio de construção epistemológica. Este, justamente, ocorreu entre a década de 1840 e 1870, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Por ele, o reforço do discurso das raças em sintonia encontrará termo, dando condições para a análise da expressão espontânea de cunho cientificista da Escola do Recife, assim como a Nina Rodrigues e seus estudos sobre a contribuição dos afrodescendentes à cultura brasileira.

4.2 O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e a consecução do projeto historicista como plataforma de ação política para a formação da nação

O contexto no qual a *Revista Nitheroy* se insere desdobra-se em outro braço igualmente comprometido com a discussão da questão da nacionalidade: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. Similar ao Instituto Histórico de Paris, tinha uma ampla representatividade na intelectualidade carioca. Fundado em 1838, surgiu por inúmeras necessidades: discutir a formação do Brasil, reunindo fontes para o estabelecimento das discussões sobre as fronteiras, a ordem nobiliárquica (logo, política), assim como para constituir bases à consolidação como nação a partir de uma história própria, e não mais coligada a Portugal.

Os primeiros debates, justamente, centraram-se na natureza histórica do Brasil, enquanto entidade forjada num capital cultural próprio. Vânia Moreira (2010) observa que a preocupação estava também consubstanciada na

retroação do discurso histórico para a constituição de uma consciência crítica da própria população:

A consolidação dos Estados nacionais, durante o século XIX, foi um fenômeno profundamente associado à emergência de uma historiografia cujo centro era a nação. A criação, em 1838, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), alguns anos depois da Independência, reunindo a elite política e intelectual do período, e a premiação, e a premiação, concedida pela instituição ao opúsculo *Como se deve escrever a História do Brasil*, de Carl Friedrich Philippe Von Martius, são testemunhos contundentes disso. Afinal, de acordo com Von Martius, os historiadores deveriam estar “a serviço da Pátria”, escrevendo uma história que defendesse a “Monarquia Constitucional” e que alcançasse o “povo”, com uma linguagem ao mesmo tempo “nobre” e “popular” (MOREIRA, 2010, p.55).

A questão da identidade nacional, rapidamente, ganhou destaque nas reuniões e publicações do IHGB. Abriu-se, então, um intenso debate sobre as raças e as respectivas participações no processo histórico do Brasil. Em 1847, Karl Friedrich Philippe Von Martius apresentou um modelo de interpretação para a história do Brasil a partir do “encontro” das raças. O texto, “como se deve escrever a história do Brasil, foi laureado no concurso organizado pelo IHGB, e estabeleceu paradigmas que se projetaram na historiografia nacional” (MOREIRA, 2010, p.74). A questão enveredou para a inserção ou não das etnias na história do Brasil e como legitimá-las.

Para a autora, no momento de consolidação de um perfil pátrio, a localização dos grupos era mais do que mero relato, era uma questão ideológica que demarcava as fronteiras dos interesses e poder:

Do ponto de vista dos indivíduos e dos grupos, fazer ou não parte das narrativas históricas das nações tornou-se, desde a ascensão das nações e dos nacionalismos, uma questão estratégica. Para a população indígena, isso era particularmente verdadeiro. Depois da Independência, os direitos que os índios conquistaram no antigo regime colonial, como a liberdade, a posse territorial e a condição de vassalos da Monarquia, precisavam ser ratificados, e para isso era importante a constituição de uma visão histórica de longa duração sobre as relações construídas e pactuadas entre eles e os conquistadores portugueses (MOREIRA, 2010, p.55).

Esse era o ponto sensível da tese de Martius. A projeção histórica do Brasil só poderia ser legitimada a partir do reconhecimento da característica sincrética americana. Tinha uma visão otimista do “encontro”. Para ele, justamente, seria essa característica o ponto de distinção que daria bases para a prosperidade no Brasil:

O sangue Português, em um poderoso rio deverá absorver os pequenos confluente das raças Índia e Etiópica. Em a classe baixa tem lugar esta mescla, e como em todos os países se formam as classes superiores dos elementos das inferiores, e por meio delas se vivificam e fortalecem, assim se prepara atualmente

na última classe da população Brasileira essa mescla de raças, que daí a séculos influirá poderosamente sobre as classes elevadas, e lhes comunicará aquela atividade histórica para a qual o Império do Brasil é chamado (MARTIUS, 1847 apud KHALED JR., 2010, p.79).

Para Salah Khaled Jr. (2010), o reconhecimento da multiplicidade étnica na definição da identidade nacional não negava a preponderância da matriz branca europeia:

A ênfase na idéia de uma história com cunho particular demonstra a tentativa de estabelecer o que há de propriamente nacional no Brasil. Não é só a composição racial o problema, mas a falta de uma identidade que seja brasileira, especificamente do país. O reconhecimento da formação peculiar do brasileiro serve a um propósito claro. Estabelece uma distinção que revela a singularidade do brasileiro diante do português, o que é importantíssimo para constituir uma nação brasileira. Entretanto, por outro lado, o reconhecimento da contribuição negra e indígena é quase que instantaneamente relativizado, pois a herança do colonizador deve ser valorizada (KHALED JR., 2010, p.77).

Lilia Schwarcz (1996, p. 96) corrobora a tese de Kaled Jr. afirmando que “a lenda das três raças” era, na verdade, o discurso de afirmação da raça branca:

Mesmo revelando um verdadeiro horror aos indígenas e as suas práticas canibais e um profundo desconhecimento frente a situação dos negros, Martius não deixava de concluir seu ensaio reafirmando a posição que o IHGB deveria guardar: a construção de uma história branca, patriótica e oficial, onde as contradições internas apareciam amenizadas diante de uma naturalização das questões sociais mais contundente.

Todavia este é realmente o mérito do ecletismo de Manuel de Araujo Porto Alegre, por exemplo, desde a perspectiva cultural, ao observar a recusa de aceitação da tradição musical portuguesa, e mais, como intrínseca à religião, vislumbrando que a aceitação do sangue branco não foi proporcional ao elogio dos valores civilizacionais dos brancos. Esses continuavam ser vistos como valores negativos: ligados a uma Igreja opressora e distante da retroação forte das camadas populares (música que não tem identidade).

Essa perspectiva se projeta. Exemplar desse “confronto”, dessa visão que, diante da nação colonizadora, o brasileiro deveria abrir espaços por uma ação de resistência, é o texto sobre José Maurício Nunes Garcia, de Alfred d’Escragnolle Taunay. O autor sempre demonstrou grande interesse pela obra do padre José Maurício. Arquivou suas partituras, subvencionou edições e esteve envolvido na primeira publicação da obra do músico carioca. Foi, assim, por apreço, mas, concomitantemente, por um roteiro ideológico, que o autor de *Inocência* escreveu a primeira biografia de um músico brasileiro.

O projeto surgiu em 1880, quando Taunay, iniciou uma série de artigos sobre a vida e a obra do compositor na *Revista Musical e de Belas Artes*, publicada no Rio de Janeiro pela casa editora de músicas Arthur Napoleão & Miguéz.⁷ O texto reflete justamente a parcela do pensamento brasileiro que, através de um regionalismo exarcebado, elogiava a força criativa e de superação do artista brasileiro. Dessa maneira, perseverando, nas pautas do movimento literário romântico, que tratava de romancear eventos históricos para “conquistar o espaço brasileiro” e mostrando histórias de personagens que enfrentavam problemas com seu meio, principalmente urbano. Perfilava, nesse momento, com autores que faziam o elogio da raça, construindo, em cima do mulatismo de José Maurício, uma tese de superação, que se inscrevia no mesmo roteiro de José de Alencar.

Assim, considero que a posição da primeira geração romântica, e especificamente a tese de Martius, lançou as bases para uma das mais sólidas interpretações sobre a cultura brasileira: a flexibilidade da raça ou, em outras palavras, a democracia racial (conceito recobrado por Gylberto Freire e Curt Lange). Cristalizado o paradigma do encontro das raças, reiterado nos textos de Varnhagen, a literatura transformou-o em sua pedra de toque, em verdadeiras epopeias das raças, destacando, dentre outras, as obras de José de Alencar (*O Guarani*, 1859) e Castro Alves (*O navio negreiro*, 1869).

Somente no início do século XX, o mote chegará à historiografia musical brasileira, recordando tal qual a interpretação de Martius sobre o encontro das “três raças” adjetivadas, então, com “tristes”. Por via de Guilherme de Melo (1908) e Renato de Almeida (1926), a perspectiva das raças era tratada como

⁷ O texto foi republicado em 1895 e, postumamente, editado pela Editora Melhoramentos, sob auspício de seu filho Afonso d'Escragnolle Taunay (1895 – 1958). Dessa forma, o livro *Dois Artistas Máximos – José Maurício e Carlos Gomes*, tornou-se o primeiro exemplar biográfico da música brasileira.

fundo cientificista, pelo viés folclórico (Sílvio Romero), ou como impossibilidade inerente de conquista dos valores da alta cultura (Machado de Assis).

4.3 A ruptura positivista

Ao problematizar a questão da historiografia musical brasileira, é de saber canônico que os marcos fundamentais estão nas contribuições de Guilherme de Melo (1908), Renato Almeida (1926) e nas vastas produções de Mário de Andrade, Luiz Heitor Correa de Azevedo e Curt Lange. Se a respeito dos dois primeiros projetou-se uma referência fundacional concernente às pesquisas de música popular e de tradição oral; sobre Curt Lange e Luiz Heitor, desdobra-se um conceito de articuladores de uma musicologia histórica, na tradição germânica do termo, ou seja, no estudo da música grafocêntrica, aristocrático-burguesa e representante do estofo cultural civilizatório.

No entanto, o problema é absolutamente mais complexo e recobra fluxos ideológicos que revelam sistemas interpretativos herdados do século XIX e reconfigurados no bojo de uma emoção filosofada, a qual reagia à sociedade em crescente movimento de industrialização. O movimento intenso de deslizamentos culturais advindos dessa sociedade inclinada à industrialização forjava uma anatomia de discurso por um sistema evolucionista. O sentimento de progresso, inerente ao sentido do desenvolvimento industrial desejado, equacionava raça e terra na determinação histórica e, posteriormente, no conceito de cultura. Nessa perspectiva, pode-se dizer que se mantinha intacta a perspectiva epistemológica dos ecléticos brasileiros, como Araujo Porto Alegre.

Perante a esse binômio, qual seja, do determinismo biossociológico, estavam muitas das fórmulas para a recuperação da sensibilidade humana e, conseqüentemente, a superação de um caráter alienado em prol da construção da consciência social sustentada na ideia da identidade nacional. Assim, a título de introdução ao problema do mesologismo não é mera falta de perspectiva teórica à preservação da coluna vertebral do mesologismo. Tanto as interpretações dos positivistas como do modernismo nacionalista apenas emprestaram argumentos científicos e estéticos, sem questionar por falseamentos teóricos os postulados de Herder, Cousin, Porto Alegre e Von Martius. Em síntese, seria nessas “relações pactuadas” das raças que

nasceriam a nação, sua expressão e, posteriormente, os cânones de maleabilidade das raças, como elaborado por Artur Ramos e Curt Lange.

4.3.1 O Cientificismo como projeto de renovação e base do discurso folclorista

É sobre a geração de 1870 que se liquida a perspectiva do elogio do encontro das raças. Schwarcz (1988) aponta que o projeto renovador encontra-se justamente na institucionalização da ciência no Brasil, a partir da década de 1870. Por organismos que tratam de alinhar-se com o discurso do progresso, algumas doutrinas evolucionistas, paralelas à instituição do positivismo na política, passam a ser dominantes. No confluir de inúmeras correntes oriundas do naturalismo cientificista, alguns eram extremamente críticos à miscigenação, declarando que o cruzamento das raças apagava “rapidamente as melhores qualidades do branco, do negro e do índio deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia e capacidade mental” (SCHWARCZ, 1988, p.88); outros mitigavam o impacto através de doutrina como o darwinismo social.

Opondo-se, portanto, à visão humanista, os teóricos das raças partiam de três proposições básicas. A primeira tese afirmava a realidade das raças, estabelecendo que existiria entre esses agrupamentos humanos a mesma distância encontrada entre o asno e o cavalo. A segunda instituiu uma continuidade entre caracteres físicos e morais, determinando que a divisão o mundo em raças corresponderia a uma divisão entre culturas. Um terceiro aspecto apontava para a predominância do grupo "racio-cultural" ou étnico no comportamento do sujeito, conformando-se enquanto uma doutrina da psicologia coletiva, hostil à idéia do arbítrio do indivíduo. Esse saber sobre as raças implicou, por sua vez, num "ideal político", um diagnóstico sobre a submissão ou possível eliminação das "raças inferiores", que se converteu em uma espécie de prática avançada do darwinismo social - "a eugenia" -, cuja meta era intervir na reprodução das populações. O termo "eugenia"- *eu*: boa; *genus*: geração -, criado em 1883 pelo cientista britânico Francis Galton, lidava com a idéia de que a capacidade humana estava exclusivamente ligada à hereditariedade e pouco devia à educação (SCHWARCZ, 1996, p.85).

Na Faculdade de Direito do Recife, o darwinismo fundou não só posições científicas, mas políticas e jurídicas. Como braço do determinismo racial, o darwinismo social liquidava qualquer noção de elogio ao encontro da raça dos românticos. Porém mitigava o aspecto da impossibilidade da raça mestiça por uma relação evolutiva, na qual a “nova” raça encontraria elementos de originalidade capazes de alinharem-se aos padrões de desenvolvimento e justiça social adequados à civilidade.

Dessa óptica, surgiram as plataformas de discursos dos intelectuais da Escola de Recife. Primeiro, reconhecendo, como Sílvio Romero, a herança racial “cruzada”; e isto seria suficiente como razão de investigação. Assumiu, assim, o compromisso, além do elogio histórico, e passou a determinar quais seriam as perspectivas “sociais” dessa mestiçagem. Usando as ferramentas biossociológicas de autores como Herbert Spencer, sistematizou de forma universal as manifestações produtivas da sociedade brasileira, medida na comutação das raças. Com tal intuito, partiu, em 1875, com a *Ethnographia Selvagem*, onde, já nas primeiras linhas, acusava o elogio fantasioso dos românticos que, sem ciência, emoldurava as raças na busca do nacional; “o romantismo inane, desconhecendo a primeira palavra de investigações positivas já muito espalhadas, multiplicou as extravagâncias, e fez-nos do caboclo um ente formidável e ridículo” (ROMERO, 1875, p.9).

Buscando sistematizar os idiomas, as expressões artísticas, a literatura e a história das ciências, Romero trata de compreender, pela biossociologia, a questão racial. A questão é proporcionada, a partir de uma plataforma darwinista, para equacionar o que teria sido decantando pela seleção natural da evolução social. Os valores da tradição expressiva da população, folclore, emergiram como elementos de grande potencial de explicitação da mentalidade mestiça. Através da medição dos padrões expressivos da população, averiguava o grau de sofisticação. Em *Cantos populares do Brasil*, sutilmente, explicita a questão:

Existe uma nacionalidade brasileira superior a todas as combinações da política e dos interesses dynasticos, formada pelas condições fataes da ethnologia e da mesologia, e a qual a marcha histórica das suas lutas pela independência e do seu conflicto com as velhas civilizações européa vem completar a obra da natureza dando-se relevo moral, o caráter e o destino consciente no concurso simultâneo de todos os seus factores. A nacionalidade brasileira está n'este período de transição; os vestígios tradicionais dos seus elementos constitutivos acham-se em contacto, penetram-se, confundem-se entre si para virem a formar a poesia de um povo jovem e o thema fecundo de bellas creações litterarias e artisticas de uma civilização original (ROMERO, 1883, p.IX) (grifo meu). [...] Segue, então, numa afirmação que explicita ainda mais a sua adesão ao darwinismo social, ao admitir que o problema da originalidade da música, no Brasil, ainda, seria resultante da fragmentação das raças formantes: “n'esses cantos há ainda suturas distintas dos seus elementos primordiais, e há já a feição definida que começa a caracterizar o gênio brasileiro na literatura e na arte” (ROMERO, 1883, p.X) (grifo meu).

Nos trabalhos de Silvio Romero, percebe-se o desenvolver de uma perspectiva pela qual as artes, principalmente o folclore, exprimem diretamente

os fatores naturais e sociais. O sentido evolucionista trata, desse modo, de perceber a marcha desde uma perspectiva do progresso, logo, há a busca pelas grandes sínteses globais: a *História da Literatura no Brasil*, a *Música no Brasil* - Guilherme de Melo (1908).

O primeiro aspecto a ser destacado refere-se ao conceito “das sínteses”, que se baseia no fato de que a crítica sempre será melhor quanto mais genérica e menos formalista for a abordagem. Os critérios de juízo darão valor à capacidade de espelhar o meio; e não seus caracteres de estilo (crítica externa x crítica retórica). Nesse sentido, detecto como a geração seguinte projeta um historiário ideológico e não analítico da música brasileira. Nele, encontram-se Renato Almeida, Mário de Andrade, Ênio de Freitas Castro, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Curt Lange, para destacar os principais.

Outro princípio é a constituição dos valores na cadeia causal evolutiva. Como demonstrou Maria Alice Volpe (2008), para a Escola de Recife, a “autenticidade” criativa surgia como uma premissa antropológica consubstanciada numa progressão histórica linear, ou seja, uma “verdade” herdada e inexpugnável, onde gêneros e conteúdos eram vinculados a manifestações da raça, forjadas na intersecção histórico-social. Ademais, era, no passado, que as cadeias de significação constituíam-se e, nele, a referência das próprias raças, criando uma genética que se projetava nas gerações futuras, justificava os próprios gostos e, assim, forjava a “identidade”. A metodologia constituía-se no princípio evolucionista, observando não só como as raças se fundiam, mas também como retroagiam com a terra e o clima.

Portanto, ao observar a música da terra, revelar-se-iam as questões do sincretismo e, portanto, dos elementos necessários para a compreensão do processo de evolução. Nesse sentido, não haveria porque observar a música grafocêntrica do período colonial, pois a estrutura de dominação política sufocava a realização do hibridismo. Como imposição pela ritualização aristocrático-elesiástica portuguesa, tal música era a manifestação isolada de um dos elementos constitutivos da raça, que, pelo preconceito republicano, tornava-se até mesmo uma fonte execrável. Considerando o patrimônio da música religiosa católica, não haveria por onde observar as manifestações do clima e da terra. Era uma música considerada sem corpo, estrangeira, sempre, fruto de uma imposição e, mais, anacrônica.

Quais os cânones projetados desde o darwinismo social da Escola de Recife: (1) a manifestação espontânea como o fator de análise da hibridação advinda da mestiçagem e (2) a análise antropológica da música ao invés da análise do discurso formal através da linguagem musical

4.3.2 Os discursos do atraso e da incapacidade social do brasileiro

O liberalismo crescente, o anticlericalismo, o realismo romântico e sua crítica à sociedade urbana causaram uma profunda manifestação de ceticismo na literatura e crítica jornalística. Em inúmeros autores, como Machado de Assis, Martins Pena, Oscar Guanabara, entre outros, a percepção do atraso e da incapacidade do artista brasileiro comungava com a perspectiva da origem da identidade. O fundamento de suas posições resume-se bem pela filosofia de Hippolyte Taine (1828 - 1893), para quem, o meio define o gosto. Assim, não só a expressão musical do passado colonial como a incapacidade do brasileiro em realizar obras compatíveis com o grau de civilização, haja vista a sua condição de desenvolvimento humano absolutamente precária, consubstanciavam muitos dos contos ou críticas artísticas.

A ideia do atraso refletia-se no elogio hiperbólico ao marcar uma festa onde se tocou uma “gavota” ou dançou uma “alemand”. O destaque, quase canônico dessas manifestações, formava um desejo e fantasia da civilidade, bem como infiltrava-se em escritos críticos da nossa literatura.

Evidentemente é um fenômeno cultural de modelagem social pelos padrões europeus, mas também há um tributo antropofágico às leituras sobre o Brasil. Não se pode, simplesmente, ignorar o impacto que a descrição pertinente à gente da terra teve sobre os escritores nacionais. Na segunda metade do século XIX, o Brasil era descrito, invariavelmente, como laboratório das raças. A citação frequente era relativa a como a miscigenação alterava as qualidades das matrizes raciais. Para um dos mais importantes teóricos do determinismo racial da segunda metade do século XIX, Arthur de Gobineau, o Brasil era o principal exemplo dos problemas da miscigenação. Para ele, que aqui esteve durante quinze meses, o Brasil “trata-se de uma população totalmente mulata, viciada no sangue e no espírito e assustadoramente feia” (apud SCHWARCZ, 1988, p. 88).

Dois contos de Machado de Assis ilustram a crítica à tradição musical do Brasil, melhor do que qualquer tratado histórico da época. Em “Um Homem Célebre”, o personagem Pestana encarna o próprio país periférico, tantas vezes, narrado pelos viajantes. De forma explícita, Machado de Assis usou o principal cânone da leitura da realidade nacional: a incapacidade de uma sociedade mestiça, fadada à indolência e à incapacidade de gerar algo próprio.

Esse sentimento de indolência do homem nacional, abandonado à sua própria incapacidade de erguer-se e dirigido por uma elite decadente e iludida por uma nobiliarquia de fantasia, era, e isso é simples de averiguar, um cânone impulsionado desde os textos dos viajantes ou mesmo dos intelectuais castiços como José Bonifácio. No *corpus* dos relatos de viagem, as manifestações da indolência brasileira não foram emancipadas com a independência. Aliás, como solução de continuidade, observa-se a perpetuação das críticas sobre a religião, usos e costumes e hábitos sociais dos brasileiros.

Enfim, pela ironia ácida de Machado de Assis, em *Um homem célebre*, forças interativas revelavam o cânone da baixa estima social: a “incapacidade” de Pestana de “conquistar” a expressão dos grandes mestres; a força de gravidade brejeira que assume a incapacidade de reinventar-se (explícito na atitude do editor, que pouco se importa com a incapacidade de renovação do compositor, eternamente, um autor de polcas); a própria filiação de Pestana (filho de padre) condenando-o à ambiguidade entre sua arte e sua fantasia.

Porém, ao mesmo tempo, por que haveria de um compositor da terra ter os traços dos europeus. A ironia escorregadia de Machado de Assis é reveladora: no Brasil, não haveria por que termos um Chopin, no entanto a polca (aliás, europeia) não seria o caminho para o orgulho nacional, que, ao que lhe parecia, não chegaria nunca!

Em outro conto, Machado de Assis explora os desejos e fantasias de um antigo mestre de capela, Romão Pires. O antigo mestre de capela do Carmo, alma de todas as festas no Rio de Janeiro da primeira década de 1810, era estéril para a composição musical. Regia, com vivo entusiasmo, as obras alheias, como as missas de José Maurício. Todavia, nunca, conseguira pôr uma nota sequer de seu próprio punho. A vida, assim, parecia-lhe um fardo. Sua casa refletia a impossibilidade criativa: sem cor, sem flores, sem amor.

Nesta, destacava-se um velho cravo e alguns papéis de música, que, evidentemente, eram composições de outros.

Ah! se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens. Romão era destas. Tinha a vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel. Esta era a causa única de tristeza de mestre Romão. Naturalmente o vulgo não atinava com ela; uns diziam isto, outros aquilo: doença, falta de dinheiro, algum desgosto antigo; mas a verdade é esta: - a causa da melancolia de mestre Romão era não poder compor, não possuir o meio de traduzir o que sentia. Não é que não rabiscasse muito papel e não interrogasse o cravo, durante horas; mas tudo lhe saía informe, sem idéia nem harmonia. Nos últimos tempos tinha até vergonha da vizinhança, e não tentava mais nada (MACHADO DE ASSIS, 1957a, p. 63).

Um impulso criativo apareceu, sublinha, com data, Machado de Assis, em 1779! Seria um canto esponsalício. Porém, mesmo incentivado pela realização do amor no matrimônio, Romão Pires não logrou concretizar em música o sentimento, mesmo através de uma expressão simples, como uma canção. Tentou todos os dias, só parou o dia que a esposa faleceu, não mais de vinte dias depois de casados.

Nesse tempo de 1813, o mestre adoeceu. O médico, depois de muito receitar, ajuizou que mestre Romão pensava demasiado em música; havia de relaxar. Nesse momento, o músico recordou do canto esponsalício. Pediu o cravo, sentou-se e, nesse momento, avistou um casal enamorado. Sentiu que esse era o momento... mas nada!

Impossível! Nenhuma inspiração. Não exigia uma peça profundamente original, mas enfim alguma coisa, que não fosse de outro e se ligasse ao pensamento começado. Voltava ao princípio, repetia as notas, buscava reaver um retalho da sensação extinta, lembrava-se da mulher, dos primeiros tempos. Para completar a ilusão, deitava os olhos pela janela para o lados casadinhos. Estes continuavam ali, com as mãos presas e os braços passados nos ombros um do outro; a diferença é que se miravam agora, em vez de olhar para baixo: Mestre Romão, ofegante da moléstia e de impaciência, tornava ao cravo; mas a vista do casal não lhe supria a inspiração, e as notas seguintes não soavam (MACHADO DE ASSIS, 1957a, p.67).

A morte veio não antes de presenciar a moça enamorada cantarolando a melodia que desejava o mestre compor! As referências da impossibilidade criativa, exposta por Machado de Assis, poderiam refletir o caráter do realismo literário do autor. Pese essa presença recorrente na crítica social, a referência é clara ao tempo colonial: 1779-1813. Esse tempo circunscreve, primeiro, uma mudança radical na vida política colonial, com acirramento das tensões entre a

colônia e a metrópole pela mudança da política fiscal, com a subida ao trono de Dona Maria. No outro polo, a corte no Rio de Janeiro e a presença de José Maurício, que, para a geração de Machado de Assis, era o mito da resistência, da raça e da estética. Nos entreatos desse cenário, o tempo opressivo da dominação portuguesa.

O personagem, por sua vez, era um mestre de capela. Como traça Machado de Assis, o mestre de capela era a centralização do ritual. Seria, por ele, segundo Machado de Assis, que o gosto musical se formaria, haja vista a dominância do ambiente na escuta coletiva.

Entretanto o mestre de capela era leigo na grande maioria dos casos. Representando essa profissão pelo compromisso com a religião, forja-se a esterilidade criativa. Ao sublinhar a sua incapacidade e a angústia de não ter um momento criativo, Machado de Assis realiza a metáfora da própria condição artística da colônia: estéril, sufocada e infeliz. Romão Pires tinha muita música na cabeça: missas e óperas. Sua morte deu-se por um simples canto: da consciência coletiva. Era a consequência do alinhamento absoluto com a forma de dominação social da colônia: a Igreja. E, na jaculatória anticlerical do próprio Machado de Assis - “morre um padre, nasce um artista” – a condenação das formas de expressão artística do passado colonial.

Em síntese, esse conto reflete uma estrutura recorrente na historiografia brasileira da segunda metade do século XIX: anticlerical, fundada na história do Brasil independente e presa à constituição dos elementos de resistência e constituição da raça e espírito brasílico: Tiradentes (a representação simbólica de Pedro Américo); os indígenas (Gonçalves de Magalhães, José de Alencar, Carlos Gomes, Gama Malcher, entre outros) e, na música, José Maurício (biografia de Porto Alegre, Taunay, restauração de Alberto Nepomuceno, referências de Machado de Assis).

4.4 O “processo brasílico”: a *Música no Brasil*, de Guilherme de Melo (1908)

Toda a discussão de uma “teoria científica” analisando as questões da formação da identidade nacional encontra sua primeira grande manifestação na área da música, em Guilherme de Melo. O texto do músico baiano, lançado em 1908, *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da*

República, tinha uma posição clara de que, naquele momento, não estava preocupado com os padrões dos estudos que se denominavam musicologia.

Enquanto musicólogos ligados à Universidade de Viena, Guido Adler, Rudolf Von Ficker e Heinrich Bessler trabalhavam sempre tendo o estilo musical como a questão central de uma epistemologia musicológica, mas Melo preocupou-se com os elementos que revelariam a identidade nacional na música no Brasil.

A história para as duas posturas revelava estruturas que poderiam ser organizadas por uma ordem cronológica indicando os padrões de evolução – planteamento positivista –, porém suas teleologias eram absolutamente distintas. Em dois livros, *Der Stil in der Musik* (1911) e *Methode der Musikgeschichte* (1919), Adler, igualmente, pensava na biografia como fonte de decisões sobre o estilo musical (modos de substância da música – notação, forma, harmonia). Em *Musica no Brasil*, as biografias suscitadas não respondiam aos estilos, mas às influências dos momentos políticos. Assim, articulando a manifestação espontânea com a determinação da história política no Brasil, Melo tratava de dar uma resposta às características da música, sem investigar seus *modos de substância*, como teorizava Guido Adler.

Maria Alice Volpe (2008) demonstra que a perspectiva epistemológica de Guilherme de Melo estava sustentado nas bases da Escola de Recife. A pedra fundamental dessa postura era que a “autenticidade” criativa surgia como uma premissa antropológica (logo, fundada na interseção com a natureza – clima e terra) consubstanciada numa progressão histórica linear. Ademais, era, no passado, que as cadeias de significação constituíam-se e, nele, a referência das próprias raças, criando uma genética que se projetava nas gerações futuras e justificava os próprios gostos, assim, forjando a “identidade”. A metodologia constituía-se no princípio evolucionista, observando não só as raças que se fundiam, mas também como retroagiam com a terra.

Essa perspectiva expõe as condições teóricas do texto de Melo. Como afirma Maria Alice Volpe (2008), o alinhamento com o fundamento da Escola de Recife se desvela na valorização do “parâmetro do meio” (o estudo das artes, especialmente, o folclore, exprime diretamente os fatores naturais e sociais). Guilherme de Melo é taxativo ao afirmar que no Brasil já haveria uma música de caráter nacional, e insiste que seria preciso perscrutar a identidade

desde essa “energia criativa”. Ademais, a perspectiva histórica, linear, com a qual demonstra a interação dos fatores mencionados, buscando o sentido do progresso, é outra característica marcante da Escola do Recife.

Não obstante, seguindo o raciocínio de Volpe (2008), enquanto os teóricos como Silvio Romero e Araripe Júnior discutiam qual seria a predominância na formação da identidade nacional – a raça ou o ambiente – os estudos musicais de Melo traçaram linhas sem uma definição ortodoxa pela postura do determinismo racial ou pela teoria da obnubilação brasílica, de Araripe Júnior⁸. O próprio autor define essa perspectiva:

A apreciação analítica da obra musical nos mostra quão diferentemente tem sido difundido no globo o sentimento da música, tanto pelos indivíduos como pelos povos. É ele incontestavelmente uma resultante da condição psíquica do indivíduo, bem como da idiosincrasia da raça a que pertence. O estudo deste sentimento é, pois, filiado ao das raças dos povos, de que é inseparável. Por conseguinte, para achar-se a pedra fundamental da arte da música em um país, basta consultarem-se suas lendas e a influência dos povos que contribuíram para a constituição de sua nacionalidade (MELO, 1947, p.7).

Da perspectiva da raça ao determinismo geográfico:

Foi pois na observância desses modos que procurei achar as leis étnicas que presidiram a formação do gênio, do espírito, e do caráter do povo brasileiro e sua música, bem como ainda de sua etnologia; isto é, como o povo português sob a influência do clima americano e em contato com o índio e o africano se transformou, constituindo o mestiço ou o brasileiro propriamente dito (MELO, 1947,p.8).

Aqui se apresentam os fundamentos do discurso: a “queda psíquica”; a raça; o estudo da música como parte do estudo biossociológico (Melo afirma que a música é a mais sociológica das artes); e a determinação do amálgama das raças pelo clima. Tudo amarrado pela evolução do tempo, que, como imagina Sílvio Romero, “acomodaria” a linguagem consubstanciando um

⁸ Volpe explica que a teoria da obnubilação brasílica considera o impacto da geografia sobre o psicológico da gente da terra. A obnubilação brasílica seria o impacto que sobre o colonizador teve a terra tropical. Ela teria sido determinante para os padrões estéticos. Para Maria Alice, a tese de Araripe Júnior articularia desde uma plataforma teórica constituída na adesão das teses de Taine, ou seja, a obnubilação ocorreria sempre numa perspectiva conjugada pela raça, meio e momento histórico (VOLPE, 2008, p.62).

original que representaria a identidade nacional. É a teleologia da expressão espontânea como fundamento da nação! Assim declara, “como, pois, não termos uma música essencialmente nacional desde quando temos uma tradição, um clima e uns tantos costumes precisamente brasileiros!” (MELO, 1947, p.226). Ademais, uma música que via por vetores de nacionalidades: indígena, portuguesa, africana e espanhola.

No entanto, considera que essa expressão só pode ser observada na música popular. Para Melo, a música popular é a única capaz de quebrar o julgo colonizador dos estilos preponderantes da música universal (os estilos da música alemã, italiana e francesa). Ademais, a música popular é sempre inconfundível na sua relação com a nação (MELO, 1947). Desde esta plataforma, relaciona gêneros que, vindos das terras ou etnias citadas, têm presença na constituição musical do Brasil.

O biossociologismo de Melo justifica também a partição de seu discurso acompanhando a história política do Brasil. Por uma plataforma de discurso cruzado, define que a presença das cantigas e rituais populares estão no Brasil desde os primórdios da colonização. No período que vai da regência de Dom João III, passando pela União Ibérica (domínio espanhol de 1585 a 1640) até a transferência da capital para o Rio de Janeiro (1763), a música popular fervilhou num caldeirão de raças de fortes características: portuguesa, espanhola e africana. A presença da etnia negra na determinação do caráter nacional e a desconsideração do indígena já eram parte das pautas do início do século, individuadas em estudos de Nina Rodrigues.

Esta é a principal consideração sobre a interpretação de Guilherme de Melo sobre a música na colônia: um laboratório de gêneros que formaram o repertório musical e suas associações ritualísticas: cantigas de roda; bailes pastoris; batuques; reisados; ranchos; quilombos, entre outros. Todos esses gêneros, suspensos no tempo e num espaço homogêneo imaginado, cuja determinante era a estrutura política, confluem para a formação de uma cultura artística que levará à formação da modinha, “verdadeira epopéia do sentimento e da inspiração artística de nosso povo” (MELO, 1947, p.127):

No Rio de Janeiro todos os ramos da atividade intelectual tiveram também grande desenvolvimento, muito principalmente depois da elevação da cidade à categoria de capital; pois que o comércio, que é a mola propulsora do progresso, aí se desenvolveu grandemente e foi constituído por homens de todas as raças que

abandonando a pátria em procura de fortuna aí desdobraram toda a sua atividade e nos trouxeram com ela mais um incentivo de progresso (MELO, 1947, p.127).

A partir desta perspectiva da história econômica, ou melhor, do progresso da ordem capitalista como ordenadora da razão social, Melo estipula um ponto de articulação. Aliás, seu discurso sempre está na óptica do desenvolvimento da racionalidade do branco, pois considera que, na colônia, o principal articulador da cultura artística foi a Companhia de Jesus. Pela redação, induz uma associação dos jesuítas com o padre José Maurício e, por esse, chega ao discurso da modinha. É uma forma de exposição absolutamente frágil, linear e determinista: o amálgama das raças chega pela modinha. E seu culto cresce junto com a Independência!

O elogio está até mesmo numa originalidade formal, nunca dantes vista:

[...] confronte-se a modinha brasileira com a das outras nações e veja-se quanta diferença. No ponto de vista da forma, enquanto o fado e a moda portuguesa, o romance francês, a canção italiana, o lied alemão, só possuem um modelo baseado em um único tema, a modinha brasileira possui dois, um clássico e outro livre (MELO, 1947, p.131).

Segue numa análise retórica das presenças dos temas, conclamando uma originalidade fruto do amadurecimento do “sentimento” musical brasileiro.

A narrativa segue por todo um capítulo dedicado à “origem da modinha”. É o único interstício antes de retornar à análise da música brasileira determinada pela história política. No capítulo *Dom João VI*, Guilherme de Melo inaugura o cânone do elogio ao talento musical dos negros (1947, p.152) e retoma o tema da grandeza e alteridade de José Maurício. Assim como Porto Alegre, utiliza o cânone da resistência da raça pela história, do confronto entre Marcos Portugal e José Maurício. Chega a afirmar que Marcos Portugal se rende ao nobre caráter de José Maurício, após a independência. Simbolismo de uma construção do próprio caráter nacional: “depois de consumada a Independência foi que Marcos Portugal conheceu o nobre e belo caráter de José Maurício, e tanto o admirou que morreu seu grande amigo” (MELO, 1947, p.165).

Assim, articulando biografias e impressões musicais pelas influências dos monarcas e movimentos políticos como a Independência e a República, Guilherme de Melo foi construindo uma narração que fluía para o elogio do encontro das pesquisas sobre o caráter nacional, em música. Para estabelecer

o significado da diferença, o capítulo que trata do Romantismo é chamado de *Período de degradação*:

Primeiro, a invasão dos nossos teatros pelas companhias líricas de ínfima classe [...] Segundo, a crassa ignorância do senhorio daqueles tempos que sistematicamente elevavam a música italiana a tal ponto que baniram **as nossas modinhas do salão**. Foi tal esquecimento que voltaram à música nacional, que as senhoras só mandavam ensinar suas filhas a cantarem o italiano [...] Terceiro, a inexperiência de Dom Pedro II, em privar-nos dos nossos melhores compositores, mandando-os para a Europa, em vez de importar de lá os melhores mestres, como fez Dom João VI (MELO, 1947, p.260) (grifo meu).

Por um crescendo de aporias dos tempos da decadência, chega Melo na influência da República sobre a música. Enuncia categórico que, por ela, restaurou-se uma arte nacional, como um dia foi a modinha: “com que prazer não se assiste hoje, no vasto e rico salão de concertos do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, às conferências ultimamente realizadas ali sobre assuntos da arte nacional?!” (MELO, 1947, p.281). Prosseguindo no contraste que eleva à condição do elogio da República, enaltece a música que localiza aquele espaço tido como identitário, obviamente, sem definir o que seria a representação nacional na música:

Com que entusiasmo de patriotismo não se ouvem hoje, executados nos teatros, nos concertos ou nos salões, as óperas duplamente nacionais de Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Delgado de Carvalho, Euclides da Fonseca, Francisco Braga, Assiz Pacheco, e outros, sem falarmos de Carlos Gomes, que já eram conhecidas na monarquia?! Duplamente nacionais sim, porque a sinfonia *Ave Libertas*, os melodramas líricos *Moema*, *Leonora* e *Jaci*, a ópera *Jupira*, o poema sinfônico *Marabá* e a marcha triunfal *Pro Patria* são nacionais tanto no assunto musical como no literário (MELO, 1947, p.282).

O desejo e fantasia de Guilherme de Melo, em sua crítica utópica sobre o nacional, definia até mesmo Carlos Gomes como nacional. Aqui, a percepção de um personagem que representaria a nação suplanta a sinceridade estética. Carlos Gomes é nacional porque sua música seria “hinos de Glória de nossa arte nacional, tão superiores quanto os de Verdi na Itália, de Wagner na Alemanha e de Ambroise Thomas na França” (MELO, 1947, p. 300).

Por fim, cabe destacar que, já em Guilherme de Melo, a miscigenação era considerada um fator positivo para a formação do caráter nacional da música. A própria noção da música no tempo colonial é vista como fundamental, pois fora dada a condição do “encontro”. De certo modo, repete o cânone romântico de Porto Alegre. Entretanto distante do psicologismo do qual a modinha seria fruto, Melo estabelece uma relação cultural, vendo como cada etnia participou

de um processo que, alinhavado pela história e seus momentos e características sociopolíticas, formara uma plataforma de sentimentos, gêneros e conceitos que se denominou, já na década de 1920, o caráter nacional dos compositores.

5 A formação da identidade nacional: do modernismo biossociológico ao culturalismo

Antes de discutir a produção musicológica dos autores ligados ao movimento modernista, especificamente a Mário de Andrade e Renato Almeida, cabe-nos apresentar outra característica da produção historiográfica entre a década de 1920 e o fim do Estado Novo. Trata-se da tendência historicista dos grandes momentos políticos e biografias das personalidades que, em tese, construíram a legitimidade da nação. Uma historiografia que promove a indexação de valores legitimadores de qualquer ação dentro do âmbito do Estado. Aliás, o Estado é o fim desse discurso, pois busca conferir à nação índices de redenção para a legitimação de um projeto político. Uma ação de dotar a história de entidades que representam os símbolos da civilidade, assim como de uma estrutura de valores e genealogia ideológica que consubstanciam o discurso de dominação.

Para Hommi Bhabha, o discurso nacional forma-se sempre numa perspectiva historicista, uma localidade (o nacional) que responde a um tempo (o do projeto político). Essa formação nacional só seria possível pela retórica que “constrói” um passado homogêneo na qual participaria o povo (igualmente uma figura imaginada). Pela teleologia do progresso, o discurso sobre nação forma-se como historiografia (BHABHA, 1998, p.199).

É um discurso típico do modernismo, pois seus projetos constituem a expressão máxima da homogeneização do pensar “por teóricos que tratam gênero, classe ou raça como totalidades sociais que expressam experiências coletivas unitárias” (BHABHA, 1998). Para Gramsci (1974), a biografia da nação também é constituída pela forma de contar sua história. Em virtude dessa afirmação “científica” de modelos políticos que se forma um discurso de legitimação e de identidade do poder com um projeto de unidade cultural. Assim, o engajamento da arte pela identidade da expressão espontânea de Mário de Andrade, compartilhada com autores como Luiz Heitor; o historicismo de Maria Luíza Queiroz dos Santos; e a história-crônica de Carlos Rezende Penteadó, discursam desde essa plataforma: “uma humanização criativa da localidade [nação], que transforma uma parte do espaço terrestre num lugar de vida histórica para as pessoas” (BHABHA, 1998, p.203). Uma vida homogeneizada nos sentidos, na expressão e na identidade.

A necessidade desse passado e a homogeneização de sua expressão (a identidade expressiva do folclore – congelado no tempo – por exemplo) conjugam-se, pelo termo do “tempo da nação”, como uma linha de progresso contínuo que legitima seus índices de redenção. Os índices podem variar, mas, inevitavelmente, tratam de tornar-se hegemônicos. O local poderia mudar, mas o discurso tinha o mesmo sentido. Na Europa, a força aglutinadora estava na noção do julgamento das sociedades pela racionalidade política e científica, enfim, no discurso do progresso. Nos territórios periféricos, a cultura popular, em razão do caráter único em relação aos modelos de valores europeus.

São epistemologias que nascem das localidades onde “o tempo nacional torna-se concreto e visível no cronológico do local, do particular, do gráfico, do princípio ao fim” (BHABHA, 1998, p.204). O fim é o ideal do Estado, historicizado e totalitário, narrado através da aquisição de um tempo duplo: o vivido (índice de redenção política) e o sentido (o índice cultural de suas manifestações espontâneas e/ou formalizadas a partir dessa matriz). A alteridade é uma plataforma de discurso enquanto exotismo, diminuída no valor de autonomia e nas suas possibilidades de representar projetos de sentido.

Na construção desse espaço imaginário que é a nação, a ideologia do discurso obedece aos padrões das dominâncias do poder de dizer. Na República, e seu contrato social, contar as histórias dos homens, seus feitos e suas vidas é a forma de sustentar o espaço público longe de uma aristocracia cujos direitos estavam nos símbolos, e não nos atos. Na tendência desse discurso é nítida a transição de uma história da formação genética da nação para uma história política.

O alcance dessa busca - por uma identidade que encontra, nos grandes fatos e na consagração da personalidade, o modelo de discurso - é, sem dúvida, muito significativo. Recobrou uma mudança de atitude. Evidentemente, não significou um abandono do que Graça Aranha chamava de visão monista do universo (quando a sociedade é interpretada como um tecido orgânico), mas um alinhamento crescente com o positivismo. Nascia uma atividade histórica que, igualmente, buscava sustentar o discurso da nação tratando todos os sentidos do passado como inquéritos que necessitavam de provas físicas, interpeladas por uma crítica da sua constituição e legitimidade, e interpretadas dentro de uma lógica matemática.

5.1 A História como biografia da nação

Paralelamente ao movimento que continuava a historiar preso aos ditames biossociológicos, constituiu-se, aos poucos, uma nova doutrina histórica, que Taunay definiu como a “conquista do Brasil pelos brasileiros”, ou seja, estudos da formação territorial à constituição dos seus quadros sociais. A base epistemológica foi substituir a força da antropologia na determinação do fato histórico pelo método qualitativo das fontes, definidas, pelo próprio Taunay, como ciências auxiliares da História: “a filologia, a epigrafia, a paleografia, a diplomática, sem falar nos conhecimentos de linguística correspondentes a certas regiões e o estudo da interpretação das inscrições em casos especiais” (TAUNAY, 1914, p.328). Nessa interpretação crítica da fonte, estaria a “verdade”.

Essa mudança de espírito era fruto de uma nova atitude epistemológica, mas também estrutural. A antiga influência de historiadores positivistas alemães, como Ranke e Taine, que tiveram influência em Varnhagen, foi substituída pela adesão à escola francesa de Signobos e Langlois. A mudança era significativa, pois os franceses buscavam um discurso na realização moral da sociedade numa perspectiva global, enquanto os alemães restringiam o discurso histórico à concepção de reconstrução da realidade pela cientificidade do método. Na perspectiva francesa, a história vislumbrava a evolução da civilização. Nesse contexto, surgiram autores como Alberto Lamego, Afonso d’Escragolle Taunay, Alcântara Machado, os quais tratavam de superar a constituição genética pela constituição da sociedade, discurso orientado pela história política como história do Estado. A plataforma de pesquisa não deixava de ser positivista, amparada por uma metodologia de fragmentos reunidos através de arrolamentos mássicos de documentação escrita e grande erudição de fontes secundárias.

Assim se justificam e caracterizam os estudos sobre as bandeiras paulistas (Alcântara Machado e Taunay); a história do café (Taunay); a história da Capitania de São Paulo (Washington Luís); da Capitania da Paraíba do Sul (Alberto Lamego); a ação de divulgação das personalidades do Brasil e a formação política do Brasil (Oliveira Lima), entre outros. Também os estudos genealógicos de Luiz Gonzaga da Silva Leme, Carlos da Silveira (ambos trabalhando sobre a constituição da sociedade paulista); Carlos Rheingantz

(genealogia carioca), Francisco Negrão (genealogia paranaense); estudos que culminaram na criação do Colégio Brasileiro de Genealogia, em 1950.

A transição de objetivos narrativos encontra sentido também em autores que, distantes do positivismo, discutem os parâmetros do biossociologismo, porém sem os cânones do pessimismo da raça. Para Manuel Bomfim, era necessário refundar o Brasil (o que, em Taunay, era redescobrir) sem a baixa estima de nação periférica, destinada à interpretação exótica de sua história. A mesma posição terá Graça Aranha, elogiando a mestiçagem como matriz do “novo” homem.

Assim, apesar de participarem de sistemas epistemológicos distintos e interesses diversificados, Graça Aranha, Manuel Bomfim e os autores que buscavam “descobrir o Brasil para os brasileiros” estruturaram um discurso de superação, até mesmo, utópico. Para Bomfim, o Brasil “modela” a América do Sul (REIS, 2006, p.208); para Alcântara Machado, os bandeirantes eram heróis desbravadores que “conquistaram” as fronteiras da pátria.

A forja de um discurso que reconstruía o passado sob uma perspectiva de luta nativista, da autonomia intelectual e por si, pela narração da resistência ao jugo colonizador ou imperialista (igualmente, dominado pelo “Bragança abandonado”), era a base da reconfiguração do espírito brasileiro: da baixa estima do povo mestiço, indolente e pouco capaz intelectualmente, para o elogio da força transformadora da raça resistente! Outra base de articulação era a concepção de um catolicismo que “organizou” a sociedade e deu-lhe estruturas morais para a realização do projeto civilizatório.

Em síntese, revela-se o discurso que tratava de redefinir a imagem da nação para se projetar na conquista das zonas de influência e poder regional; no reconhecimento internacional e, internamente, na legitimidade e messianismo da razão política do nacionalismo, dessa forma, reconhecendo, na sua genética, a força salvacionista diante do que Graça Aranha chamava de “revolução social”, ocorrida com a República e o Abolicionismo.

5.2 O discurso sobre a música brasileira: do exótico ao culturalismo

A historiografia musical relacionada à expectativa de reconfiguração da narrativa relativa ao Brasil apresenta-se, quase que invariavelmente, na ideia de indexar a música brasileira nos cânones que definiam o repertório musical

da tradição aristocrático-burguesa europeia. Entretanto a primeira grande compilação de fatos musicais e relação de músicos, dentro desse novo espírito narrativo, foi realizada por um músico italiano. Em 1926, Vicente Cernicchiaro, professor do Instituto Benjamin Constant, publicou, em Milão, a *Storia della musica nel Brasile: dai Tempi Coloniali sino ai Nostri Giorni (1549-1925)*. Concebida como pesquisa em fontes empíricas, Cernicchiaro revela nomes do passado colonial, então, esquecidos, como José Emerico Lobo de Mesquita e Manuel Dias de Oliveira. Em forma de crônica, comenta as atividades operísticas do passado; as práticas domésticas; enfim, um universo musical que, publicado na Itália, ganhou ares de literatura exótica.

Os cânones persistiam: a busca do discurso a partir dos padrões europeus de composição e recepção; a modinha como a arte genuína e a música religiosa como modelo opressivo. Chama atenção, também, para um assunto que ganhou força nos ambientes modernistas: a música como fator de ascensão social.

Essa narrativa estava subliminar nos relatos sobre José Maurício. Araújo Porto Alegre (1856), Alfredo Taunay (1895) e Oliveira Lima (1911) canonizaram o músico como um músico de genialidade incontestável, de sina igual a de Mozart por ser um “gênio da terra”: mestiço e humilde. Porto Alegre e Taunay estabeleceram como narrativa da “superação” a origem humilde (filho de escrava liberta); o estudo em ambientes de “pouca ciência”; o desabrochar do talento que impressionou Dom João VI (LIMA, 2000) e, por fim, as intrigas de Marcos Portugal.

Vicenzo Cernicchiaro reproduz os parâmetros canonizados, contudo o discurso da ascensão social do negro ou mestiço pela música é mais explícito do que nos autores supracitados. Diferentemente da narrativa dos autores modernistas (Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor), a localização do fenômeno ocorre através de um compositor quase seu contemporâneo: Henrique Alves de Mesquita. Extraí-se de Cernicchiaro que foi o talento musical um fator preponderante para a superação da condição social de Mesquita. Ademais, seria a genética do autor a razão da renovação musical que promoveu na música brasileira, principalmente, na composição de obras “brejeiras” para a música de salão.

Outro fenômeno do historicismo da primeira metade do século XX é *Origem e evolução da Música em Portugal e no Brasil*. Escrito por Maria Luiza Queirós dos Santos e publicado em 1942, o livro demonstra já uma clara preocupação biográfica, definindo as bases na qual a música brasileira participava na esteira dos cânones musicográficos europeus. *Origem e Evolução da Música em Portugal e sua influência no Brasil* tem como tese a existência de uma via de mão única em direção ao Brasil, originária tão-somente da música portuguesa.

O tom encomiástico do texto remete aos desejos e fantasias do próprio momento político. O Estado Novo discursa por um historicismo fundador que justificava sua ação memorial como forma de alicerçar as estruturas da *intelligentsia* brasileira nos firmes solos da tradição europeia. Nos trabalhos históricos, esse nacionalismo caracterizava-se na construção – por meio de biografias ou identificando processos de lutas nativistas – dos valores nacionais pelos índices de glória encontrados no passado que engendrou a nação; uma história da civilização através das diversas atividades: artes, ciência, religião etc. Diante de tal necessidade, justificava-se e urgia um detalhado dicionário de músicos que englobasse as mais remotas épocas da colonização até o momento presente.

Pode-se aludir que essa é uma das primeiras manifestações que busca resgatar o passado colonial como germe da nação. Essa foi uma preocupação importante, considerando que, até a década de 1930, havia uma desconsideração da formação da nacionalidade a partir da colônia. Foram os trabalhos de Manuel Bomfim, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda alguns dos impulsionadores do movimento. Assinalo, também, que foram caudatários dos estudos culturalistas desenvolvidos, por exemplo, por Arthur Ramos e Melville Herskovits. Sendo, assim, importante destacar a possibilidade de recuperação de uma historicidade.

Essa ação é muito importante para a compreensão não só da própria construção do ambiente musical, como também da própria historiografia que se expressa sem justificativas do clima ou da raça, como foi a base de discurso da expressão espontânea de Melo e do exotismo velado de Cernicchiaro. Destaca-se, além disso, o projeto de discurso: (1) a consideração da presença inconsciente da grande arte via Portugal pela tutela e vínculo dos mecanismos

musicais internacionais; (2) a próprio alinhamento da historiografia ampliando suas fronteiras, já que nas décadas anteriores a 1950 o alicerce nacional, o germe autêntico da cultura musical brasileira, não circunscrevia a colônia e, também, a atividade musical da Igreja.

Assim, se por um lado, não fazia mais do que repetir os cânones ditados pelas tendências das pesquisas musicais internacionais coetâneas (a grande arte); por outro, mantinha, no seu princípio básico, o ideal historiográfico da localidade: a construção da nação. O texto de Queirós dos Santos tem essa clara preocupação. Primeiro, porque estabelece um vínculo unívoco com a atividade musical no Brasil com a Europa. Segundo, porque estabelece um dicionário de personalidades musicais, cujo parâmetro de seleção recorre aos cânones da grande arte europeia, nunca ao folclore, rituais não-católicos e à expressão da música popular.

Ademais, nesse princípio de elitização, em 1942, já é um discurso contra-hegemônico ao modernismo e seu elogio à cultura popular, o período colonial aparece contemplado na sua face antes muito criticada: o vínculo com a Igreja. Músicos ligados ao espetáculo litúrgico, que até então tinham sido relatados em poucas páginas por Melo e Cernicchiaro, tiveram amplo espaço de divulgação. Além disso, não há nenhuma referência negativa a essa atividade musical. Surge um elogio à atividade musical religiosa, por primeira vez, sem preconceito, sem o discurso anticlerical fundado e propagado desde o século XIX.

5.3 Reconquistando o espaço: a historiografia musical e a Igreja

Como parte do projeto de “redescobrir” o Brasil, um setor dos historiadores perdeu a intimidação da elite intelectual brasileira e passou a definir a Igreja como fonte da historicidade nacional. Após superar uma historiografia que pretendia “reconstruir” o passado, a história como discurso da formação da civilização resgatou a história da religião como discurso complementar sobre a estrutura da sociedade. Distante da história eclesiástica teológica, a “nova” história tratava a Igreja como uma das grandes instituições civilizadoras. Por ela, revela-se algo caro à historiografia coeva, as estruturas de mentalidades, em que a história eclesiástica era também a história das crenças. Assim, amparados numa teoria histórica francesa, já presente em

Taunay, os estudos sobre a religião ganharam força a partir da década de 1930.

De certa forma, também, era uma expressão de uma ala modernista (enquanto busca de uma religiosidade popular de fundo histórico) e do próprio Estado Novo vinculado aos movimentos católicos radicais. Também respondia ao movimento de redefinição da ação político-social da Igreja. Entre outros fenômenos, a partir de Pio IX, a Igreja fortaleceu o discurso de formadora da história, procurando legitimar-se num momento em que crescia o laicismo a partir de movimentos intelectuais e sociais. Leão XIII, por exemplo, abriu os arquivos do Vaticano como prova inequívoca da intenção de fortalecer a Igreja no discurso histórico.

Observados deste prisma, a análise sobre o surgimento da história eclesiástica forma-se por um caleidoscópio de ações, homogêneas na intenção, porém fragmentadas no suporte teórico e respondendo a estímulos diferentes. Para ordenar o discurso, optei por dividir três ações que considero diferentes enquanto propostas. Duas delas (Serafim Leite e Cônego Florêncio Camargo) inserem-se dentro da “nova” postura de definir a Igreja dentro de um corpo historiográfico que “participa” da construção de um discurso civilizatório. No entanto, dentro do conjunto, existem diferenças. Enquanto Serafim Leite constrói um campo cultural de ação dos jesuítas, o Cônego Florêncio Camargo relaciona a história da Igreja em São Paulo com a constituição da formação social e política da região. Apesar de suscitar inúmeras passagens que revelariam elementos unívocos de usos e costumes, a obra de Camargo não atina uma interpretação dos documentos compulsados.

Bastante diferente é a ação de religiosos ao redor da renovação do catolicismo no Brasil, iniciada no papado de Leão XIII. A historiografia musical, aqui analisada, forma um corpo de renovação associado à ação de missionários, na maioria, germânicos (fonte do novo cecilianismo), atuantes no Brasil, desde o final do século XIX. Articulados por uma ação historiográfica pedagógica, na música, impulsionaram a romanização pelos ditames do *Motu Proprio* de 1903. Como ação de conjunto destacam-se a publicação de obras dentro do espírito de renovação, o impulso ao movimento *Canto Gregoriano Popular* e a nova noção de música dentro da liturgia. Na culminação desse processo, organizaram a *Editores Vozes* de Petrópolis. Organizaram a

publicação da revista *Música Sacra*, a partir de 1943. Por esse periódico, que chegava a ter seis números anuais, constituíram um discurso renovador que se atrelava à ação de reconfiguração da Igreja no Brasil, após a quebra do Padroado Régio. A história tornou-se um fator de discurso fundamental. Destacam-se, nessa senda, Pedro Sinzig, Basilius Röwer, José Augusto Alegria, José Geraldo de Sousa, Romano Koepe e autores não eclesiásticos, como Furio Franceschini e colaboradores esporádicos, como Andrade Muricy, Curt Lange e Renato Almeida.

5.3.1 Serafim Leite: a História do Brasil através da Igreja

Um dos melhores exemplos dessa modificação de postura encontra-se em Serafim Leite. Como padre jesuíta, Leite empreendeu, desde o início da década de 1930, uma sistemática pesquisa, principalmente nos arquivos romanos, atinente à atuação da Companhia de Jesus.

Os jesuítas como agentes da articulação do discurso civilizatório eram recorrentes na historiografia sobre a formação do Brasil. Desde a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a questão da Companhia era evocada em teses e publicações, conquanto não houvesse um juízo definido pertinente à ação dos jesuítas. O próprio Varnhagen percebia a catequese como um fator civilizador importante, mas criticava a não inserção do indígena dentro da estrutura produtiva nacional, o que favoreceu o tráfico negreiro. Chegou, até mesmo, a defender que os índios não estariam aptos a serem considerados cidadãos brasileiros; para Varnhagen, os índios não teriam história e só “etnografia”. Já, para Capistrano de Abreu, a obra dos jesuítas foi fecunda e ordenadora.

Assim, o trabalho de Serafim Leite veio subsidiar um discurso positivo sobre a Companhia, colocando-a como eixo da ação civilizadora no Brasil e fator preponderante para o modelo de sociedade existente. Discorreu sobre todos os campos de atuação, desde a ação catequética à prática artística dos padres jesuítas.

Sua pesquisa deu amplos subsídios que reconfiguraram, entre outros estudos, a perspectiva dos estudos musicais na colônia. Em uma das primeiras publicações sobre o tema, Leite já amparava seu discurso na importância das artes para a Companhia de Jesus. *Cantos, músicas e danças nas aldeias do*

Brasil, de 1937, é um importante prólogo considerando o projeto histórico que se seguiu. Tal foi o impacto de sua obra que musicólogos passaram a focar o tema em algumas publicações, destacando-se o texto de Alberto André, *A música na catequização dos jesuítas*, de 1946; e o texto de Luiz Heitor Correa de Azevedo, *Música e catequese* de 1945. Outros autores igualmente recorreram ao assunto, tratando de vislumbrar os aspectos civilizacionais, como o trabalho de Afonso d'Escragolle Taunay, *Os jesuítas e as escolas coloniais* de 1946.

Considerando o trabalho de Serafim Leite na óptica de uma redação impactada pela renovação da “história das mentalidades” ou “das civilizações”, pode-se compreendê-lo igualmente importante para a história da música. Os 10 volumes da *História da Companhia de Jesus no Brasil*, publicados por Serafim Leite, entre 1938 e 1950, assim como os cinco volumes de *Monumenta brasiliae*, são fontes básicas para qualquer averiguação sobre os jesuítas em geral.

Para o estudo da música destacam-se *A música nas primeiras escolas do Brasil*, de 1947, e, *A música nas escolas jesuíticas do Brasil no século XVI*, de 1949. Estes dois artigos subsidiaram uma publicação mais ampla, *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil*, publicada em 1953. Em síntese, a sistematização do problema musical, dentro das considerações da obra de Leite, respondia proporcionalmente à sua visão da forte inserção de dita arte nas estratégias pedagógicas dos padres da Companhia. Sua tese se baseia no fato de que, e apesar de alguns padres destacarem-se como músicos de denotada capacidade, como Antônio Rodrigues – o Orfeu brasílico –, o conhecimento musical era intrínseco à função sacerdotal, sendo o conhecimento de solfa e canto parte efetiva da formação religiosa, e não propriamente um ofício. Desta forma, não há nenhuma consideração sobre qualquer aspecto da linguagem musical na sua monumental obra concernente à Companhia de Jesus.

5.3.2 Cônego Monsenhor Paulo Florêncio da Silveira Camargo: a Igreja “na” História de São Paulo

O próprio título do principal trabalho do Monsenhor Camargo revela a intenção de pôr a Igreja nos trilhos da constituição e da civilização de São Paulo. Deve-se destacar que, naquele momento, o padre respondia pela

presidência do Instituto Paulista de História e Arte Religiosa, ligada ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo.

Nos sete capítulos da obra capital de Monsenhor Camargo, o vasto estudo documental nos arquivos históricos revela documentos e fatos importantes para a historiografia musical paulista. O período de pesquisa vai desde os meados do século XVI até início do século XX. Perfilam documentos que tratam das nomeações dos mestres de capela; dos conflitos entre os vereadores e religiosos quanto ao custeio das festas; as características das festas; as relações que narram os estados das capelas paulistas e seus cantores; o conflito entre o 3º Bispo de São Paulo, Dom Frei Manuel da Ressurreição e o Governador Dom Luis Antônio de Souza Botelho Mourão; a atuação de André da Silva Gomes e a sua sucessão no mestrado da capela, desde Antônio José de Almeida, Joaquim da Cunha Carvalho até Furio Franceschini (que assumiu o posto em 1908). Não se furta a comentar as festas da religiosidade popular, dando fontes preciosas para a pesquisa sobre as formas de crenças na região.

Ainda sobre a sua tangência na área da música, Monsenhor Camargo publica, em 1951, um estudo sobre o mestre de capela Ângelo de Siqueira. A sensibilidade histórica, aqui, revelada pela escolha do tema, leva-o a consideração de muitos problemas da constituição da religiosidade em São Paulo. O padre setecentista é narrado como um exemplo da dimensão da ação religiosa. Destaca para a sua ação como missionário que enraíza uma forma de culto específica na região centro-sul do Brasil.

O tema já havia sido estudado por Alberto Lamego e publicado em 1913. No entanto, a abordagem de Monsenhor Camargo ampliava consideravelmente o problema da ação do religioso, pois insere sua abordagem dentro das preocupações com a modalidade das mentalidades possíveis. Assim *O padre Ângelo de Siqueira e sua época religiosa* tenta contextualizar a perspectiva e resultados da ação do religioso em questão.

Apesar disso, percebe-se que quando Monsenhor Camargo trata do problema da música refere-se sem o amparo das fontes musicais (ainda hoje desconhecidas). Remete o problema ao cânone da grande arte, sustentado, na sua interpretação do personagem, como possuidor de grande capacidade intelectual. Em forma de crônica, o pesquisador imagina um cenário musical

setecentista, pintado pela transposição de valores extemporâneos. Referindo-se à música de Siqueira, afirma: “o Benedictus e o Miserere finais do Ofício de Trevas eram verdadeiros **oratórios musicais**, pondo em destacada apresentação as cenas indicadas pelas palavras” (CAMARGO, 1951, p.18) (grifo meu).

Ora, não há documentos musicais da época e do local em questão que possibilitem essa afirmação, ou seja, tal constatação nasce de uma experiência transposta de outros lugares e/ou de outras épocas. A própria compreensão da época religiosa só se concretizaria através de um sistema que considerava o espetáculo litúrgico na sua mais possível verossimilhança, dado que a inserção da música na liturgia era tão importante quanto a própria liturgia. Em síntese, a construção do texto não considerou a compreensão do exemplo histórico – Ângelo de Siqueira – em articulações cujas questões fossem resolvidas por mecanismos internos da época, de tal forma que o resultado fosse capaz de tornar predominante o período histórico em relação ao indivíduo, a partir do levantamento de questões socioeconômicas e culturais.

Pesquisando a produção literária de Siqueira, intui-se uma distância dos grandes gêneros musicais, como os oratórios e missas. Seus escritos sugerem que sua música deveria consistir, em grande parte, de pequenos hinos e canções para o cotidiano religioso, e mais, para momentos de paralitúrgicos de uma religiosidade popular.

Em recente pesquisa no Arquivo Público do Porto, consultei uma relação de despesas e receitas feita por Ângelo de Siqueira, na qual mostra o padre músico preocupado com a construção e afinação do órgão da igreja que estava construindo em Famalicão. Até a presente data, essa seria a única perspectiva de contato com uma música mais elaborada e nada mais. Silveira Camargo descartou o artista pelo homem público e empreendedor. O homem que compusera, escrevera livros e construíra igrejas, pelo Brasil afora, tornava-se um exemplo multifacetado, exemplo da “mentalidade” religiosa de sua época.

Pese a isso, destaco sua forma de historiar importante, as condições teóricas de seu tempo e a própria mentalidade dos historiadores em tratar os assuntos da música. Aliás, estende-se a perspectiva de trato da música para uma boa parte dos musicólogos da época. Ainda persistia uma ideia de história da música como discurso social e não analítico da linguagem musical.

5.3.3 O projeto popular da Igreja e sua produção historiográfica

Muitas páginas poderiam ser escritas para esse problema, mas o que é importante destacar é que a Igreja, rearticulada e sem o vínculo de hierárquico dentro do Estado, conquistou espaços de expressão e participação nos projetos de construção do discurso de nação, após uma reclusão dos ambientes intelectuais, ocasionada pelas sequelas da Questão Religiosa, o avanço do positivismo na formação do poder e das alas progressistas vinculadas aos movimentos políticos proletários. Apartados de qualquer possibilidade de discurso na historiografia nacional desde a segunda metade do século XIX, a religião parecia novamente encontrar forças para exigir seu papel na formação da cultura artística no Brasil.

Assim, interpreto o espaço dado, por Queirós dos Santos, aos músicos coloniais da mesma forma que os trabalhos de Serafim Leite, Cônego Florêncio da Silveira Camargo e, principalmente, frei Pedro Sinzig.

O entendimento do processo é complexo. Em síntese, é fruto de uma reconfiguração da atuação eclesiástica nos círculos de poder da nação, após a ruptura institucional de 1864.

Para a música, a primeira questão a ser discutida, e que justificava em parte o anticlericalismo de certos setores da nascente musicologia no Brasil (principalmente os modernistas como Mário de Andrade e Renato Almeida), era a baixa qualidade da música religiosa, tanto colonial como do século XIX.

Porém, ao contrário do cânone que se estabeleceu na historiografia musical brasileira, o adjetivo de decadência que permeou a crítica à música religiosa foi cunhado no próprio século XIX, pelo sentimento de caída da composição em vários níveis, do simbólico ao estético. Percorrendo escritos diversos de autores da segunda metade do século, percebemos um desconcerto com a autoexpansão de um sentido de vida incapaz de manter contatos com suas raízes. Mais do que deplorada, a distância com a tradição tornava-se quase incompreensível, como se interpreta na crônica de Machado de Assis (1957b, p.144):

Quarta-feira de Trevas contradisse este nome pela presença de um grande sol claro. Comigo deu-se ainda um incidente, que mais agravou a divergência entre a significação do dia e a alegria exterior. Eram onze horas da manhã quando ouvi tocar uma valsa a dois tempos. Graciosa valsa; o instrumento é que não me parecia o piano, e desde criança ouvi sempre dizer que em tal dia não se canta nem toca. Em pouco atinei que eram os sinos da igreja de São José. Pois digo-

lhes que dificilmente se lhes acharia falta de uma nota, demora ou precipitação de outras; todas saíam muito bem. O rei Davi, se ali estivesse, faria como outrora, dançaria em plena rua.

Autores antirreligiosos ou agnósticos, como o próprio Machado de Assis, censuravam o radicalismo e a velocidade do distanciamento dos protocolos tradicionais nas celebrações religiosas. Era um desafio de sentido que abalava até mesmo a ironia cotidiana ao mundo das crendices religiosas. Esse sentimento justificava a circulação de textos editados ou manuscritos que tratavam de revigorar as práticas litúrgicas. Exemplares são *O Manual do Pároco*, do cônego Fernandes Pinheiro e o manuscrito localizado na Biblioteca dos Franciscanos de São Paulo *Guia ao Regente da música na festa da Semana Santa*, organizado pelo organista Cândido José da Silveira Peixoto, já citado anteriormente.

Ainda mais interessante do que a visão da decadência do espetáculo litúrgico por autores agnósticos, liberais, positivistas que abundavam na segunda metade do século XIX, assim como por uma historiografia modernista, antirreligiosa por natureza, é observar que a projeção do sentido de decadência foi um dos instrumentos de luta da própria Igreja, no caminho de recuperar a sua autonomia paradigmática, ou pelo menos preservar o catolicismo como elemento aglutinador da sociedade.

Um dos sintomas claros de que a situação desagradava setores da própria Igreja foi o surgimento, como apontado, de manuais para a atuação dentro da Igreja e periódicos que tratavam de discutir os problemas da religião na sociedade já considerada perigosamente secular.

A Igreja, a partir da década de 1860, passa a condenar sistematicamente a presença do profano nas celebrações religiosas. O jornal católico *O Apóstolo* insistentemente condenava o que chama de decadência do culto, publicando textos como o que segue:

Entrae em um templo, e quando o sacerdote se achar no altar, e quando o cordeiro de Deus tiver descido do céu e o povo prostrado adora e contempla a divindade nas místicas espécies em que se envolve; - e quando em torvelinhos o incenso se elevar, como a expressão do agradecimento e do respeito da criatura, ouvireis também, surpreendido, a ária da cigana, no Trovador, ou um belo dueto de Norma, ou qualquer coisa de Otelo de Rossini, do Dom Juan de Mozart, do Rigoletto de Verdi, ou do Romeu e Julietta de Bellini. Nós que escrevemos estas linhas, já ouvimos em uma missa, o órgão com aquela bela romanza ou coisa que o valha, que o tenor canta no último ato do Rigoletto: La donna é mobile, Qual piuma al vento [...] (REVISTA COMMERCIAL, 15-03-1862, p.2).

A partir de 1860, a questão do Padroado tornou-se o nó górdio da política brasileira. Por um lado, a Igreja sentia o desequilíbrio da relação dentro do regalismo no sistema monárquico brasileiro. Por outro, os setores liberais acusavam tal vínculo de obstruir as reformas sociais fundamentais para o progresso do Brasil, entre eles, a substituição do sistema de produção escravocrata por trabalhadores livres e imigrantes, muitos deles professando o protestantismo. Iniciou-se lentamente, principalmente por parte da Igreja, um movimento ultramontanista que tinha a intenção de recuperar a autonomia institucional, então, considerada perdida até mesmo em questões litúrgicas.

Com a adesão do bispado brasileiro da bula *Quanta Cura* e do *Syllabus*, por Pio IX, em 1864, a relação hierárquica da Igreja tornou-se insustentável. A bula conclamava a legitimidade do poder eclesiástico pela infalibilidade papal, assim, desconhecendo a tutela da sociedade civil e do pensamento político secular, bem como legitimando a força na defesa do catolicismo. Esse processo era a reação pelo avanço das posturas científicas e materialistas na Europa ou, como afirma Roberto Romano, “o culto entusiástico do progresso infinito e com o resultante otimismo antropocêntrico da filosofia burguesa do período” (ROMANO, 1979, p.86). A infalibilidade do Papa é proclamada em 1870, mas, precedentemente, as autoridades eclesiásticas brasileiras tomaram motivos, alinhando-se com a determinação ultramontana de recuperar as diretrizes governativas da religião.

Entre os aspectos práticos estava em “restaurar a disciplina e organizar o instituto católico em termos burocráticos do poder” (ROMANO, 1979, p.90). O problema era que a influência leiga estava no seio da Igreja: as irmandades. O conflito tornou-se agudo quando as autoridades eclesiásticas enfraqueceram a instituição e trataram de impedir a presença de membros da maçonaria como confrades. O processo deflagrou o antagonismo irreversível entre Igreja e Estado, o que representou, na prática, a quebra do Padroado.

Iniciava-se a retomada da influência doutrinária do clero na expressão religiosa brasileira, dentro dos núcleos católicos. O fenômeno era complexo. Primeiro, porque a Igreja, reagindo contra os ataques de liberais, positivistas e materialistas, afirmava que a nação brasileira consubstanciava sua natureza no catolicismo. Isso implicava dizer que ser nacionalista era ser católico. A Igreja identificava nos liberais radicais a incorporação de uma política estranha aos

usos e costumes da nação. Assim, assumia que o verdadeiro nacionalismo só seria realizado na confluência e reconhecimento dos valores cristãos. Passou a criticar com veemência a tentativa dos liberais de desvinculá-la do processo civilizador da nação. Acusava-os de antinacionais com tendências de “macaquear a Europa em tudo, inclusive em seus erros” (ABREU, 1999, p.313). A ópera era um objeto dessa crítica! Desdobrando esse conceito, a Igreja, no Brasil, passou a dirigir-se às massas proletárias de forma sistemática. Iniciou um processo de aproximação com as formas de religiosidade popular, apesar de contradições dentro da forma de atuação.

Em paralelo aos positivistas do Recife, a Igreja, em meados daquele século, levantou a bandeira do nacionalismo. A retórica era que o cristianismo católico era o denominador comum de qualquer fonte cultural do Brasil. Antecipavam em muito os modernistas, criticando a mesma música: a verdadeira decadência era o melodismo operístico e a canção brejeira como agentes do espetáculo litúrgico.

Contudo o fenômeno desdobrou-se para um elogio das culturas populares, pois esse seria o viés de ação política possível para a Igreja, diante da pressão política dos setores liberais. Assim, a partir da década de 1870, lentamente, inicia-se um processo de diálogo com as camadas populares no Brasil. Esse processo coincidiu com a formação da sociedade industrial e, conseqüentemente, o desenvolvimento da classe proletária nos centros urbanos.

A questão da guinada da Igreja para a religiosidade popular é um fenômeno deveras complexo, que funda uma nova sensibilidade, ou melhor, organiza nas seguintes gerações paradigmas que alicerçam todo o pensamento crítico do próprio modernismo. Porém, ao redor da década de 1860, esse problema vivia-se ainda nos estranhamentos e condenações dos misticismos e crendices cuja música da religião popular bem representava.

O espólio da influência leiga liberal na liturgia, a ópera, tornou-se, então, a pedra de toque da restauração da disciplina no campo do espetáculo litúrgico. Periódicos, como *O Apóstolo*, acusavam a situação como resultado do sequestro da Igreja por um Padroado leigo. Assim, muitos setores de alta hierarquia no Brasil consideraram hostil a concepção religiosa da sociedade à

manutenção das formas de espetáculo litúrgico, o que representava colocar em marcha o expurgo da ópera como canto sacro.

A nova postura ultramontana trazia a solução para tal reação nas artes plásticas, através do movimento dos Nazarenos, e na música pelo Cecilianismo. Em breves palavras, o Papa Pio IX, em 1870, promulgava o primeiro catálogo de obras que deveriam servir de modelo para a composição religiosa. Nele, nota-se a restauração do estilo palestriniano, porém na tradição da escola romana de Ottavio Pitoni (1657 – 1743). Rechaçava-se a semantização exagerada da música e a expansão cromática da harmonia, tratando de restaurar o gesto melódico gregoriano, a polifonia e os hinos congregacionais. Compositores como Luigi Botazzo reanimaram o espírito cecilianista que já era cultuado no começo do século por autores como Michael Haydn, Spontini, entre outros.

No Brasil, apesar do esforço das autoridades religiosas, a grande massa de composição para a Igreja seguiu ignorando os esforços reformadores. No entanto, é fácil perceber, vasculhando arquivos musicais do final do século XIX, uma importante presença de autores ligados ao cecilianismo, como Oreste Ravanello. A imigração italiana no Brasil facilitava a incorporação do movimento. Esse é o caso do professor italiano José Tescari, que atuou no Colégio São Luiz de Itu, e suas composições religiosas espalharam-se em inúmeros arquivos do sistema do Vale do Ribeira a Alta Mogiana.

Há de se destacar que o fenômeno atingiu alguns dos principais compositores da época: Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald. A música religiosa desses dois compositores alinhava-se perfeitamente com o movimento cecilianista. Mais interessante é notar que Alberto Nepomuceno foi um agente restaurador da música do padre José Maurício Nunes Garcia. Segundo Sergio Corrêa (1996), no catálogo do compositor pernambucano, havia a citação de 11 obras do padre nas quais havia trabalhado fazendo revisões, orquestrações e reduções para órgão.

O movimento desdobrava-se na própria crítica musical. José Rodrigues Barbosa publicou, na *Revista Brasileira*, de 1898, o artigo *Música Sacra*, onde defendia justamente os movimentos de reforma da música religiosa, aderindo ao cecilianismo. Esse artigo era decorrente de uma campanha lançada em 1895 e encontrava reação na classe musical:

Felizmente, nota-se nesta questão a coincidência rara de que - cristãos e artistas - partindo de dous princípios diferentemente enunciados e dirigindo-se para dous pontos aparentemente estranhos um ao outro, fazem no fundo causa commum - os primeiros trabalhando para submeter a musica ao jugo da liturgia, prescrevendo-lhe servir humildemente ao ideal mystico e limitar-se a ser uma oração em uma casa de orações; os outros renegando uma arte incerta, falsificada, que enverga a sotaina por sobre o 'dominó', correndo estonteadamente, fallando a mesma linguagem, pelos templos e pelos theatros. A renovação do canto gregoriano e da musica palestriniana é desejada pelos catholicos, porque esse canto é para elles uma tradição santa, e porque essa musica que teve nelle sua origem, conserva seu espirito e sua significação sob a castidade e riqueza de suas vestes: é desejada pelos artistas, porque os cantos seculares das antigas idades christãs encerrão thesouros de expressão melódica, tocante, profunda, ingenua, ardente, e porque a musica do seculo XVI offerece à sua admiração modelos incomparaveis de uma arte delicada e de uma sciencia infinita.

O movimento teve a adesão de inúmeras personalidades do ambiente musical do Rio de Janeiro, entre elas, Alberto Nepomuceno, Alfredo Bevilacqua, Francisco Valle, Alfred d'Escragnolle Taunay, e uma parcela de eclesiásticos de várias ordens (GOLDBERG, 2004). Pelas palavras de Alberto Nepomuceno, nota-se que persistia uma imagem da música sacra num ambiente de profanação absoluta, como acusado em 1862, pelo *O Apóstolo* (apud VERMES, 2000, Internet):

É preciso acabar com o costume vergonhoso de executar antes da entrada dos officiantes a symphonia do "Guarany" ou "Cheval de Bronze" ou "Pique Dame" ou "Zigeunerbaron" ou "Bocaccio", etc... etc... É preciso acabar com essa música despida de senso, composições em que o texto sagrado devia ser substituído pelos couplets mais sugestivos da mais suggestiva revista de fim de anno; e que mesmo nem o mérito têm de serem feitas por músicos que conheçam seu "officio". É preciso acabar com a falta de senso artistico dos adaptadores dos textos sagrados do "O Salutaris" (sic), "Santum Ergo" (sic), etc... etc..., a melodias de sentimentos profanos e direi mesmo de sentimentos que manifestão a degradação do nível artistico do individuo, taes como "Ocello neri" (sic) e "varrei morir" (sic), etc... etc. [...].

Ainda seguindo as fontes expostas por Mônica Vermes, nota-se que o movimento de correção do espetáculo litúrgico musical alcançou esferas altas da hierarquia eclesiástica:

A proposta de Nepomuceno é que se crie uma associação que imponha a obediência ao Regulamento para a Música Sacra aprovado pelo papa Leão XIII e publicado pela Sagrada Congregação dos Ritos e, mais tarde, a fundação de uma Escola de Música Sacra, destinada a preparar músicos, cantores, compositores e seminaristas. Finalmente o arcebispo do estado--monsieur Luiz Raimundo da Silva Brito--nomeia uma comissão para avaliar projetos de reforma da música sacra e três propostas são apresentadas: do padre Pedro Hermes Monteiro, do cônego Velasco Molina e do compositor Alberto Nepomuceno. A proposta do terceiro, baseada no Regulamento supracitado, é aprovada (VERMES, 2000, Internet).

Nesse contexto, Alfredo Taunay reanima o seu discurso quanto ao padre José Maurício. Fecha-se, aqui, um círculo no reconhecimento que a consciência litúrgica do padre estava associada ao próprio sentido cecilianista que Nepomuceno professava. Em jogo, estava a retomada de um projeto nacionalista que, em concomitância, amparava-se num compositor, agora, reconhecido também por sua alta densidade no trato da música religiosa.

Nesse momento, a equação da historiografia apresenta a importância da retomada do discurso sobre a religião. O mito da resistência de José Maurício estava nessa perspectiva. Para o ufanismo nacionalista dos modernistas, José Maurício representou mais do que um compositor de grande capacidade. Ele caracterizou o início do primeiro período do que se poderia chamar de música brasileira, “uma das mais altas revelações do espírito brasileiro” (ALMEIDA, 1926, p.63). Assim, projetada em fantasia, a Igreja sem o Padroado poderia inferir, ao ler as considerações de Renato Almeida, que sua razão se consubstanciava. José Maurício era a “flor silvestre e exuberante da terra nova”, que projetava o espírito natural da religião na formação da nação!

O movimento ia além da projeção de José Maurício como herói nacional e desdobrava-se aos poucos por uma influência na formação da narração sobre a história brasileira. Através da obra de Basilius Röwer, ligado ao processo de romanização litúrgica de 1903, e do também franciscano Frei Pedro Sinzig, ambos de origem germânica, a discussão relativa à música religiosa no Brasil ganhou novo alento.

O frei Röwer foi justamente o meio de avaliar um movimento que retomava a tarefa de historiar como elemento de inserção da construção do espaço social. Seus livros tratavam de localizar a religião na formação dos territórios e populações no Brasil. Ademais, como músico, compôs e escreveu tratados de música religiosa, principalmente o que dava a entender os princípios da reforma de 1903, pela bula *Motu Proprio* do Papa Pio IX.

Na música, o movimento desdobrava-se do cecilianismo para a difusão e discussão da música religiosa, que se multiplicava em ações que buscavam justamente a inserção da Igreja, por um diálogo dinâmico, com as camadas populares. A historiografia musical brasileira acompanhou esse movimento. Através da *Revista Música Sacra*, que iniciou suas publicações em 1943, inúmeros artigos restauravam a história da composição sacra no Brasil.

Destaco, nesse aspecto, os textos dos freis José Geraldo de Sousa e Pedro Sizing (editor da revista até a sua morte, em 1952).

O frei beneditino José Geraldo de Sousa foi o autor de uma pequena história da música religiosa – *História da Composição sacro-musical no Brasil* -, publicada em dois volumes da *Revista Música Sacra*. Seu relato inicia-se nos primeiros momentos da colonização até os tempos coevos. Evidentemente, elogia a ação religiosa na colônia que, através da música, construiu uma plataforma sólida de ação catequética: “é o espírito catequético-apostólico que explica a pedagogia musical e cria a composição sacra entre nós” (SOUSA, 1957, p.145). Extrapolando o sincretismo, afirma que a adoção de danças rústicas estaria vinculada à ação da catequização: “conquista-se o guerreiro Tubira; assim explica-se a adoção e adaptação do cateretê, catira, cururu, para as festas do Divino, Nossa Senhora da Conceição e São Gonçalo” (SOUSA, 1957, p.145). O surgimento dos teatros públicos também seria, para Sousa, uma ação dos religiosos. Considerava o Teatro Eclesiástico dos jesuítas o germe dessa forma de atividade musical. Sousa demonstra grande capacidade de síntese, elencando nomes e fatos somente possíveis de conhecimento por uma exaustiva pesquisa de fontes primárias e secundárias.

Seguindo o cânone da historiografia musical, narra a vida e obra de José Maurício, “primeiro e grande nome de **uma arte musical brasileira**” (SOUSA, 1957, 146). Apoiado em Curt Lange, discorre sobre a “escola mineira de música sacra”. Assim como o musicólogo alemão, sublinha o gênio da raça mestiça elogiando a destreza dos afrodescendentes para a música. Enfim, a colônia era um espaço de construção da civilidade, de encontros e avanços significativos, pese o julgo da colonização.

Em contraste com a colônia, onde a música religiosa era o centro da composição, frei Geraldo de Sousa considera o século XIX um período de decadência. Os lugares comuns, lidos aos borbotões na imprensa católica do século XIX, retomavam posto para a contextualização da “decadência”: a profanação excessiva; o desleixo dos compositores e o gosto da sociedade para a música do teatro e do entretenimento fácil. Cita o já referido manifesto de José Barbosa Rodrigues, de 1895, mas relaciona autores que deveriam ser considerados como marcos de resistência, como Elias Álvares Lobo, Itiberê da Cunha, João José Baldy, entre outros. Furio Franceschini é citado como agente

da recuperação da glória musical da Igreja no Brasil. Por ele, teria sido divulgada a obra de André da Silva Gomes em um concerto, em 1930.

Termina discursando sobre a restauração da música religiosa no Brasil. Lenta, mas progressiva, buscava revigorar o estilo solene de Palestrina. Associa à ação autores como João Gomes de Araújo, Henrique Oswald, Furio Franceschini, Alberto Nepomuceno, Villa Lobos, Frei Pedro Sinzig, Frei João Batista Lehmann (em verdade, Johannes Baptiste Lehmann), entre outros.

A história da música sacra, escrita por Frei Pedro Sinzig, tem muitos pontos em comum com a de Geraldo de Sousa. No entanto, Sinzig destaca a atuação dos franciscanos na colonização, quebrando algo do discurso hegemônico sobre a dominância jesuítica. Apoiado numa relação de fontes e em alguma historiografia sobre os franciscanos, principalmente, *A Ordem Franciscana no Brasil*, do Frei Basilius Röwer, Frei Sinzig atesta que a contribuição dos irmãos franciscanos para a colonização musical no Brasil foi decisiva:

Efetivamente, já antes de os jesuítas virem para o Brasil os franciscanos cuidaram também das almas do norte. Bahia os viu em 1534, sendo o superior Frei Diogo Borba [...] pregaram entre os Tupinambás [...] por volta de 1546 exerceram o ministério em Porto Seguro [...] É Wadding que, nos “Annales Minorum, reproduz uma carta de Frei Bernardo de Armenta, no dia 1 de maio de 1538, dirigida a João Bernal Dias de Lugo: “[...] foram [os índios] por eles [franciscanos] também instruídos a entoar hinos e cânticos, pelos quais os mandava guardar os mandamentos de Deus, ter uma só mulher de remota consanguinidade” [...] Vê-se, pois, por esse precioso testemunho que já no princípio da nossa cristianização pelos filhos de S. Francisco de Assis, havia como um “Catecismo em Cânticos” que ensinava a doutrina católica, como esta de terem uma só mulher de remota consanguinidade. Não é de supor que assim só se ficasse entre os Carijós, mas que esse princípio pedagógico fosse aplicado em toda a parte (SINZIG, 1949).

Note-se que o frei franciscano trata de antecipar a ação dos jesuítas e, inclusive, reconfigura a teoria da divinização como uma exclusividade dos irmãos da Companhia de Jesus.

Outro destaque da história de Pedro Sinzig é o dicionário de músicos religiosos, desde remotas datas. Usando a metodologia da pesquisa documental característica já na história factual no Brasil, Sinzig não discursa através de uma divisão política. Somente a colônia é considerada dentro de uma linha relacionada à condição de Estado. A divisão de Sinzig é temporal, ou seja, a música sacra de 1800 a 1900 e de 1900 “para cá”.

Ainda, nessa tradição, que resgata a história da música do Brasil conjugada com a história da Igreja, destacam-se os estudos sobre os jesuítas.

Na sua essência, os estudos sublinhavam a ordem religiosa como fundamental para o processo civilizatório do Brasil colonial. Destacavam, ao contrário do que afirmava Pedro Sinzig, que os padres da Companhia foram os responsáveis pela modelação de uma cultura social e artística. Nessa narração, ressaltam a passividade do ameríndio nas ações de catequeses. Apoiados nas cartas dos missionários do século XVI e XVII, constroem o cânone da adaptabilidade do nativo através da música. As narrativas marcam também o aspecto heroico dos religiosos e a honorabilidade da causa, desconhecendo qualquer aspecto conflitante na relação de alteridade. Em razão de ser uma história dos atos do eclesiástico, o catolicismo é visto como elemento organizador de uma gente bárbara, sem perspectiva da crítica da sociedade do trabalho.

5.3.4 A música da Igreja na intersecção com a cultura popular

Consequente, com a doutrina da infalibilidade papal, declarada por Pio IX, a partir da década de 1870, a ação litúrgica passou por inúmeras discussões para trazer para dentro da hierarquia eclesiástica a determinação das formas de expressão e culto condizentes com a tradição católica. Declarada a hierarquização da Igreja distante dos poderes seculares, o Papa Leão XIII promoveu um movimento de recristianização. A doutrina era ampla e seus braços alcançavam desde a retomada das missões até o pensamento filosófico da Igreja que tratava de restaurar os princípios da liturgia patrística.

Por esse movimento, chegaram ao Brasil missionários estrangeiros que se dirigiram a formações populacionais recentes. Nessa leva, destacaram-se noviços franciscanos vindos da Saxônia, entre eles, Basilius Röwer, Pedro Sinzig, Johannes Baptiste Lehmann. A ação dos dois missionários, absolutamente envolvidos nos protocolos de reforma do culto católico, ganhou novos motivos a partir de 1903, com a publicação, pelo Papa Pio X, da bula sobre a música sacra *A Motu Próprio - Tra Le Sollecitudini*.

O principal elemento da bula era identificar a música católica no *corpus* simbólico, composicional e teórico do Canto Gregoriano, como dita a bula, aqui transcrita em parte:

O canto gregoriano foi sempre considerado como o modelo supremo da música sacra, podendo com razão estabelecer-se a seguinte lei geral: Uma composição religiosa será tanto mais sacra e litúrgica quanto mais se aproxima no andamento,

inspiração e sabor da melodia gregoriana, e será tanto menos digna do templo quanto mais se afastar daquele modelo. O canto gregoriano deverá, pois, restabelecer-se amplamente nas funções do culto, sendo certo que uma função eclesiástica nada perde da sua solenidade, mesmo quando não é acompanhada senão da música gregoriana. Procure-se nomeadamente restabelecer o canto gregoriano no uso do povo, para que os fiéis tomem de novo parte mais ativa nos ofícios litúrgicos, como se fazia antigamente (PAPA PIO X, 1903, Internet).

Evidentemente, o impacto sobre a esfera eclesiástica foi mitigado pela relação dos religiosos com a música. Entretanto percebe-se que o movimento encontrou forte apelo nesse grupo de missionários alemães. A princípio, as primeiras ações foram basicamente práticas, organizando coros, publicando e compondo músicas para a liturgia. Frei Röwer escreveu, inclusive, um guia prático para composição baseado nas reformas do *Moto Proprio*. Posteriormente, organizaram uma editora cuja finalidade era publicar livros, partituras e periódicos tratando de vulgarizar a música sacra “reformada. Nesse sentido, para a historiografia musical brasileira e também para a história da composição no Brasil ganham destaques duas revistas: *Cecília* e *Música Sacra*. A primeira como um manual para regentes e párocos quanto à organização da liturgia musical. Posteriormente, segundo o próprio frei Koepe, a revista transformou-se num *cancioneiro paroquial*. Buscava-se a simplificação da execução e a adequação aos gestos musicais do Canto Gregoriano. *Música Sacra* já era uma publicação musicológica que trazia, para o âmbito do discurso acadêmico, as questões da música religiosa. Inúmeros musicólogos de cátedra publicavam nesse periódico, além dos religiosos: Luiz Heitor Correa de Azevedo, Curt Lange, Andrade Muricy, Vicente Salles, entre outros

Nesta revista ocorre um problema que revela a doutrina que buscava calçar a Igreja dentro dos movimentos populares. A partir da década de 1950, observa-se que lentamente ocorre uma identificação da expressão musical “reformada” com uma raiz popular. Através da revista *Música Sacra*, inúmeros artigos passam a relacionar o canto cristão com a cultura popular. A tese se sustentava no fato de que originalmente o canto cristão era fruto de um movimento popular.

Em 1957, o padre Koepe narra, na *Música Sacra* (ano XVII, nº8), as discussões ocorridas no III Congresso Internacional de Música Sacra, transcorrido em Paris. Discorre a respeito de uma palestra na qual o tema era a validade litúrgica da expressão do povo através do canto. Cita a encíclica

Musicae Sacrae Disciplina, observando que era necessário o cultivo do “canto religioso popular”. Porém esse canto não seria a expressão ingênua, mas extraído do Canto Gregoriano. Afirma:

Nem todas as partes do canto Gregoriano são destinadas ao povo. Dever-se-á cantar com muito maior freqüência as melodias gregorianas simples. nada de críticas precipitadas em se tratando de canções eclesiásticas novas A Igreja sempre usou de grande liberdade em matéria de estilo. Também o canto religioso popular conhece diversas formas estilísticas: a gregoriana, a figurada e outras mais. Naturalmente é preciso combater o diletantismo [...] **A música sacra jamais deverá descer ao gosto das massas – ao contrário, será preciso formar nas massas o verdadeiro gosto.** Evidentemente, a encíclica quer que o Canto Gregoriano e a polifonia sejam observados e cultivados, mas é todo indispensável que o povo ocupe na Liturgia, o lugar que lhe compete (KOEPE, 1957, p.163) (grifo meu).

A estratégia era justamente criar uma intersecção do canto gregoriano com o cancionero popular. Assim, revela frei Koepe nas linhas que seguem:

Justamente o canto popular é, hoje em dia, uma das grandes tarefas da música sacra. Não podemos deixar de enaltecer aqui três nomes beneméritos do canto religioso popular no Brasil: Frei Pedro Sizing, O.F.M., Frei Basílio Röwer, O.F.M., Pe. João batista Lehmann, S.V.D. [Verbo Divino], que há quase 50 anos, começaram a colecionar tais cânticos. Ninguém poderá negar que *Cecília e Harpa de São* tem feito um bem imenso [...] (KOEPE, 1957, p.163).

A ação prática estendia-se para a justificativa histórica. No mesmo número, o musicólogo português Pe. José Augusto Alegria, de Évora, escreve o texto *O Canto do Povo na Vida Religiosa Medieval* e demonstra como algumas estruturas literárias dos cantos que formavam o *corpus* consagrado da liturgia, em verdade, derivavam de canções populares. Exemplifica a afirmação através das laudes. Analisando as *laudes pueriles* afirma: “como se vê pela estrutura estrófica, estas laudes constituíam verdadeiras canções populares, como ainda hoje as janeiras e o canto dos reis, de porta em porta” (ALEGRIA, 1957, p.173). Segue o mesmo raciocínio para outros momentos da música litúrgica, como o *Alleluia*; o *Kyrie eleison* (“durante toda a Idade Média o Kyrie permaneceu popular”); *Attende, Domine*; e, segundo o Pe. Alegria, um estudo sobre as Preces demonstrariam a sua vinculação com a religiosidade popular.

Aqui já estaria confirmada a tese de vínculo natural da Igreja com as manifestações do povo, pois, como referido, o projeto era identificar a religiosidade católica com a própria nacionalidade e, mais, como movimento de base popular que, em momentos de guerra fria, surgia como alternativa de movimento de massa, mantendo as estruturas sociais vigentes até então.

Na construção desse discurso, a **Música Sacra** apresentou, em 1958, um artigo sobre um movimento que já estava implantado na Alemanha desde meados da década de 1930: o *Canto Gregoriano Popular*. Nesse artigo, apresentou-se o trabalho do padre beneditino Gregório Schwake, que, segundo a revista, havia trabalhado em importantes cidades da Europa desenvolvendo uma técnica coral na qual a base era o canto congregacional baseado no Gregoriano. A apresentação do trabalho descrevia o material e a forma de ensaiar o coro dos fiéis para a manutenção da dignidade do culto. Em síntese, nesse processo de popularização do canto dentro da Igreja, sem desconsiderar a tradição do Gregoriano, a revista **Música Sacra** publicou inúmeros artigos na intenção de suscitar a discussão e divulgação da doutrina.

Um dos textos mais significativos desse projeto foi o escrito pelo Frei José Geraldo de Sousa, autor da já apresentada *História da Composição sacromusical no Brasil*. O artigo em questão subverte a relação da origem popular do canto religioso, como proposto por Alegria, e trata de demonstrar que a própria música popular brasileira tinha uma forte influência do Canto Gregoriano.

Era uma nova perspectiva que respondia, naquele momento, a um discurso etnográfico plenamente desenvolvido na música. Frei Sousa considerava a própria manifestação musical brasílica na confluência direta do canto religioso! Em *Contribuição rítmico-modal do Canto Gregoriano para a Música Popular Brasileira*, o padre expõe motivos pelos quais a formação da música, que os modernistas acreditavam ser a fonte do discurso da cultura nacional, só seria possível através de uma apropriação da gestualidade e formatividade do canto Gregoriano.

Inicia, então, citando os trabalhos de René Dumesnil sobre a influência do canto Gregoriano no folclore e confirma em consonância com as palavras de Andrade Muricy. Conforme Muricy, expõe a fratura política que ocasionou a dispersão do vínculo da música religiosa com a popular e, também, a plataforma na qual essa relação se construiu, ou seja, a ação evangelizadora dos missionários na colônia. Retomando uma linha biossociológica, elenca os sincretismos musicais que formaram a nossa música popular. Recorre aos cânones das três raças (atribuindo a Bilac a construção dessa máxima), consubstanciando-as com palavras de Luiz Heitor e Renato Almeida.

A tese é simples: as típicas sincopas seriam fruto de uma corruptela de alguns ritmos comuns no Canto Gregoriano:

A própria dificuldade rítmica de se grafar este inciso melódico de se grafar esse inciso melódico, sob dezenas de formas, de norte a sul do país (pude pessoalmente verificá-lo em dezenas de cidades paulistas e algumas do Rio Grande do Sul; através de informações, nos estados do Amazonas, Pará, Rio Grande do Norte, Ceará, da Paraíba, de Pernambuco, do Espírito Santo, de Minas e Mato Grosso) vem atestar sua origem gregoriana (SOUSA, 1958, p.23).

Mais do que a crítica à simplicidade do argumento, recorrendo a cânones já consagrados, ressalta-se o esforço ideológico de buscar elementos para uma intersecção do Canto Gregoriano na constituição da cultura popular. Esse é um discurso de confirmação; e não de análise. Reconhecer, na sincopa, a origem eclesiástica é remeter o que melhor caracterizava a música brasileira, segundo tantos autores e folcloristas (Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor, etc.), ao universo da Igreja. Identificava-se assim a vocação e natureza do catolicismo com o principal discurso que sustentava a nacionalidade: a cultura popular como índice crítico da nação.

Somente nessa perspectiva justifica-se a doutrina perseguida pelos movimentos religiosos, aqui, especificamente demonstrado pelo grupo de padres músicos vinculados ao movimento do *canto religioso popular*. Uma melhor compreensão desse fenômeno e do seu discurso só pode ser realizada na intersecção com os programas do modernismo, através do entendimento expresso por Andrade, da “cultura popular como o inconsciente coletivo da Nação” (CONTIER, 1994, p34). Desta forma, ao justificar a matriz religiosa da música popular, não só se consagrava a própria cultura popular; a Igreja como fonte deste “inconsciente”; como a própria sacralização do movimento do *canto religioso popular*.

5.4 Híbrida, espontânea e salvacionista: a cultura popular e o folclore como redenção do “novo” homem brasileiro

As identidades nacionais não são fatos naturais, mas, construções. A lista de elementos de base de uma identidade nacional é hoje bem conhecida: ancestrais fundadores, uma história, os heróis, uma língua, monumentos, certas paisagens e um folclore. Sua mise-au-point foi a grande obra comum realizada na Europa durante os últimos dois séculos. O militantismo patriótico e as trocas transnacionais de idéias e de saberes criaram identidades bem específicas mas similares na sua diferença. Forma de organização política estreitamente ligada ao desenvolvimento do capitalismo industrial, a nação fundou sua legitimidade sobre o culto da tradição e a fidelidade a uma herança coletiva. A exaltação do arcaísmo

acompanhou a entrada na modernidade (Anne-Marie THIESSE, 1999, apud MAIA, 2006, p.4)

Pela afirmação de Anne-Marie Thiesse, percebe-se que o estudo do Modernismo no Brasil coloca-nos sempre face a face com problemas que fundamentalmente se encerram em três questões, as quais se desdobram em muitas variantes: (1) a discussão do *fenômeno nacional* fundado numa tradição comum, histórica, mas não cronológica, (2) perspectiva da pesquisa e análise da cultura e, através dessa, a elaboração de um discurso estetizante da realidade que sustenta, (3) um vínculo com a ação política de superação das estruturas do passado e construção de uma sociedade compatível com os avanços da razão do tempo, constituída desde suas raízes locais, entenda-se, nacional (raça, terra, arte, religião, política).

Dentro dessa plataforma, desdobram-se problemas diversos, com posturas ideológicas absolutamente fragmentadas que, por vezes, encontram-se tangenciadas em alguns aspectos, mas, principalmente, no que tange a encontrar, na história, na língua, na estrutura política e nas artes, a manifestação antropológica da população para constituir um discurso de “soluções” nacionais para problemas “nacionais”.

“Comunidade imaginada”, “mito da nacionalidade” e “utopia modernista” são alguns qualificativos para definir o projeto de construir um discurso atemporal de valores que redimisse e propiciasse forma a uma nação. Essa entidade fora idealizada por uma homogeneização de sentimentos e tradições a partir de uma abordagem estética (entendida como científica) de amálgama de raças. Em síntese, um discurso de temporalidades congeladas pela manifestação antropológica, num espaço suspenso pelo denominador comum da geografia política.

O sentimento de renovação e busca de uma solução própria atingia todas as áreas: política (Estado Novo e a contra-hegemonia comunista de Luiz Carlos Prestes; o desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek); artística (vanguarda paulista da Semana de 22); historiográfica (de Manoel Bomfim a Gylberto Freyre); antropológico (de Arthur Ramos); imagético (o samba; o malandro; a selva; a cachaça); educacional (o manifesto “educação nova” de Fernando Azevedo e Anísio Teixeira; Alceu de Amoroso Lima e o conservadorismo católico; o projeto do ensino “humanista” de Gustavo Capanema). Em síntese,

o discurso encontrava-se num vórtice traduzido por um sentimento de uma nação, ainda, colonizada pelos modelos civilizatórios europeus.

Mapear estas circunstâncias de discurso, considerando os “deslizamentos” teóricos pela generalidade das análises estéticas totalizantes, tem sido obra de muitos intelectuais de diversas áreas: da História à Sociologia; da Crítica Literária à Musicologia. A historiografia sobre o Modernismo é singularmente vasta e virtuosa. Nossa intenção, diante desse universo é refletir como a adesão ao discurso biossociológico transformou-se em manifesto politizado de elogio ao sincretismo, que, por meio de uma estetização engajada, viabilizou sustentação a um projeto social através de uma plataforma cultural e ideológica fundada na existência de um espírito “nacional”, por si, redentor.

Sobre essa plataforma, ou seja, a construção de um discurso pelo qual a cultura popular se “torna o inconsciente coletivo” da própria arte e, só por ele, legitima-se, é que ensejo entender a leitura dos musicólogos modernistas. Sem entrar nas diversas e diversificadas construções ideológicas, teóricas, políticas e estéticas, assim como nas narrativas sobre o movimento, trato de justificar a coerência dos modernistas ao formular a equação atinente ao passado. Coerência que traspassa os limites temporais, pois, do pessimismo de Silvio Romero à utopia nacionalista, os modernistas fincaram profundas estacas que forjaram, até os dias atuais, um discurso da cultura popular como fundamento do edifício social. Uma utopia que se manifesta desde o absolutamente visível – a construção de Brasília ergueu um símbolo da conquista do Brasil, no coração do sertão – até a que se manifesta nos subterrâneos da postura intelectual, manifesto singularmente no discurso musicológico brasileiro em razão da distância das grandes cadeias teóricas, verticalizadas pelo pragmatismo dos projetos de pesquisa.

5.4.1 O modernismo e a ideologia do “nacional”

Apenas como digressão, destaco um aspecto importante para situar o problema do modernismo nacional: a velocidade de transformação das estruturas sociais que estavam ocorrendo no Brasil, desde o último quartel do século XIX. Era uma época de transição. A Europa vivia o impacto do avanço do discurso científico e a entrada na era da tecnologia. Reanimava-se o

discurso colonialista e os sistemas de relação de trabalho encontravam-se em momentos de profunda mudança: o taylorismo; o socialismo; o sindicalismo, etc. No que concerne ao Brasil, a transição também era profunda e respondia ao avanço do capitalismo como articulador da realidade social. Assim, a transição ocorria como forma de organização social básica: da economia agrária absolutamente dominante para os polos industriais urbanos. Ademais, impulsionado pela necessidade de adaptar-se ao mundo do trabalho livre, o Brasil abria-se para uma nova aventura de encontros culturais.

Os sistemas políticos democráticos eram ainda precários. A república brasileira enfrentava problemas de diversas ordens. O conservadorismo imperial estava ainda presente; as oligarquias agrárias absolutamente dominantes; e os imigrantes já estabeleciam relações de dominância política e econômica. Porém, em concomitância, o alto capitalismo industrial forçava mudanças drásticas nas relações de trabalho e gerenciamento político. Observa-se uma ascensão do socialismo, tanto na forma de relações trabalhistas como no campo teórico, constatada em historiadores, como Manoel Bomfim.

A proletarização da sociedade era crescente. No Brasil, em 1890, foi criado o Partido Operário, e, em 1902, foi fundado o Partido Socialista Brasileiro (PSB). Rapidamente, ocorria uma reconfiguração das doutrinas que regiam a atuação política dos trabalhadores: anarquistas italianos e comunistas disputavam o poder em recentes organizações sindicais. Os movimentos de contestação cresciam diante de uma república ainda dominada pelas oligarquias agrárias. A greve dos portuários de Santos, em 1904, foi o prelúdio de uma época que seria marcada por revoluções e instabilidades políticas agudas. Em 1917, explodiu, em São Paulo, o primeiro grande movimento de paralisação operária, que culminou com uma comoção pública pelo assassinato de um trabalhador. Esse movimento solidificou o socialismo em substituição ao anarquismo no Brasil, atingindo, inicialmente, o eixo São Paulo - Rio para, sucessivamente, afetar os principais centros industriais do país. Ao mesmo tempo, formavam-se colônias de imigrantes absolutamente desvinculadas da realidade nacional, como em Santa Catarina. O problema da vadiagem crescia nas cidades pelo colapso da estrutura social em lidar com a

imensa massa de libertos e seus descendentes, que não conseguiam estabelecer-se nos domínios do capitalismo.

Na área da ciência, o volume de mudanças igualmente era intenso. O início do século XX modificou totalmente a relação de tempo e espaço da vida cotidiana. A mecanização do transporte e da comunicação (radiotelefonia) redimensionou a perspectiva do homem comum e outros avanços eram considerados fantásticos aos olhos destes: a astronomia, a medicina bacteriana, as geociências de tipo exploratório e descritivo, a química tradicional.

A arte igualmente transformou-se. O sentido do belo clássico na relação filosófica da arte com a realidade. O mundo por si transformou-se numa sala de espetáculos. O bizarro e o fantasioso cresciam na medida em que a grande arte romântica transformava-se em esnobismo (CARVALHO, 2007). A burguesia transformara a grande arte da tradição aristocrático-eclesiástica num objeto de consumo e ostentação. Crescia o gosto pelo exótico, reanimava-se o desejo de encontros com culturas “desconhecidas”. A sensação de espetáculo em que se tornou o mundo intensificou-se com a massificação dos cinemas. Entre 1907 e 1928, as salas de exibição cresceram vertiginosamente. O mundo da arte transformava-se rapidamente em mundo do entretenimento. A rua passou a ser lugar de trânsito e não mais da manifestação dos valores que distinguiam uma comunidade. A reprodução mecânica do som também modificou toda a relação de recepção da música e sua própria composição.

A ambiguidade e instabilidade dos discursos e a experimentação dos projetos de análise tornaram-se estruturais, senão ontológicos. A contestação e a diversidade teórica liquidavam até mesmo a perspectiva evolucionista da razão. Paradoxalmente, o otimismo surgiu numa época marcada pela instabilidade global.

5.4.2 O fortalecimento do discurso nacionalizante

Diante de uma Europa que fortalecia suas estruturas de projeção sociopolítica (sistema econômico, científico e artístico), cuja natureza de dominância estava na sua própria tradição, crescia o sentimento de identidade como forma de contraponto ao sentimento de inferioridade cultural, temor colonialista, ou mesmo desejo e fantasia de formatar de um discurso próprio

(original do gênio nativo) de consistência teórica que conferissem dignidade à inteligência nacional. Seguindo o postulado de Renato Ortiz, Maria Estela Bresciani afirma que essa postura tinha duas dimensões:

A externa, afirmando consensualmente a diferença, e a interna, mostrando o *que* constitui essa diferença, na qual as divergências surgiriam. O elenco das diferenças é a de carências: produções culturais insuficientes que nos diferenciavam das da Europa e das quais pudéssemos nos orgulhar; cópia dos modelos estrangeiros e a interpretação de nossa realidade com esquemas alheios; sentimento de sermos colonizados; de interpor-se um hiato entre nós e a tradição européia, vazio que tornava difícil afirmar uma filiação [...] Mantinha-se a persistente imagem do desenraizamento cultural que, no século XIX, na tentativa de se livrar da herança ibérica e formar um modelo nacional de literatura, teria buscado os modelos parisienses, reatualizando, pois, os vínculos com a matriz européia (BRESCIANI, 2005, p.154).

O mito da nacionalidade busca, então, seus vínculos, ou se projeta desde as teorias darwinistas e evolucionistas, como uma plataforma coerente de explicação da diversidade e como, nela, estaria a característica singular do Brasil. Nesse sentido, a discussão que surgiu ao redor do chamado *fenômeno nacional* reunia ensaístas de diversas áreas e ideologias. Eram propagandistas das “coisas” da terra que se uniam num discurso homogêneo, dessa forma, reconhecendo a força da manifestação de uma raça “nova”; Graça Aranha falava do “homem novo”.

Neste vórtice se re-significa a própria visão da sociedade brasileira. O pessimismo original do determinismo racial aos poucos transformava-se em elogio pelo potencial de transformação. O mito da nacionalidade fundamenta-se então pela “paixão” pelas coisas da terra. Nem mesmo a “explicação” científica da impossibilidade da raça mestiça impedia o elogio da condição mestiça da sociedade brasileira. Renato de Almeida, por exemplo, exalta o mestiço, sem, não antes, deplorar as limitações das raças formadoras da nacionalidade (o português, “mais senhor dos mares do que da terra”; o indígena e sua música bárbara e monótona; e o negro – “bronco e rude, mas com uma larga sensibilidade”):

[...] no mestiço essas qualidades se aprimoraram, ou antes se adaptaram melhor à alma nacional. A musicalidade do nosso negro é um fenômeno interessante, contrastando com a sua mentalidade rudimentar e grosseira (ALMEIDA, 1926, p.33).

Almeida, já explicitando a tese de Graça Aranha na qual é a arte que “abre”, que consubstancia a inserção civilizadora pelo reconhecimento de suas

raízes, aduz que, na música popular, esse amálgama é civilizador. Se referindo ao samba, formula a junção das raças (melancolia e barbárie):

[...] o samba é de uma variedade infinita e as suas cadências sincopadas e vivas tem um caráter absolutamente inconfundível. Essa influência foi decisiva e fecunda, e a maior parte de nossa música popular revela a origem africana. **No meio de notas melancólicas, a sua barbaridade foi um achado precioso** (ALMEIDA, 1926, p.33) (grifo meu).

Argumentos similares, de elogio à mestiçagem, suplantando as teses pessimistas ou do “branqueamento”, encontram-se em Manoel Bomfim. Rechaçando a argumentação cientificista de Romero, Bomfim assume o discurso da *paixão*. Sua *parcialidade* se expressa em encontrar na história do Brasil os mesmo argumentos de Almeida: o sincretismo como fonte de originalidade e não de impedimento. Autores como Renato Ortiz (1994) identificam a ação de Bomfim, ou seja, a “a pátria, com as particularidades próprias da sua formação histórica”, como um momento de ruptura paradigmática. Dela se projeta o entendimento do Brasil inserido na problemática regional, de onde os alicerces de nacionalidade e legitimidade seriam mais profundos. Assim desdobra-se um germe do americanismo, que seria desenvolvido por Lange, através de uma fundamentação culturalista na forma de entender o problema da identidade nacional.

Uma síntese elucidativa oferece-nos Carvalho Costa (2008, p. 435):

A título de conclusão, é possível dizer que, enquanto se observam à época polêmicas em torno das virtudes (Sílvio Romero) e desvantagens da miscigenação (Nina Rodrigues, Euclides da Cunha), Bomfim não acreditava na “questão racial” enquanto elemento essencial do nacional, argumentando que esse debate era alicerçado em um “fundamento falso”. Manoel Bomfim e, a seguir, “os homens de 22”, na esteira de sua contribuição, rompem com a idéia de nossas supostas ou reais “deficiências” e as reinterpretem como superioridades, efetuando, nas palavras curiosas de Antônio Candido, uma aceitação de “componentes recalcados da nacionalidade”. Ou, seguindo a via interpretativa da hermenêutica histórica, percebe-se que Bomfim foi um dos que selecionou e reinterpreto “pré-conceitos” existentes à época em moldes mais coerentes com a busca por uma certa autonomia social e política, preocupação inclusive, também presente no próprio Sílvio Romero.

Nessa perspectiva, uniam-se, desde a segunda década do século XX até o final da década de 1920, autores como Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Graça Aranha, Renato Almeida, Anísio Teixeira, Plínio Salgado, Manoel Bomfim, entre outros. Era uma confluência de esforços que se articulava por desejo e fantasia visando a encontrar o caminho da originalidade e, assim, a libertação de um sentimento de nação colonizada.

Há de se considerar, por fim, que a imprensa passou a jogar um papel fundamental. Em alguns periódicos, como a *Revista do Brasil* (1916 – 1925), autores, como Monteiro Lobato, discutiam, em artigos sobre arte e literatura, questões referentes ao resgate de uma consciência nacional.

O movimento crescia também nos jornais, como o *Estado de São Paulo*, *O Jornal* e *Correio Paulistano*. A imprensa tornava-se, aos poucos, o motor propulsor do movimento, publicando colunas de intelectuais, artistas e políticos que apoiavam a nacionalização como elemento fundamental da equação sobre a realidade social brasileira, mestiça e distante dos índices civilizatórios desejados. Os periódicos transmutavam-se em um método de discurso e muitos conceitos fundadores do modernismo passam a interagir com suas possibilidades, desde a crítica literária até a questão do *design* gráfico das publicações (LAFETA, 2000). Nessa senda, destacaram-se Monteiro Lobato, Tristão de Athayde, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Agripino Grieco e Octavio de Faria.

Em síntese, o ambiente mudava. A formação dos discursos sobre o Brasil, na geração da década de 1870, realizava-se basicamente nos salões das academias de história ou nos núcleos políticos da elite intelectual. As gerações de 1910 em diante passaram a interagir com uma nova forma de veicular suas ideias e suas perspectivas retóricas retroagiram com os métodos e possibilidades de divulgação dos conceitos estéticos e ideológicos. Nessa interação, a arte, já considerada como fator de investigação fundamental pela geração de 1870, passou a ser uma estrutura metanarrativa, tendo, na opção estética, uma forma de plataforma de ação ideológica. Como afirma Lafetá (2000, p.9), o modernismo pautar-se-á sobre essa plataforma:

Qualquer nova proposição estética deverá ser encarada em suas duas faces (complementares e, aliás, inteiramente conjugadas: não obstante, às vezes conjugadas em forte tensão): enquanto projeto estético, diretamente operadas na linguagem, e enquanto projeto ideológico, diretamente atada ao pensamento (visão de mundo) de sua época [...] na verdade o projeto estético, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o projeto ideológico. O ataque as maneiras de dizer se identifica aos ataques da maneira de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam a sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo.

5.4.3 A construção da justificativa pelo “nacional”: da *obnubilação brasílica ao terror cósmico*

A partir da década de 1910, a arte confundiu-se com o próprio projeto ideológico-político. Nesse sentido, a estetização da vida transcendeu à sua análise fria e científica, vinculada apenas à percepção das formas de expressão da cultura ingênua e espontânea. De uma análise para a averiguação das estruturas sociais, passou a representar um caminho de consubstanciação do próprio projeto civilizatório.

A tríade teórica que dava sustentação a esta plataforma de pesquisa e discurso (darwinismo social, evolucionismo e positivismo) mantinha, no início da década de 1910, uma configuração forte nas estruturas da raça como articuladora da razão social. No início da década de 1910, Sílvio Romero e alguns intelectuais, como Paulo Prado, Nina Rodrigues e Oliveira Viana, continuavam persistindo sobre a preponderância da questão racial.

Maria Alice Volpe (2008) expôs, com muita propriedade, esse ponto nevrálgico da questão. Como demonstrou, para a Escola de Recife, a “autenticidade” criativa surgia como uma premissa antropológica consubstanciada numa progressão histórica linear, ou seja, uma “verdade” herdada e inexpugnável, onde gêneros e conteúdos eram vinculados imarcescivelmente à manifestação da raça, forjada na sua intersecção histórico-social. Era no passado que as cadeias de significação constituíam-se e, nele, dava-se a referência das próprias raças, criando uma genética que se projetava nas gerações futuras e justificavam os próprios gostos, forjando assim a “identidade”. A metodologia constituía-se no princípio evolucionista, observando não só como as raças se fundiam, mas também como retroagiam com a terra.

Araripe Júnior, contrapondo a tese darwinista de Romero, formula sua teoria sobre o impacto que a geografia teria sobre a constituição física e psíquica do homem. Surge, assim, o conceito de “queda psíquica”, como explica Maria Alice Volpe:

Ao discutir a teoria da obnubilação brasílica em “Literatura Brasileira” (in *A Semana*, 10-12-1887) e aplicá-la em *Estilo tropical: a fórmula do naturalismo brasileiro* (in *Novidades*, 22-3-1888), seguido de diversos artigos, Araripe Júnior expôs concepção na qual ‘combinava a teoria climática a um modelo de orientação psicológica’ e explicou a originalidade do estilo tropical como ‘resultado do impacto do meio local sobre as formas importadas da Europa’. Araripe

privilegia sempre o meio à raça, ressaltando o impacto da natureza sobre o homem como o fenômeno explicativo das adaptações e transformações sofridas por portugueses e estrangeiros ante a paisagem nativa e os modos de vida tropical (VOLPE, 2008, p. 62).

A aproximação da teoria da obnubilação com as proposições de Graça Aranha são nítidas: a ideia do impacto da natureza sobre o homem e sua adaptação ao meio em que vive. Como discurso, que se tornou corrente para os intelectuais modernistas de 1920, foi articulado ainda em 1902, com *Canaã*. O filósofo apresenta o confronto de dois personagens que representam o otimismo pela formação de uma nova sociedade e a postura racial, determinista, pessimista quanto às possibilidades de encontro harmônico com o futuro. Antecipando a questão da *Estética da Vida*, a trama encerra as batalhas para vencer as amarras da raça e das tradições culturais e buscar uma articulação com a terra, em outras palavras, uma consciência de conagração. O filósofo já discutia através de um romance o discurso mitigado da raça a favor da libertação do sentimento de pertença “cósmica”. A própria perspectiva de elogio de uma nova raça só poderia acontecer se ela fosse considerada não mais uma estrutura social de “suturas”, mas um corpo “novo”. Assim, ganhou força a teoria de uma identidade nacional forjada numa mitigação da raça pela mediação da terra. Nessa equação de valores, a teoria da obnubilação brasílica de Araripe Junior passou a ter forte significância como matriz dos projetos de discurso dos modernistas.

Se, em *Canaã*, ainda, não há o senso de como articular-se-ia essa conquista de consciência cósmica, em *Estética da Vida*, Graça Aranha sistematizou seu discurso, amparando na ação lírica do indivíduo a conquista da integração total. Em síntese, Graça Aranha defendia que o objetivo do homem deveria ser a integração com o cosmo e isso só poderia ser realizado pelo sentimento transformado em arte: “a arte tem a função de nos fazer participar do movimento do todo infinito pela transformação da nossa existência em existência estética” (1925, Internet). Essa integração com o cosmo deveria partir da integração com a natureza. Assim, compreender o regionalismo seria a única forma de integrar-se com o todo, ou seja, o universal no nacionalismo.

O nacional estaria vinculado ao fato de que o sentido estético de um povo estaria ligado ao terror de um mundo prestes à aniquilação. Porém, no desenvolver desse sentido, o homem atingia sua liberdade através da

dramatização desse próprio terror. Conclui, então, que os povos possuem metafísicas próprias, pois desenvolvem sentidos de regência cósmica comunitárias. Para Graça Aranha, a metafísica brasileira estaria ligada à infantilidade de dois povos que constituíram o caráter brasileiro – o negro e o índio – mais a melancolia e nostalgia do português. Esse aspecto é fundamental para a formação da ideia cultural, como definiu o próprio Renato Almeida (1926): “o impacto da história da colonização, e sua sonoridade amalgamada com o som da natureza, também influencia a formação psicológica do brasileiro e sua música”.

O que articulava a integração ao cosmo, ou melhor, a superação do *Terror Cósmico*, para Graça Aranha, era o contato com a natureza (a natureza abaixada e sentida como própria). O “sentimento libertado” é a própria expressão do gênio da terra; em Manoel Bomfim, esse sentido se traduz por *paixão* na reconquista histórica do Brasil. O posicionamento está na subjetivação da expressão espontânea da razão cósmica através da arte. Qualquer manifestação nesse sentido traria a ordem universal para a condição do pensável local! Evidentemente, o discurso civilizatório não estaria na perspectiva da razão ingênua, mas naquilo que a ingenuidade tinha de autenticidade. Portanto a operação só poderia ocorrer numa plataforma estética, e mais, articulada dentro de uma condição elevada da linguagem estética.

Em 1925, a opção do discurso estético, como plataforma de discurso ideológico, constituiu a base do manifesto de Graça Aranha sobre a estética modernista:

Desde Rousseau o indivíduo é a base da estrutura social. A sociedade é um ato da livre vontade humana. E por este conceito se marca a ascendência filosófica de Condillac e da sua escola. O individualismo freme na revolução francesa e mais tarde no romantismo e na revolução social de 1848, mas a sua libertação não é definitiva. Esta só veio quando o darwinismo triunfante desencadeou o espírito humano das suas pretendidas origens divinas e revelou o fundo da natureza e as suas tramas inexoráveis. O espírito do homem mergulhou neste insondável abismo e procurou a essência das coisas. O subjetivismo mais livre e desencantado germinou em tudo. Cada homem é um pensamento independente, cada artista exprimirá livremente, sem compromissos, a sua interpretação da vida, a emoção estética que lhe vem dos seus contatos com a natureza. É toda a magia interior do espírito se traduz na poesia, na música e nas artes plásticas. Cada um se julga livre de revelar a natureza segundo o próprio sentimento libertado (ARANHA, 1925, Internet).

Esta é uma das transformações fundamentais do paradigma da geração modernista em relação aos darwinistas do final do século XIX. Tomando como ponto de falseamento a passividade da **observação** crítica da manifestação espontânea, os modernistas consideram a sua incorporação na linguagem que transmitia a mensagem civilizatória. Não era mais a análise antropológica, mas a transformação desta em comunicação, fosse como música, artes plásticas, projetos editoriais, literatura, crítica literária, projetos políticos, educacionais, enfim, todas as formas de expressão deveriam conter uma relação intrínseca com a manifestação expressiva do povo. O conceito, vocalizado por Mário de Andrade, em obras tardias, considerava que não só a expressão ingênua garantia uma distância dos convencionalismos estrangeiros, inúteis para a construção do sentido nacional e, moralmente, incapazes de retroagir com o local, mas ela própria só seria incorporada e efetivada como ideologia discursiva por aqueles que a sentiam como própria.

Em nenhum momento, pode-se afirmar, no tocante a essa postura, um “abaixamento” ao artesanato da cultura popular. Como ato ideológico, fundado num fator de edificação, de construção de identidade, prima por uma estilização culta e consciente do discurso. Esta é uma das chaves para a transformação da visão otimista: abandona-se a perspectiva do real e temporal, esperando a cicatrização da “sutura” do amálgama do folclore e, assim, dá-se o surgimento do gênio nacional para uma ação ativa “sobre” a expressão ingênua, abstraindo sua essência e transformando-o a partir do gênio nascido na esteira do pensamento ocidental.

Em Sílvio Romero, essa expressão estava ainda prejudicada por ser uma “sutura” que trazia, no germe, o gênio da raça. Para os modernistas, a sutura não existiria e sim um alento que, transformado em grande arte ou projeto sociopolítico seria a própria expressão do gênio. Ou seja, ao contrário de Sílvio Romero, a arte redentora não estaria na canção ingênua, mas na incorporação pela grande arte do seu “espírito”. Nesse sentido, os modernistas desconsideraram o tempo de cicatrização da miscigenação pelo folclore. Graça Aranha vê que isso é realizado inerentemente pela natureza; e não por uma ação do tempo nas estruturas sociais. A diferença é que a arte ingênua não é a expressão redentora, e sim o espírito dela constituindo por uma elevação estética mantendo padrões de identificação com a expressão ingênua! O

ingênuo sempre manteria a consciência ingênua, mas se expressaria como elemento de elevação da crítica, logo, transformado em sua complexidade. É neste ponto que o otimismo se justificava, pois o ingênuo estava já constituído e não necessitava mais de depuração determinada pela raça; e o próprio gênio da terra surgia naturalmente pela *obnubilação brasílica*. Bastava, então, operacionalizar o estímulo à consciência nacional, adormecida após séculos de opressão pelos academicismos e sistemas sociais estranhos.

5.4.4 A *Symphonia da Terra*

Nesse fluxo ideológico, surge o prólogo *A symphonia da Terra*, de Renato Almeida, para o livro *História da Música Brasileira*, de 1926. A perspectiva é geográfica, pois “o artista, que é um criador de valores, não se pode isolar do meio sem cair no artificialismo falso e infecundo [...] O temperamento não refoge ao ambiente, mas em todas as formas que tomar, o seu calor terá auxiliado a modelagem” (ALMEIDA, 1926, p.17). Para Renato Almeida, “trair o meio seria tão funesto como trair o tempo” (ALMEIDA, 1926, p.160). E nesse ponto revela-se a própria perspectiva do modernismo. A quebra das convenções, das mimeses programáticas, seria a manifestação de um espírito que flui um subjetivismo que revela um inconsciente. Este negaria o determinismo da “doença histórica”. Como refere Renato Almeida, citando Graça Aranha, nesse processo que ele chama de objetivação, “o caráter psicológico não desaparece, antes é livre e múltiplo, como uma força que se desenvolve infinitamente” (ALMEIDA, 1926, p.155).

Como bem observado por Maria Alice Volpe (2008), Renato de Almeida consubstancia uma acomodação da raça – sua própria vocação sincrética – pelo clima. Com tal intento, ressalva o impacto da natureza tropical sobre a psicologia brasileira, descrevendo a musicalidade forjada “em torno” e “pela” natureza tropical. Como a música traduz o movimento do espírito pelo alargamento do seu poder subjetivo, e natureza é movimento, a revelação da natureza dar-se-ia pela música, mais do que por qualquer outra arte.

A fórmula da musicalidade brasileira estaria equacionada, então, pelas características da história da colonização, com o som da natureza (ALMEIDA, 1926, p.14). Para Almeida, forma-se no instante inicial do “encontro”, uma determinante psicológica do brasileiro que cristaliza uma matriz antropológica

inquebrável. Seriam dados culturais autóctones que se projetam ontologicamente:

Não podíamos deixar de ser musicais. Só as naturezas frias são mudas e a nossa sinfoniza a própria luz. Pouco importam as fórmulas do canto popular, as modificações autóctones ou importadas; ficou o ritmo brasileiro, com uma cor doirada, cheia de sol, fulgente, maravilhosa. Com ele havemos de criar a nossa música e os que desprezam não construirão nada de definitivo, **porque fora do meio as obras são precárias** (ALMEIDA, 1926, p.15).

O determinismo mesológico, a obnubilidade brasílica, manifesta-se em cada linha. Usando um discurso barroco (metafórica e conceitualista), constrói uma mimese imagética da natureza brasileira até mesmo como metalinguagem. Em muitas passagens nota-se o esforço metafórico de Renato de Almeida tratando de sublinhar a questão do impacto da terra na formação do inconsciente coletivo musical do Brasil: “não poderíamos deixar de ser musicais”; “ouçamos as vozes da terra e criaremos o ritmo de nossa arte, profunda e imortal”; “é preciso sentir o contato brutal com o universo para guardar a marca de sua força indomável, qual arte transfigura sem apoucar”; “o artista, que é um criador de valores, não se pode isolar do meio sem cair no artificialismo falso e infecundo”.

Esse fator é determinante para a crítica dos compositores, ao mesmo tempo, marco fundador de um dos cânones recorrentes da crítica musical no Brasil: (1) Villa-Lobos: transfigurador: “se desenvolve através das impressões do meio [...] como uma sugestão profunda da natureza maravilhosa”. Impacto psicológico da natureza (ALMEIDA, 1926, p.169); (2) Nepomuceno: “profundo sentido da natureza”; (3) Francisco Braga: a música é humanizada; (4) Carlos Gomes: o impacto da paisagem – as primeiras linhas do impacto da natureza (ALMEIDA, 1926, p.84)

Desdobra-se a própria classificação que mediou a periodização das épocas e características do discurso sobre a música no Brasil: (1) os compositores “europeus” – música dissociada de intenção nacionalista e seguidora de poéticas do romantismo do final do século XIX – Oswald e Braga; (2) os compositores que se apoiam na música folclórica e popular, como seria o caso de Alexandre Levy (“espírito requintado a daí ter tratado o *folk-lore* de um certo nodo superior”) (ALMEIDA, 1926, p.99) e Ernesto Nazareth; (3) os compositores modernistas que manifestavam a “consciência” nacional sem

perder o signo do novo, do discurso de renovação estética que liquida a forma acadêmica e se conduz pela expressão inconsciente do impacto psicológico cósmico.

5.4.5 A colônia como espaço dinâmico de formação do canto popular brasileiro

Na perspectiva evolucionista em direção à manifestação do inconsciente nacional, Renato de Almeida organiza a *História da Música Brasileira* por um discurso cronológico: colônia, século XIX (até 1890); tempos modernos. Diferentemente de Guilherme de Melo, a formatação política do tempo é descartada por Almeida, pois a manifestação do nacional ao que parece transcende à ordem política, para ele.

De tal modo descarta a causalidade política que estabelece, como paradigma, a existência de duas posturas na composição musical, ou seja, não está na perspectiva direta da influência de imperadores, sistemas políticos como a república, etc. Para o autor, a música responde a um alinhamento a cosmopolita (o romantismo brasileiro seria o principal exemplo dessa tendência) ou ao nacionalista, cujo material “é a alma de cada povo” (ALMEIDA, 1926, p.108), logo, autêntica e perpétua.

Assim, sua linha de discurso traça um raciocínio teleológico guiado na erupção do nacional; 1890 seria o ponto de ruptura quando o projeto do nacional encontraria seu marco inicial. É um discurso fixado em medidas observadas pela proximidade com o material musical *folclórico*; antiacadêmico (libertação da forma e dos sistemas rígidos da harmonia – tonalidade); estabelecido na luta contra o passado e a adesão aos modelos estrangeiros. Em *O espírito moderno da música*, Almeida lança seu manifesto poético. O pretexto de argumentação é a música pura, o valor absoluto do som. Com esse conceito, constrói o eixo de seu argumento: a libertação da forma mimetiza a terra. Afirma:

A música não tem que contar, nem desenhar, nem modelar. Não é descritiva, nem plástica. A música é sugestão apenas e deve permitir um ambiente de interpretação, em que a alma humana, liberta e exaltada, sinta a vida, pelo mais intenso gozo estético. A essência da música é a música, pairando acima das coisas, dominando-as e elevando-as pelo prestígio do som, incompreensível e misterioso (ALMEIDA, 1926, p.145).

O ponto de ruptura onde essa percepção anuncia-se seria em 1890. Almeida (1926, p.111) reconhece, nesse momento, uma coesão de discursos “pela procura de uma expressão brasileira, não simplesmente imitativa, nem tampouco regionalista, mas que tenha raízes profundas na terra, no sentimento da gente e nos pendores da alma nacional”. Exemplifica esse espírito na ação e na música de Alberto Nepomuceno:

[..] ninguém combateu com animo mais decidido as imitações estrangeiras em nossa arte, e ao mesmo tempo, procurou criar uma música, sem se enquadrar no regionalismo, mas nascida no ambiente magnífico de nossa natureza e com aquele tom melancólico, que é o resíduo da fusão misteriosa das raças, de que promana o brasileiro (ALMEIDA, 1926, p.114).

Renato Almeida destaca principalmente suas canções como elementos da mais sincera expressão da “nostalgia brasileira” e ressalta a revelação de um espírito próximo da natureza, na *Série Brasileira*. Nepomuceno é um momento de sincera emoção brasileira, mas sem “penetração”; é “um iniciador magnífico” (ALMEIDA, 1926, p.121).

Dessa maneira, o período colonial é visto como um momento fundador da sensibilidade brasileira. Quando a pressão do *terror cósmico* transforma em lirismo o “encontro” das raças. Essa expressão metafísica expressasse no canto popular: “o canto popular em sua rudeza e ingenuidade é um motivo permanente de emoção, em que o homem primitivo traduz em face da natureza e anseio de seu espírito, alegre ou nostálgico, de êxtase ou de temor” (ALMEIDA, 1926, p.21).

Aqui está a declaração da apologia fundacional da cultura popular como discurso da nação. Fundamenta o enunciado, verdadeiro manifesto, afirmando que:

O grande Montaigne via na poesia popular tanta ingenuidade e graça quanto na poesia perfeita, segundo a arte, e Herder encontrava no mito popular a fonte de toda a poesia. [...] Onde Wagner buscou os heróis de sua criação genial, senão na poesia selvagem dos *Edda* e nos romances primitivos da lenda francesa? E toda essa arte deliciosa dos *lieder*, que Goethe e Heine tiraram do fundo da alma da Alemanha e a que Beethoven, Schumann e Schubert deram o canto cheio de sinceridade e frescura, não foi escutada na boca do povo, traduzindo, pela imagem singela, o pendor irremissível do coração? (ALMEIDA, 1926, p.22).

A colônia foi o espaço onde Almeida fundamentou o seu discurso de criação da sensibilidade brasileira: “nos povos novos, o motivo popular veio com o conquistador e reflete essa dor da adaptação, em que sangrou seu espírito audacioso. Entre nós, no ardor da natureza tropical, cheia de

fulgurações, o canto foi melancólico” (ALMEIDA, 1926, p.23). Cria, assim, a própria psicologia da música brasileira na melancolia: melancólico foi o português desterrado; o índio “fugidio e indolente”, espantado pelo encontro com a civilidade; o negro “caçado, roubado e escravizado”.

O canto popular inicia na colônia sua modelagem e projeta-se como matriz da sensibilidade ao ser recuperado e transformado em expressão elevada. A modinha é sua principal expressão, “é a mais característica” (ALMEIDA, 1926, p.37), seria uma construção da própria sinceridade híbrida da musicalidade brasileira; uma conquista da América. Suplantaria o lundu, o fandango e o próprio samba (demasiadamente influenciado pelo ritmo da cultura negra). Do lundu, “um derivativo da modinha, projeta-se um sentimento que encontra-se absolutamente consubstanciada na obra de Ernesto Nazareth (ALMEIDA, 1926, p.44). Enfim, sempre definindo o encontro das raças e a inserção tropical, concluiu que nossa música que projeta a sinceridade nacional é a popular. Nela, estão representadas as duas principais características: a melancolia e lascívia, bem como encontra-se o próprio sentido ontológico forjado na colônia. Desta forma, a colônia passa a ser interpretada através de um momento de formação cultural, do tempero brasileiro.

Evidentemente, essa postura está na direção do elogio da cultura popular. Quanto à música religiosa ou aristocrática, esta merece apenas pequenas linhas com forte tom de desprezo. O que não é popular na colônia é julgado por uma das categorias primordiais do discurso de Renato Almeida: a imitação. Pelo padrão de imitação é que o musicólogo classifica a expressão nacional. A libertação de modelos. Nesse sentido, afirma que a música “imposta” em nada influiu. É taxativo: “no período colonial quase nada é digno de referência” (ALMEIDA, 1926, p.62). A artificialidade advinda da imitação de um modo de vida alienígena, deslocado e desfocado, determinou a própria efemeridade histórica dessa música, segundo Almeida (1926, p. 63): “nas casas solarengas, tocavam o cravo e dançavam nas grandes festas. Tudo isso, porém, ficou nas crônicas e em nada influiu”.

Se haveria algo a se destacar, estava na expressão musical de um mestiço: José Maurício. Projetando-se no cânone do gênio da terra e sua força de superação dos modelos e formas de opressão social, Renato de Almeida

nada acrescenta à visão heroica do padre músico, construída desde Manuel de Araújo Porto Alegre:

O padre José Maurício não é só uma figura de músico, mas uma afirmação poderosa do espírito brasileiro. Este mestiço nascido no século XVIII, no Rio de Janeiro, de onde nunca saiu, ter realizado obra tão forte elevando-se no gênero, à altura dos mais altos mestres, é caso singular, que os estetas, os psicólogos e os pensadores do Brasil tem o dever de estudar com mais atenção e carinho. Não era um bárbaro, de inspiração fremente e desordenada, como uma flor silvestre e exuberante da terra nova e inculta, **mas um civilizado** (grifo meu), de linhas sóbrias e medidas, com um perfeito conhecimento da técnica musical, de composição e orquestração (ALMEIDA, 1926, p.68).

Vale-se do cânone construído da intriga cortesã – “a despeito da campanha insidiosa de Marcos Portugal” -; porém projeta algo novo. A estrutura de libertação da música brasileira articulava-se numa linha evolutiva: José Maurício – Alberto Nepomuceno – Villa-Lobos. Neles estariam representados o temperamento brasileiro: o primeiro “afirmação poderosa do espírito brasileiro”; o segundo – “iniciador magnífico” da música nacional; o terceiro “uma magnífica afirmação” da música brasileira, expressando “uma sugestão profunda da natureza maravilhosa”. Carlos Gomes poderia ter sido o ponto de propulsão, “prejudicou-o porém, a escola de ópera italiana [...] findando por esquecer os motivos nacionais” (ALMEIDA, 1926, p.87).

O texto que progride para justificar a música moderna acentua, em seu epílogo, a formação histórica de seu caráter. Em *A cultura musical no Brasil*, Almeida insiste em ressaltar a questão de que a natureza se impõe não enquanto razão, mas enquanto lirismo. Na retomada, nos momentos derradeiros de seu discurso, sobre assuntos coloniais, agora, mais factualista do que no capítulo *O canto popular*, afirma a postura teleológica de sua narrativa. O recorrido histórico está aqui para sublinhar o árduo caminho da libertação da música no Brasil. Voltar a discorrer sobre a colônia era absolutamente consequente, pois por essa dialética ressaltava o momento salvacionista da música moderna. Assim, rever o princípio de imposição estética, principalmente, pela música religiosa da cultura colonizadora; a chegada da corte; Marcos Portugal *versus* José Maurício; a organização musical das escolas, depois conservatórios; a estagnação criativa dos músicos pós Independência; era construir a peroração a respeito de como a “perturbação do estrangeiro” era nociva.

Se, antes, a colônia fora vista como um lugar idílico, onde ocorria hibridação cultural, sendo esta a única fonte possível para a libertação da música brasileira, no momento de valorizar o sentimento nacional, a colônia voltou como espaço de opressão. Logo, percebe-se que, enquanto fonte, a colônia não existia como tempo e espaço. Essa supressão política estava mediada pelo fator fundacional da cultura brasileira: a expressão popular. Naquilo que a colônia tinha de “imitação”, ou seja, a manifestação da sua materialidade política, ela era negativa. Pela retórica exposta, enquanto domínio estrangeiro, a colônia era “um elemento de corrupção”, porém somente por ela ocorreu o “encontro” que projetou as bases da libertação musical:

Mas, através de todos os entraves, a música no Brasil se liberta, buscando harmonizar as vozes da terra, o ritmo criador e fecundo, com o influxo da cultura, para a criação de uma arte autônoma, que traduza todas as ânsias do espírito moderno brasileiro (ALMEIDA, 1926, p.220).

5.4.6 Em busca da música “nacional”: *Ensaio sobre a Música Brasileira* de Mário de Andrade

Inúmeras teorias se desdobram sobre a produção eclética de Mário de Andrade, inclusive musicológica. Sem querer transcender o estudo para a análise da obra de Mário de Andrade, que é vasta e salva por interpretações sofisticadas, quanto ao problema proposto, trato de observar os escritos de Mário de Andrade sob a óptica que fundamenta seu julgamento sobre a música colonial. Julgamento que se expressa em afirmações lacônicas e breves, mas que, subterraneamente, movem-se sobre uma plataforma recorrente.

Primeiro, dos escritos coligidos, destaco que sua posição sobre a música do passado, anterior à década de 1910, remete-se à linha conceitual de Renato de Almeida pertinentemente à perspectiva fundacional do espírito nacional na cultura popular. Mais radical do que Renato Almeida, Andrade congela toda a noção histórica relativa ao problema e parte para uma ação de protocolização do ato de compor a música nacional. *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928, é justamente o livro que sucede *História da Música Brasileira*, nas estantes panfletárias do modernismo, e tem clara intenção de ser um manual poético, um guia normativo para a composição.

Segundo pese o alinhamento teórico com Renato de Almeida (entenda-se Graça Aranha), Mário de Andrade é mais técnico na sua relação com a música. Sua análise visa à valorização da linguagem musical. Nesse sentido, critica a exposição rude da música de raiz e a técnica das cantoras e instrumentistas do universo popular. Sua ação é sempre direcionada a compreensão do gesto nacional através de uma leitura sofisticada desse material. Assim, estabelece a crítica ao brasileiro fácil e a compositores amadores “advogados ou médicos”. Esse ponto desdobra-se para a ideia que a cultura popular é a base, porém sua ingenuidade inviabiliza-a como elemento de crescimento técnico-musical.

Em tal aspecto, Jardim de Moraes identifica, no discurso de Andrade posterior à Semana, uma reanimação do projeto romeriano. Saindo da influência da geração que viu nascer a república e ansiava inserir o Brasil nos rumos das sociedades desenvolvidas, Mário de Andrade estabelece o discurso em que a arte tem uma representatividade social fundada na manifestação sofisticada de suas raízes nacionais. A partir dos Manifestos *Pau-Brasil* (1924) e *Antropofágico* (1928), redigidos por Oswald de Andrade, ele passa a se preocupar com a incorporação de elementos populares na música erudita brasileira. Esta reformulação dos princípios modernistas marcava certo contraponto à indução automática que a expressão ingênua daria aos artistas “libertados”, como postulado por Renato Almeida. Desde a perspectiva de natureza teórico-analítica, “científica”, que se propunha estudar sistematicamente o Brasil, Mário de Andrade vai alimentar “a constituição de uma sociologia, uma antropologia e uma ciência do folclore brasileiro” (MORAES, 1978, p.123) e que tem um marco na música, com o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade, de 1928.

Como afirma Jorge Coli (1990), *Ensaio sobre a música brasileira* busca a nacionalização das composições brasileiras, por um “procedimento pedagógico” distinto. Absolutamente condizente com Renato de Almeida, para Mário de Andrade, os “elementos musicais nacionais aparecem antes da consciência nacionalizante” (COLI, 1990, p.43). O *ethos* musical seria a principal questão a ser compreendida, pois, neste, estaria o princípio nacionalizante e, por ele, a ação concretizar-se-ia mesmo quando transformada em grande arte.

Assim, a busca pelo material folclórico torna-se uma plataforma de ação que, no seu pensamento, só seria possível quando ativada pela sistematização de sua cadeia genética (gestos, estruturas harmônicas, *ethos*, etc.). Não se tratava do uso direto nem harmonização erudita da melodia folclórica, e sim da compreensão do compositor engajado no projeto de educação pela consciência nacional dos elementos intrínsecos da manifestação ingênua.

Um dos aspectos importantes que remete aos protocolos estabelecidos pelo *Ensaio* é a originalidade temática que evita a citação literal de um tema tradicional, mas que no exercício da criação pelo gesto folclórico permitiria descobrir, como diria o Mário de Andrade, “novos critérios harmônicos ou polifônicos [...] internalizados pela observação sutil e rigorosa dos processos melódicos, rítmicos e timbrísticos” (apud CONTIER, 1995, p.113). Enunciava o musicólogo que “o emprego da melódica popular ou invenção de temas pastichando ela, fazem o autor empobrecer a expressão” (ANDRADE, 1972, p. 55).

Mesmo considerando que o projeto de discurso sobre os problemas da música brasileira para uma ação pedagógica era mudado consideravelmente de 1928 até 1945, a perspectiva da energia social pelo uso da música ingênuo-intuitiva continuou vigente em *Introdução a Schotakovich*, Andrade ainda persistia no ponto de vista de que a solução a partir da melodia era a plataforma para que a música tivesse um caráter político-ideológico e funcionalidade popular. No entanto já apontava o perigo de banalizar a música na intenção de dar caráter funcional, estilizando a melodia popular. A crítica, já na década de 1940, apontava para a música popularesca, massificada pela indústria fonográfica a partir dos padrões da cultura midiática já estabelecida: a audiência.

Insistia na questão do vínculo catártico da expressão ingênua. Afirmava que o *ethos* não era um “pressuposto da inteligência”, mas da psicologia, tendo uma função terapêutica. Por eles construir-se-iam os valores éticos fisiológicos que dinamizariam as massas populares.

Vê-se que não perdia o idealismo da mensagem antropológica. Assim, no texto que melhor representa sua postura diante do passado colonial, *O padre Jesuíno do Monte Carmelo*, seus argumentos continuam presos aos paradigmas da expressão ingênua como formadora do *ethos* edificante.

5.4.7 O padre Jesuíno do Monte Carmelo: uma visão velada do problema da música no período colonial

A música erudita no Brasil foi um fenômeno de transplantação. Por isso até na primeira década do século XX, ela mostrou sobretudo um espírito subserviente da colônia”. Perseveramos musicalmente coloniais até a convulsão de 1914, firmando o estado de espírito novo, ao mesmo tempo em que dava a todos os países uma percepção por assim dizer objetiva da tonalidade do universo e despertava no homem uma consciência, mais íntima do universalismo, também evidenciava as diferenças existentes entre as raças e legitimava em todos os agrupamentos humanos a consciência racial (ANDRADE, 1987, p.155).

A afirmação taxativa de Mário de Andrade, em *Pequena História da Música*, patenteava o discurso de Renato Almeida, para quem o texto é dedicado. Segundo Andrade (1987), o fenômeno colonial estava encerrado na música realizada até o início da autonomia política. Traspassava as fronteiras políticas e assumia um caráter de postura, que poderia estar até mesmo nos contemporâneos.

Em pertinência à música na colônia, persistiam os cânones eleitos por Renato Almeida. A música, nesse ambiente, mesmo quando cantada em português ou no gênero instrumental, não tinha “função histórica” (ANDRADE, 1987, p.156). Ampliando a afirmação de Almeida, de que, na colônia, não haveria “nada digno de nota”, referindo que a música religiosa não conjugava nem mesmo com a sua congênere europeia: “a música europeia decaía na Europa e a que vinha, por intermédio de Portugal, vinha cheirando teatro, melodista, bonitona, sem tradição” (ANDRADE, 1987, p.156). Porém, dela, surgiu a “primeira manifestação elevada da criação brasileira”, o padre José Maurício. Repete todos os seus predicativos: mestiço, habilíssimo, fecundíssimo, ombreado com os melhores de sua época. Só não resgata a opressão de Marcos Portugal. Em síntese, uma história canônica de um texto que discursa desde uma plataforma ideológica de seu tempo, mas que ainda hoje recebe novas edições e reimpressões.

Sem negar o valor de *Pequena História da Música*, o texto nem mesmo revela o melhor do pensamento de Mário de Andrade quanto à música no período colonial. Aliás, não há um texto específico sobre o tema. Nem mesmo um capítulo mais generoso, mesmo que tratando do canto popular, como ofereceu Renato Almeida. A conceituação do problema constrói seu sentido veladamente em muitos pontos de sua vasta obra.

O Padre Jesuíno do Monte Carmelo é um dos textos mais significativos da problemática sobre a música no período colonial. Não que Mário de Andrade tenha sistematizado a questão da linguagem musical. Muito pelo contrário, mas sua negação a tratar do artista como compositor que é significativa.

Em 1941, a convite do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Mário de Andrade debruçou-se sobre a obra de um artista do século XVIII: o santista Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764-1819). Não era esporádico o interesse sobre o Padre Jesuíno, quando delegado do departamento, Andrade tivera acesso ao inventário de bens históricos artísticos de São Paulo.

Na pesquisa sobre o padre artista, Mário de Andrade encontra-se, e assim narra, com a música do passado colonial. Disserta que Jesuíno recebeu formação artística no Convento do Carmo, em Santos, onde aprendeu pintura e música. Em 1781, mudou-se para Itu onde trabalhou como organista na Matriz e auxiliar de serviços do pintor José Patrício da Silva Manso na decoração e pintura das igrejas. Destaca que sua fama como pintor o levou a trabalhar na decoração do Carmo de São Paulo. Ordenado em 1797 (assume o nome de Jesuíno do Monte Carmelo), começa a idealizar sua maior obra: a Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio. A estima da população de Itu leva-o a conseguir o terreno para a construção.

Mário de Andrade destaca que todo o projeto da igreja era do próprio Padre Jesuíno. Já com a igreja erguida, compõe as músicas para a inauguração, que não viu, pois morreu em 1719.

O trabalho musical do Padre Jesuíno do Monte Carmelo, em nenhum momento, inquietou Mário de Andrade. Talvez preocupado em revelar as características da pintura, confiando ao mulatismo os rasgos psicológicos de sua obra, desdenhou a música. O pesquisador, mais preocupado com a funcionalidade da música dentro da esfera social, como elemento de representação do *ethos* nacional ou da sua forma de inserção nos projetos de elevação das massas sociais, simplesmente, descartou a atenção ao trabalho do compositor santista.

Os fatos relacionados à música e narrados por Andrade são passageiros, às vezes, sendo descritos como forma de descrever psicologicamente Jesuíno,

como as *burradas da juventude*, quando o jovem Jesuíno Francisco rouba música de seu mestre, e o anedótico caso da construção do órgão, que nunca conseguiu fazer funcionar direito. Chega até mesmo a citar uma obra musical de Jesuíno, o *Cântico de Verônica*. Porém esse lhe serve apenas para revelar o que já acreditava sobre os compositores da colônia: técnica de poucos recursos, sem conhecimentos contrapontísticos, sem tradição.

Assim desconsiderou inúmeros problemas que, certamente, estiveram em suas mãos: a formação musical em Santos, sendo contemporâneo de José Bonifácio; a presença em São Paulo junto a André da Silva Gomes (nesse tempo, já conhecido através de Furio Franceschini, sendo que o próprio Mário de Andrade cita-o através de Oliveira César); o relacionamento com Manuel José Gomes, apontando apenas fugazmente que "o pai de Carlos Gomes, Manuel José Gomes, admirador amigo de Jesuíno, anualmente se transportando a Itu para fazer o primeiro violino nas festas do Patrocínio, lhe declarará por 1860 possuir cópias das músicas do padre" (ANDRADE, 1945, p.144); entre outros problemas.

Contudo tais problemas não tinham a menor relevância para um pesquisador convencido da pobreza técnica da música do passado, e mais, seguro quanto à sua pouca utilidade, enquanto fenômeno transplantado, para as ações catárticas que a música deveria ter. A música do Padre do Patrocínio não revela nenhum rasgo de sua etnia, ela é europeia de nascença, desinteressada do elemento nacional. Para o pesquisador, a obra musical de Jesuíno só serve para costurar o caráter do homem que escreveu em uma carta de 1815: o órgão mal construído, as músicas roubadas, o projeto da igreja. Enfim, enquanto músico, Jesuíno é como a música nos tempos coloniais, sem tradição. Assim diante do conflito da raça de sua pintura, desdenha: *até a música escreve*. A música, como afirma, "em última análise, são canções demonstrando bem o baixo nível da nossa cultura musical de então, indo até a harmonia, sem o exercício mais severo do contraponto" (ANDRADE, 1945, p.145).

A pintura sim é de interesse, pois revela aquilo que a sua música nega: o arquétipo da raça, a busca da influência do mulatismo na obra do pintor, discutindo um rasgo da nossa cultura, a miscigenação. Mário de Andrade pinça cada gesto que revela a luta de Jesuíno com sua raça: a não aceitação pela

Ordem Terceira do Carmo de Itu; os anjos mulatos; os olhos da etnia. Aliás, este conflito é um tema presente na obra do escritor: Macunaíma é um negro de nascença que se torna branco.

Para a crença de Mário de Andrade, a música de Jesuíno não trazia nada de brasileiro: não é folclórica, não é popular, não é erudita, é semierudita, sem tradição, colonizada, “transplantada”, fruto do “obscurantismo” português no tempo.

É pelas palavras do compositor Janjão, em *O banquete*, que Mário traduz o seu sentimento em relação à música do período colonial, ou melhor, a música colonizada, transplantada, seja nos confins da colônia ou composta por seus contemporâneos:

E assim, o compositor da Capital do Estado de Sombra Grossa, com seus trezentos e cinquenta mil habitantes, que já por si sabe menos porque não pode se instruir direito e que não consegue nenhuma esperança de ser executado, esse músico possível, não se sente o "anchio sono pittore", e nem pensa em compor. A não ser uma ave-maria pra ser cantada pela senhorinha dona Carlota Pêssegos, na igreja de Santa Catarina, que é a mais próxima (ANDRADE, 1989, p.68).

5.4.8 A viragem culturalista da década de 1930

A década de 1930 apresenta uma modificação significativa no desenho teórico a respeito da formação do Brasil, sua sociedade e projetos políticos quanto à plataforma do nacionalismo. O aspecto mais visível é o surgimento da doutrina do Estado Novo, de Getúlio Vargas. No entanto a intelectualidade brasileira estava ela mesma em ebulição, observando-se, então, setores ideológicos fragmentarem-se desde perspectivas ultraconservadoras, alinhadas à igreja, como Amoroso Lima; Plínio Salgado, até movimentos comunistas na clandestinidade articulando muitos pensadores, como Oswald de Andrade, Pedro Mota Lima e Graciliano Ramos.

O determinismo racial perdia a força. O impacto de teorias culturalistas apontava que nem a raça e nem o meio eram preponderantes na formação do caráter nacional. Franz Boas era um dos autores que apontava para uma ruptura com os postulados do mesologismo evolucionista em prol da determinação cultural. Para Boas, a identidade partia de algo que traspassava a influência física da terra e, portanto, a formação do caráter era forjada nos usos e costumes culturais locais, assim, formando uma unidade integrada. Nesse sentido, atacava a teoria evolucionista, pois ela seria um raciocínio que

não considerava as especificidades das culturas locais. Por esse ponto de falseamento da teoria darwinista, o autor projetou uma perspectiva subjetiva da formação da “psicologia social”, pois as culturas (e não mais cultura) eram absolutamente refratárias ao mesmo estímulo. Considerando vetores relativistas, Boas postulava o sentido histórico do entendimento das práticas e rituais de culturas específicas; e não mais a formação de sentido tendo o homem como elemento genérico e dotado de uma razão única que se concretizaria pelas suas necessidades de operação do mundo natural.

O impacto da teoria de Boas abriu uma fenda na tradição historiográfica nacional. É bem verdade que a questão cultural já vinha sendo ensaiada por alguns autores, como Nina Rodrigues, porém, ainda, encontrava-se presa a teorias da determinação da raça na operação dos padrões sociais, e não a um culturalismo que atravessava a estratificação das mentalidades.

A *viragem cultural* de autores como Gilberto Freyre ocorre amparada sobre os postulados de Franz Boas, segundo suas próprias palavras:

Foi o estudo de antropologia sob a orientação do professor Boas que primeiro me revelou o negro e o mulato no seu justo valor – separados dos traços de raça os efeitos do ambiente ou da experiência cultural. Aprendi a considerar fundamental a diferença entre raça e cultura; a discriminar entre os efeitos de relações puramente genéticas e os de influências sociais, de herança cultural e de meio. Neste critério de diferenciação fundamental entre raça e cultura assenta todo o plano deste ensaio (FREYRE, 2005, p.31).

Dissolvendo a biologização social, Freyre interpretou o Brasil fundado em relações estabelecidas no sincretismo, na diversidade que compõe uma unidade. Definitivamente elogiando a formação racial na história brasileira, afirmou que, ao invés do constrangimento da capacidade intelectual e social, a miscigenação brasílica havia constituído uma sociedade aberta e pacificada. Os vetores dessa transformação teriam sido a forma particular de religião. Por um “catolicismo doméstico”, as raças encontraram-se numa formação mística que atenuou conflitos interiores e projetou uma “democracia racial”.

Para Freyre (1999), a consciência de raça seria supostamente tênue, se não inexistente. Esse processo formou-se justamente num conjunto de aculturação total cujas várias raças interagiram independentemente de suas condições sociais. A perspectiva da análise da vida sexual na colônia é justamente uma das bases na qual Freyre apoia esse ponto de vista. Para o autor, ocorreu, no Brasil, um processo de diálogo e tolerância cujas

negociações eram realizadas desde os espaços domésticos e do cotidiano (as amas de leite; o concubinato entre senhores e escravas; o culto paralitúrgico doméstico) até a esfera pública da política e dos rituais religiosos (o catolicismo servindo de guarda-chuva para acomodar diversas formas de manifestações religiosas, inclusive a inserção do negro dentro de irmandades)

Para Roberto Motta, a seguinte frase resume o pensamento de Gilberto Freyre

Verificou-se entre nós uma profunda confraternização de valores e sentimentos. [...] Confraternização que dificilmente se teria realizado se outro tipo de cristianismo tivesse dominado a formação social do Brasil; um tipo mais clerical, mais ascético, mais ortodoxo; calvinista ou rigidamente católico; diverso da religião doce, doméstica, quase de família entre os santos e os homens que, das capelas patriarcais, das casas-grandes, das igrejas sempre em festas – batizados, casamentos, festas de bandeira dos santos, crismas, novenas – presidiu o desenvolvimento social brasileiro. Foi esse cristianismo doméstico, lírico e festivo, de santos compadres, de santas comadres dos homens, de Nossas Senhoras madrinhas dos meninos, que criou nos negros as primeiras ligações espirituais, morais e estéticas com a família e a cultura brasileira [...] A religião tornou-se o ponto de encontro e de confraternização entre as duas culturas, a do senhor e a do negro; e nunca uma intransponível e dura barreira. [...] A liberdade do escravo de conservar e até de ostentar em festas públicas [...] formas e acessórios de sua mítica, de sua cultura fetichista e totêmica, dá bem idéia do processo de aproximação das duas culturas no Brasil (FREYRE, 1980, apud MOTTA, 2000, Internet).

Essa “democracia racial”, por sua característica multirracial, projetou-se impactando a formação política e as relações humanas e sociais. Também, segundo Roberto Motta, era recorrente na historiografia sobre o Brasil, na década de 1950:

Não é difícil entender por que, no Brasil, o emprego, atualmente muito flexível ou elástico, da palavra *moreno* veio a ser um dos eventos semântico-sociológicos que mais caracterizaram o desenvolvimento da América Portuguesa como de uma sociedade cuja composição multirracial cada vez mais vem a ser aquilo que um inventor de neologismos talvez se atrevesse a descrever como meta-racial. Isto é, uma sociedade na qual em vez da preocupação sociológica com a caracterização minuciosa de tipos intermediários ou de matizes entre branco e preto, branco e vermelho, branco e amarelo, a tendência é, ou começa a ser, para aqueles que, sendo membros da sociedade ou comunidade brasileira, não são completamente brancos, ou completamente pretos, ou completamente vermelhos, ou completamente amarelos, de serem descritos, ou de considerarem-se a si mesmos quase sem discriminação, como “*morenos*”. [...] A mesma palavra vem tendo um emprego sociológico flexível e biologicamente elástico – tão elástico que mesmo negros retintos são atualmente descritos, no Brasil, como *morenos* (FREYRE, 1966, apud MOTTA, 2000, Internet).

A visão antropológica da formação cultural não estava presente somente em Gilberto Freyre. A disciplina invadia o Brasil nos anos de 1930. Autores, como Arthur Ramos, não mais compartilhavam a ideia da expressão intuitiva da

cultura popular como um vetor de representação social de forma homogênea. Desenvolvendo os estudos de Nina Rodrigues, Ramos tornou-se uma das referências dos problemas culturais do Brasil na primeira metade do século XX.

Psiquiatra de formação, tornou-se catedrático da área de psicologia social no Rio de Janeiro. Seus estudos sobre o negro transformaram-no em referência quanto ao tema, foi ele quem organizou o primeiro congresso brasileiro a respeito do assunto. Já distante dos problemas sobre a educação e a psiquiatria, aprofundou suas pesquisas antropológicas. Seus estudos, basicamente, concernentes ao universo cultural da mestiçagem no Brasil, foram publicados em três volumes, sob o título *Introdução à Antropologia Brasileira*.

O impacto de suas teses sobre a cultura brasileira tornou-o o intelectual de maior prestígio no exterior, ao lado de Gilberto Freyre. Era uma referência no estudo das ciências sociais para grandes nomes da área. Foi diretor do Departamento de Ciências Sociais da UNESCO, em 1949. Numa comissão formada por Bertrand Russel, Jean Piaget e Maria Montessori, estava a cargo de um projeto de reestruturação social no pós-guerra. Enfim, era referenciado como um dos grandes cientistas sociais de sua época.

A base de seus estudos era justamente fundamental, a partir das estruturas psicológicas, a relação entre o indivíduo e seu mundo. A etnologia e a antropologia são duas ferramentas metodológicas. Ramos é o primeiro teórico brasileiro a articular um amplo campo conceitual, conjugando desde uma perspectiva transdisciplinar: saúde, psiquiatria, educação, higiene mental, etc. No entanto, em 1937, seus textos focalizam-se na antropologia, e, por essa linha, estabelece os princípios das relações sociais constituídas nas bases afetivas do homem, desconsiderando totalmente a perspectiva biossociológica do darwinismo social:

Arthur Ramos aborda as estruturas psicossociais propriamente ditas, mostrando o indivíduo como parte do grupo, as influências interindividuais, a intercomunicação mental e os padrões subjetivos, constituídos no contexto da vida dos grupos. Considera que o grupo influencia o indivíduo moldando seus padrões de atitude, opinião e julgamento. Estuda o papel dos diferentes tipos de grupo no desenvolvimento da criança. A pessoa seria o indivíduo segundo esses padrões sociais e o individual se constituiria na relação do eu com o outro (SODRÉ, 2007, p.25).

Em 1932, Ramos publica *Os horizontes místicos do negro da Bahia*. No ano seguinte, organiza o I Congresso Afro-Brasileiro, onde expuseram, entre outros, Gilberto Freyre e Jorge Amado, companheiro de Ramos nas pesquisas étnicas em Salvador. Já em 1934, lança *O negro brasileiro*. No mesmo ano, publica *O Negro Brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise*. Nesse conjunto, expõe a tese de que, no Brasil, a harmonização racial era uma condição da identidade nacional. Para ele, o problema social brasileiro não seria a raça, mas sim as condições sociais e educacionais de forma geral. Também define um dos pilares de seu discurso e que se tornará canônico na musicologia nacional através de Curt Lange.

Para Ramos, é a resistência, o seu “vigor híbrido”, a principal característica da mestiçagem no Brasil. Conforme o autor, o poder de assimilação da raça brasileira atenuava qualquer estímulo ortodoxo, fosse da religião, política ou das artes (lembramos que Ramos era casado com a viúva de Luciano Gallet). Na sua tese, não teria ocorrido de fato uma colonização, mas sim um movimento que, hoje, denominaríamos “autopoiesis” civilizacional. A dificuldade do mestiço não estaria na sua condição cultural, muito pelo contrário, sua “inferioridade” seria determinada apenas pelas condições sociais, pela miséria econômica. Deste ponto de vista, infere, categórico:

O mestiço brasileiro é, desse modo, capaz tanto quanto não importa qual representante de uma outra raça, desde o instante em que disponha de elementos culturais dos quais necessite para progredir. A **auto-colonização** (grifo meu) nos trópicos, realizada no passado pelo mameluco e em nossos dias, pelo caboclo e o mulato do Nordeste brasileiro, demonstra sua capacidade de resistência desses elementos (seu ‘vigor híbrido’, segundo a expressão consagrada pelos biólogos) (RAMOS, 2004, p.11)

Ramos discorre sobre estas teses em *Introdução à Antropologia Brasileira*. Nos dois volumes, publicados em 1943 e 1947, consolida a sua visão otimista do sincretismo nacional, fundamental para a formação da identidade que guiou o processo civilizatório do Brasil. É uma percepção histórica da antropologia, como não poderia deixar de ser diante da ciência à sua disposição. No entanto aprofunda os argumentos de que justamente o fator de hibridação dessa sociedade sincrética seria a base para projetos de renovações políticas, educacionais e estéticas.

Esta é uma tese fundamental para o corpo teórico-antropológico de Curt Lange. E não é só uma constatação analítica. Através de sua correspondência

com Arthur Ramos, percebe-se a reverência do musicólogo teuto-uruguaio com o cientista brasileiro. A guinada do discurso de Curt Lange ao mulatismo representado nos compositores mineiros, não foi fruto do acaso. Atento aos movimentos das teorias antropológicas, Lange sucumbiu aos trabalhos de Ramos, adotando sua tese de “resistência” quase que mecanicamente. Para Lange, como mostrarei adiante, a consubstanciação dos padrões de **autocivilização** estava justamente na música mineira.

A teoria do sincretismo de Arthur Ramos não era a única plataforma de apoio de Lange. Vindo da tradição histórica alemã, é bem provável que Lange tenha interpretado os escritos de Ramos desde sua preocupação histórica na justificativa da psicologia social. Esse ponto parece crucial, pois é o que diferencia para uma leitura musicológica o projeto discursivo de Mário de Andrade.

Por fim, para completar o arcabouço teórico de apoio que tangencia o projeto de pesquisa de Lange, é necessário lembrar que outros antropólogos estavam no Brasil estudando as questões raciais, principalmente, quanto ao negro. Como afirma Lucia Luppi Oliveira (1988, p.15):

A Bahia era considerada o campo de observação por excelência dos contatos entre brancos e negros. Ali estiveram, nos anos 30 e 40, Melville Herskovits, Roger Bastide, Franklin Frazier, Ruth Landes e Donald Pierson, este último vindo realizar a pesquisa para o seu doutoramento na Universidade de Chicago. O Brasil - e em particular a Bahia - aparecia aos olhos de Pierson, segundo seu próprio relato, como uma situação social privilegiada de inter-relação entre as três raças básicas. Os estudos sobre contato racial e cultural constituíam um dos focos básicos da sociologia produzida na Escola de Chicago. Estes estudos tinham a ver com o problema das relações interétnicas nos Estados Unidos e com uma mitologia que lá se desenvolvia a respeito das relações entre brancos e negros na América Latina e no Brasil em especial. Supunha-se que este contato se realizasse no Brasil sem grandes problemas e que houvesse uma situação ideal, uma espécie de paraíso que precisava ser melhor investigado até para poder ser melhor copiado.

Efetivamente, Lange tinha contato com esses autores como demonstra a sua correspondência com Arthur Ramos. Sublinha essencialmente a antropóloga americana Melville Herskovits, que afirma algo que se consubstancia em Lange, o problema da *aculturação*, entendido como o estudo das culturas em contato (HERSKOVITS, 1943, p. 91). O pressuposto teórico base na consideração de que qualquer sociedade é estável culturalmente: “as culturas humanas, onde quer que se encontrem e seja qual for o seu grau de complexidade tem essencialmente a mesma sorte de estrutura e funções, e

assim representarem a estudo os mesmos problemas” (HERSKOVITS, 1943, p.90).

Esta é uma constatação vital para Lange, envolvido no estudo do americanismo como fenômeno global, transportado à década de 1940 para os músicos “mulatos” de Minas Gerais. Em Herskovits, encontra-se o enunciado da aculturação caro às teses de Lange. Herskovits, em *Pesquisas etnológicas na Bahia*, apontou uma metodologia: buscar elementos que demonstrem os mecanismos de aculturação (procedimentos de troca). É um inquérito sobre a conduta do “outro”, sobre as formas de maior identidade com o discurso dominante. Para Herskovits (1943), estes elementos estão no cotidiano (Lange busca no cotidiano dos músicos: irmandades, contratos, subsistência, etc.): aspectos morais e crenças, por exemplo. Na busca pelo procedimento de aculturação, Herskovits aponta a necessidade de comparação com as formas posteriores de uso dos códigos de socialização dos valores dominantes (Lange sempre ressalta o domínio da música pelos mestiços). Nessa perspectiva, está o valor de resistência que sublinhava Ramos, e mais, os procedimentos usados por Lange para a análise da música mineira, publicada em 1946.

Todavia esse é um projeto que se forma na confluência da viragem culturalista. Como tratarei de demonstrar, Lange apoia-se nas teses de estabilidade cultural da antropologia, usando os métodos de Herskovits e as teses de Ramos e Freyre tanto para os princípios teóricos (a resistência sincrética, a democracia racial e o catolicismo doméstico) como para o contexto social de seu discurso.

Não obstante o corpo teórico referenciado em autores culturalistas, Lange tinha um projeto original: o *americanismo*. É através dele que o problema do mulato música se desvela na década de 1940 e, conseqüentemente, todo o arcabouço teórico apresentado. O *americanismo* é uma plataforma proposta por Lange e que renovou, *a posteriori*, a forma de fazer musicologia no Brasil. O caminho não foi fácil, inclusive enfrentando a resistência dos musicólogos vinculados aos modernistas brasileiros, especialmente, Mário de Andrade e Andrade Muricy, que viam no discurso do *americanismo* uma oposição à explicação biossociológica que os fundamentava.

5.4.9 O *Americanismo Musical* de Curt Lange

O projeto do *Americanismo Musical* tem um marco fundamental na atuação de Curt Lange junto ao *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica* – SODRE, no início da década de 1930, em Montevideu. Foi no desdobramento das estratégias de formação de público e difusão da música contemporânea que o SODRE impulsionou a conceituação do problema da recepção e difusão cultural por Curt Lange. Sublinho que o *Americanismo* surge primeiro como uma constatação da pouca difusão radiofônica e nas salas de concerto de obras dos compositores latino-americanos. Porém, já em 1935, o discurso ganhou matrizes filosóficas, incorporando conceitos do movimento culturalista que se espalhava pela América Latina com o crescimento da *virada antropológica* nos círculos universitários, sob a influência norte-americana nas determinações do pensamento sociológico.

A partir da década de 1930, com o pan-americanismo em crise, os discursos regionalistas ganharam força e, nesse contexto, que Lange encontrou motivos de afirmação de sua crença. Incorporado, desde 1929, no *Instituto de Estudios Superiores*, Lange sistematizava o seu discurso num crescente academicismo. Em 1934, já era um musicólogo de projeção na região e, do Brasil, lança a ideia de publicar um periódico e organizar um congresso dos musicólogos latino-americanos. Um ano mais tarde, lançava o primeiro tomo do *Boletín Lationamericano de Música*.

As perspectivas teóricas de Lange foram expostas justamente no *I Boletín Latinoamericano de Música*. O texto inaugural da revista, *Arte Musical latinoamericano, raza e asimilación* (LANGE, 1935, p. 13-28), foi um momento de proclamação de seus princípios, rompendo claramente com os postulados do mesologismo evolucionista em prol da determinação cultural que deveria ser sempre considerada desde suas perspectivas locais.

A primeira categoria que surge na equação do americanismo é a raça. Esta era a mediadora primordial de todo e qualquer processo cultural: “ante todo está el asunto ‘raza’, sobre el que se edificará una cultura más sólida que la actual y sin duda tanto o más importante que la europea” (LANGE, 1935, p.19-20). Indo ao encontro do pensamento de Franz Boas, a raça forjava sua identidade de algo que traspassava a sua determinante genética e a influência física da terra. Tal postulado pode ser visto claramente nas palavras de Lange:

La tierra en que nosotros vivimos no representa solamente aspectos materiales. No es solamente el alimento, la fruta, la morada que proporcionan al hombre nutrición y abrigo; tampoco es plenamente la base de nuestra reconstrucción fisiológica, de la uniformidad entre latitud y color, somatismo y suelo. La tierra es también fuente de nuestra conciencia, elemento que inspira nuestra fantasía, poderoso compañero de la vida que es nuestro maestro, nuestro pedagogo, nuestro guía, una especie de segunda naturaleza de la que se sirve el hombre para explorar su propia existencia con el fin de superarse (LANGE, 1935, p.120).

Para Lange, o local era a América Latina. Em sua opinião, essa terra assistia uma mudança etnológica da mais significativa: “el retorno hacia el trópico” (LANGE, 1935, p.118). Esse retorno era marcado principalmente por uma mudança de atitude em direção à abertura como fruto de um sincretismo inerente à raça americana, mas, simultaneamente, constituída por uma identidade própria, homogênea e renovadora.

Crete na ideia de que, nas Américas, haveria uma característica racial de sincretismo singular que traria grandes aportes musicais e renovaria a própria música ocidental, ao mesmo tempo em que cristalizaria um pulsar de unidade cultural, era categórico: “o homem é o elemento de transformação de todas as uniformidades, de todos os processos e por ele, recomendo que estudem com carinho ao homem latinoamericano e sua terra, tanto seu passado como o presente” (LANGE, 1935, p.118). Observava que essa “nova” raça frustraria, e já frustrava, a análise daqueles que proclamavam que, apenas, os homens brancos “das zonas temperadas” produziram obras de sofisticação intelectual.

Desde uma concepção que revela laços de adesão aos conceitos de Franz Boas, Lange arvora a compreensão do homem como elemento base para “o estabelecimento das novas coletividades humanas, e uma nova cultura, nascida do solo de quem deu nutrição e albergue” (LANGE, 1935, p.118). E aduz que essa nova cultura, emancipadora até mesmo dos vícios do passado, só seria possível através da raça americana: “uma raça nova, surgida da fusão de todos os sangues imagináveis, com horizontes mais amplos, perspectivas maiores e, assim espero, ideais mais nobres e humanos” (LANGE, 1935, p.119).

Essa questão amplia-se à linguagem e à cultura. Primeiro, a língua irmanada traria poucas dificuldades de trânsito de ideias e, mais profundamente, a cultura. Descartando a influência climática na disposição da criação artística, afirmava que os trópicos já produziram inteligências de grande

porte, e mais, sem a angústia típica proveniente dos germânicos e anglo-saxões. Culmina o discurso contra o determinismo branco, sendo categórico que o *homo americanus* traz “um ascendente racial, cruzamento de raças, ambientes, paisagem e clima” (LANGE, 1935, p. 119).

O sincretismo latino-americano (ou o “vigor híbrido” nas palavras de Arthur Ramos) superava os preconceitos, pois, na visão do musicólogo, o fenômeno como matriz cultural seria mais potente e engenhoso, “quizas encarnando en sus fases capitales, el hombre universal” (LANGE, 1935, p.120). Consolidando, assim, sua visão culturalista do problema:

Podemos decir, en resumen, que están equivocadas aquellas gentes que creen solamente en la inteligencia de las razas blancas y que miran con tal fin a Europa y a adquieren, desde la cultura hasta los más insignificantes modales, una educación interior y exterior de un ambiente fundamentalmente opuesto al suyo propio [...] Estos seres pueden ser calificados de retrógrados porque niegan conscientemente el origen y los destinos de la humanidad, más, no tienen presente que ellos mismos ya se encuentran sometidos a una transformación consecutiva que experimentan las poblaciones actuales hacia la formación del hombre americano, o del hombre universal. [...] (LANGE, 1935, p.120).

Entrando na questão da produção artística, depois de percorrer a formação histórica, concluiu que a América Latina possuía uma grande vantagem: a universalidade advinda de um isolamento dos grandes conceitos e sentido da arte. Essa não cristalização dos cânones seria então fundamental para uma arte “mais compreensiva, mais sã, mais objetiva e menos perversa” (LANGE, 1935, p.123).

Curt Lange apoiou sua teoria sobre ações concretas que enraizariam o *americanismo musical*: (1) Retorno à única e verdadeira base: o desejo de encontrar “no próprio solo, as expressões musicais”; (2) Contemplação de estudos: isolamento não pode se tornar asfixia, assim, conhecer e estudar a produção musical e musicológica da América e da Europa é fundamental para uma autocrítica da produção por um vínculo excessivo de referências europeias; (3) A cooperação latino-americana. Observou, também, que o principal ponto a ser resolvido era a questão da formação cultural/musical com o nascente “conflito entre a cidade e o campo, da civilização e cultura, da metrópole e sua psicologia distinta causada pelo seu distanciamento definitivo da Natureza” (LANGE, 1935, p.126).

Ampliando o seu discurso para os padrões coevos de socialização, focou o problema do cosmopolitismo. Esse problema surge considerando a

sociedade industrializada, as formas de recepção musical na urbe e a tendência ao transcultural inerente a essas novas formas de comunicação de massa. Para Lange, o transcultural “destrói o gosto pelo belo, secciona sem piedade as obras musicais, empobrece a tradicional riqueza do idioma e elimina os mais elementares princípios de estilística, construção e pronúncia” (LANGE, 1935, p.127). Ademais, causa uma passividade insuperável na relação com a prática e consumo musical, pois a mecanização leva ao comodismo da recepção, logo, à anulação da vontade e seleção crítica. E, por fim, desorienta as artes por um atentado consciente da expressão genuinamente nacional. Na plataforma de ação americanista, o problema do impacto da mecanização da reprodução sonora no tocante a uma arte engajada na busca de identidade deveria ser considerado vital para o projeto da “nova” sociedade americana. Como antigo executivo de um órgão de difusão radiofônica, Lange advogava até mesmo por decretos de lei para a proteção da música regional.

A pedagogia e a ética cultural tornam-se, para Lange, o cerne da questão. O problema central é a imersão da prática musical, que deveria ser orientada a uma compreensão da realidade para extrair o benefício moral e sentimental de um povo: “se escutar música já não se realiza conforme uma lei de ética cultural chegará a resultados graves, por que se elimina por completo a expansão individual e espontânea, seja no canto como na música instrumental” (LANGE, 1935, p.127). Salientava que controlar esse processo “desperta a consciência nacional”, conduzindo por um caminho seguro “à criação, a confundir novamente o ser humano com o solo, aliás, nutrição natural no lugar da artificial” (LANGE, 1935, p.136).

Nesse sentido, Curt Lange evoca que a missão mais elevada é a pedagógica. O músico não pode se eximir dessa ação. Villa-Lobos torna-se o exemplo de ação efetiva. O projeto da Secretaria de Educação Musical e Artística do Governo Getúlio Vargas (SEMA) é, para ele, um marco consciente de ação em prol da “nova” cultura. A referência primordial sobre Villa-Lobos está na sua ação multiplicadora, tendo como princípio a institucionalização do canto coral através do material folclórico.

O encanto de Lange com o projeto do SEMA justifica-se no fato de que o *americanismo musical* é, antes de tudo, uma ação iluminista que visa ao bem

coletivo, de transformação a partir da conscientização das idiosincrasias. O processo ativa-se no enraizamento, no fluir de uma identidade que permite a concretização de um coletivo participativo que eliminaria por completo a mácula de uma civilização cientificamente organizada, a qual promoveu matanças em massa usando o conhecimento. Para Lange, a recuperação dessa sensibilidade humana estaria na ruptura do individualismo através da fruição de uma cultura que se identifique na consciência coletiva. Essa identificação já não seria movida nas categorias de uma raça dominante, como identifica na alta cultura e seu eurocentrismo, mas fluente pelo universalismo de todas as raças que forjam o sangue latino-americano.

A partir desse ponto, Curt Lange aponta que ações como as promovidas pela *Seccion de Investigaciones Musicales* (mais tarde *Instituto Interamericano de Musicología*) eram fundamentais, pois possibilitavam a divulgação da música latino-americana em mais de 46 países. E o instrumento fundamental de difusão e criação de uma rede de informação e propulsora de zonas de influência era justamente o *Boletín Latino-Americano de Música*, veículo no qual apresentava, em primeira mão, a sua perspectiva do *americanismo*. O próprio *Boletín* era planteado na perspectiva construcionista da teoria americanista, pois, editado cada volume em países diferentes, buscava divulgar tanto a produção musical na tradição erudita europeia quanto a música “da terra”. Em tese, tal atitude que, hoje, poderíamos pensar pelo fluxo de ação pós-colonialista, o *Boletín* buscava aproximar para fundir, na fantasia e no desejo de uma linguagem própria, nas áreas edificantes da consciência americana: a musicologia, a etnomusicologia, a composição e a educação musical.

5.4.10 O *Boletín Latinoamericano de Música*

O *Boletín Latino-Americano de Música* nasce em 1935. No decorrer de onze anos, foram publicados seis tomos, produzidos e editados em países diferentes. As edições ocorreram no Uruguai, Peru, Colômbia, Chile e Brasil. Dentro da plataforma do *Americanismo Musical*, o *Boletín* seria o veículo de divulgação tanto de textos musicológicos como de obras musicais e notícias sobre eventos artísticos e reuniões científicas. Como exposto, o *Boletín* era uma ação complementar associada à promoção de eventos musicais, como o

Primeiro Festival Lationamericano de Música (1935); musicológica, pela fundação do *Instituto Interamericano de Musicologia*; e de divulgação, com a criação de uma editora especializada em música latino-americana, a *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores*.

O autoconhecimento musical da região era considerado, por Lange, como fator fundamental para combater a difusão da música estrangeira, principalmente, a ópera italiana. Assim, o conteúdo do *Boletín* basicamente era formado por estudos da música local por abordagens etnomusicológicas ou históricas. Não havia sectarismo, de forma que um estudo sobre notação musical dos vilancicos mexicanos poderia compor o projeto editorial com pesquisas sobre a música indígena dos Araucanos. No tomo I, por exemplo, Luiz Heitor publicou um estudo sobre José Maurício Nunes Garcia e Mário de Andrade, um trabalho a respeito do *congo*. Nesta intersecção dinâmica das culturas e modalidades de discurso musicológico, o *Boletín* tornou-se exemplar na discussão de métodos, tendências e, particularmente, modelo discursivo de musicologia.

Todos os números traziam artigos de pesquisadores de diversas nações. Porém o projeto editorial contemplava a concentração de artigos nativos, correspondentes ao local da publicação. Compêndios musicais e informes quanto à atividade artística ocorrida nos diversos países da região formavam também o corpo editorial, constituindo uma importante fonte de comparação e de mobilização da classe musical e de seus padrões de recepção. Era frequente alguns textos de musicólogos norte-americanos e europeus incentivando uma postura comparativa da musicologia praticada na região.

Especificamente sobre o Brasil, o *Boletín* foi fonte de alguns atritos para Lange. Jairo Cavalcanti (2011) informa que o descompasso com os musicólogos brasileiros teve sua razão em certa falta de habilidade do pesquisador teuto-uruguaio. Já no primeiro número do *Boletín*, Guilherme Fountainha teria se contrariado com a falta de reverência de Lange com o Instituto Nacional de Música (CAVALCANTI, 2011). O desgaste, segundo Cavalcanti (2011), teria prosseguido no tomo IV, quando o musicólogo fez críticas ao *Batuque*, de Lorenzo Fernandez.

Em 1940, as discussões ou impressões de personalidades musicais de peso, como Mário de Andrade, em relação a Lange não eram pacíficas. No

entanto, Lange conseguiu publicar o *Boletín*, em 1946, a partir de uma comissão brasileira. Justamente, neste número brasileiro, Lange deu a conhecer os primeiros resultados de sua pesquisa em Minas Gerais.

O trabalho publicado por Lange, no VI *Boletín Latinoamericano de Música*, foi *La Música en Minas Gerais; Un informe preliminar*. Há uma percepção empírica, talvez, fruto de uma inconsciência coletiva, que esse texto seria um marco metodológico nas pesquisas sobre música colonial. Pese esse epíteto, o que realmente animava o texto subjazia em uma postura interpretativa absolutamente consolidada, numa mudança epistemológica operada desde a declaração do projeto *Americanismo Musical*. Isso porque, no artigo de 1946, Lange apresenta, então, o resultado de anos tratando da questão da raça e cultura. A busca pela verve renovadora, pelo sincretismo depurador, enfim, encontrava sua pedra de toque consubstanciada justamente no passado: na produção musical dos músicos mulatos setecentistas de Minas Gerais.

Sem clamar diretamente que os músicos mineiros seriam a prova viva do *Americanismo Musical*, Lange sublinhava o mulatismo como a principal característica; a própria fonte de distinção. Nesse afã, os papéis de música de Minas Gerais seriam como um marco fundacional do “hombre americanus”, e mais, não seria resultante de uma conjuntura específica, mas sim crescia desde os primeiros momentos de maturidade da América: o século XVIII.

Conquanto os traços nítidos da determinação racial, nesse texto, Lange traçou sua análise da música colonial mineira a partir de uma perspectiva já apresentada no texto de 1935, como já citado: a terra, que é mais do que simplesmente influência física, é, sobretudo, influência cultural. Assim considerou o problema da mestiçagem como um fenômeno estrutural, que forjou usos e costumes próprios, ideologicamente, claros e de matizes singulares. Dessa forma, a questão do determinismo racial foi mitigada em consideração a uma estrutura social forjada num caldeirão cultural de encontro das raças, homogeneizada no mestiço, que, por fim, justificava a grandeza da música mineira do último quartel do século XVIII.

Assim, através do problema da música no Brasil colonial, em Minas Gerais, Lange explicita todo o arcabouço teórico alinhado com os antropólogos culturalistas de sua época: o problema da cultura como elemento

preponderante da formação de sentido (Boas); a harmonização racial e o “vigor híbrido” da sociedade mestiça (Freyre e Ramos); e os processos de aculturação observados pelas estruturas cotidianas da vida, como, por exemplo, os rituais religiosos e as relações de trabalho (Herskovits).

Nessa perspectiva antropológica, Lange lança seu discurso. O fenômeno do mulatismo é uma plataforma de discurso teórico e não propriamente dito uma postura reconstrucionista, visto pela classificação de Munslow (2001). Há somente uma ressalva a fazer, Lange apoiava-se na pesquisa documental como fonte de verdade, assim, sendo coerente com a tradição histórica alemã, herdeira de Leopold Von Ranke. Porém, amplia a sua percepção por uma adesão a princípios antropológicos de construção de sentido, logo, seria, na visão de Munslow, um construcionista. Isso porque, no mulato músico, estaria a consubstanciação da teoria culturalista: o mestiço que se adapta aos padrões discursivos dominantes, logra uma ascensão social e, principalmente, torna-se ele próprio uma referência criativa através de uma mensagem culta, inovadora, mas, ao mesmo tempo, de cunho próprio.

5.4.11 As teses de Curt Lange

No decorrer de sua vasta produção, inúmeros textos forjaram coerentemente um modelo de funcionamento do passado musical do Brasil, dentre os quais, destacamos *La Música en Minas Gerais* (1946); *A organização musical durante o período colonial brasileiro* (1966) e a coleção *A música no período colonial em Minas Gerais*.

Nesse conjunto, mas, particularmente no trabalho de 1966, Curt Lange defendeu a tese de que a música mineira era fruto de uma conjuntura social contratualista-escravocrata resultante da exploração aurífera, basicamente, praticada por mulatos como consequência desse modelo produtivo, onde o mestiço era o resultado de uma “nação” inviável para as mulheres brancas de elite (LANGE, 1966). A partir desses pressupostos, forjou uma visão cujo sistema de arrematação de trabalhos baseava-se somente na organização livre dos músicos que, agrupados em corporações, arrematavam festas junto ao Senado da Câmara e das inúmeras irmandades que se espalhavam nas igrejas da região (LANGE, 1966).

Trabalhando majoritariamente nos livros das Irmandades setecentistas, como os de compromisso, eleições, entradas de irmãos, receita e despesas, de termos, entre outros, Lange passou a imaginar um quadro sofisticado da prática musical mineira, na qual o mote seria a atualização estilística em relação ao repertório dos principais centros europeus. Pelas suas próprias fontes, evidentemente considerou as irmandades como a força motriz da música mineira. No desdobramento da tese, Lange considerou que a música colonial era forjada na livre concorrência do músico, atuando individualmente ou organizado em corporações. Desde essa perspectiva, afirmou categoricamente:

No Brasil colonial – vamos estabelecer duma vez esta prevenção – não se deve procurar pelo lado da Igreja uma atividade musical exclusiva, fruto dessa organização [...] devemos, pois, procurar vestígios de organização musical na iniciativa particular, independente, praticada pelos músicos livres (LANGE, 1966, p.42).

Era categórico quanto à distância dos músicos das zonas hierárquicas da Igreja: “a ação profissional do músico, a defesa dos interesses de classe, e a vigilância da sua conduta achavam-se fora do âmbito da Igreja, por serem assuntos materiais e de ética” (LANGE, 1966, p.69). Até mesmo para o ensino da música, o musicólogo não considerava a ação da esfera eclesiástica, descartando a atividade pedagógica de mestres de capela, capelães ou subchantres.

Apesar de citar inúmeras vezes a função de mestre de capela, assim como referenciar Francisco de Souza Viterbo (1910), para Curt Lange, os profissionais, em Minas Gerais, tinham vínculos apenas circunstanciais com as autoridades eclesiásticas, deixando o trato das questões da música circunscrito tão somente aos administradores das irmandades ou aos vereadores das vilas. O modelo de Lange articulava-se por um altíssimo grau de secularização da sociedade. É um evidente alinhamento à teoria de Arthur Ramos e seu princípio da autocolonização como identidade da formação social brasileira.

Lange (1966) via com naturalidade a inserção desses músicos em esferas além dos limites da capela musical, atuando não só como organizadores dos espetáculos musicais (religiosos e profanos), mas como elementos intrínsecos às irmandades, atuando como escrivão, mesários, tesoureiros, etc.. Associou o fenômeno às possibilidades pecuniárias alcançadas pelos músicos.

Desconhecia, assim, a maleabilidade social ao não considerar os vínculos do músico em redes de influência socioeconômicas que o trato da arte traria, sendo a função uma espécie de mediadora entre as esferas laicas e religiosas.

A interpretação de Lange, ao tratar dos problemas da organização musical, fundamentava-se, primordialmente, numa distinção da raça mestiça que germinou uma situação preponderante na realidade colonial. Esse é um princípio fundamental da tese de Lange, que o liga às raízes mais profundas de seu pensamento, articulado no seio de sua crença americanista. O mulatismo é a própria consubstanciação de seus ideais *americanistas*. Através desse fenômeno, expõe o elogio ao gênio da raça sustentando seu discurso na “resistência” social e no “vigor híbrido” do mestiço. Do âmago dessa manifestação, a organização social estrutura-se. Fundamenta, dessa maneira, sua mensagem libertária crente na “democracia racial”, que se estabeleceu pelas colunas mestras da sociedade mestiça.

Dessa forma, Lange enlaça as suas teses, ou seja, a partir da inerente vocação para o hibridismo e este como ácido cáustico que transforma a estrutura social trazida pelo colonizador europeu. Nesse sentido é que considera que a Igreja não teria condições de acompanhar o vigor “híbrido”, pois, presa a simbolismos complexos, via, sem ação, liquidarem-se suas certezas pela autocolonização operada pela religiosidade popular de forte misticismo, forjado numa convergência pouco ortodoxa de credos e rituais. A própria hierarquia administrativa eclesiástica sucumbiu a esse processo e acabou por não ter controle nem influência na organização musical dentro das igrejas. O projeto colonizador também seria vítima passiva dessa conjuntura e acabou por não ter controle das formas de socialização através da música, como, para Lange, provaria os textos de Antonil e Nuno Marques Pereira, entre outros.

Em razão dessa conjuntura, Lange explica que o músico mulato, absolutamente adaptado ao sistema contratualista, tornou-se um exemplo de liberalismo na organização de suas atividades. As irmandades leigas assim foram os núcleos geradores de toda a atividade. A capacidade de adaptação pela democracia racial igualmente o tornou apto para compreender todo o processo de linguagem musical necessário para estabelecer os vínculos com a linguagem dominante. Em síntese, Lange “construiu” um discurso de

organização musical, nas Minas Gerais, apoiado numa visão da fortaleza da raça mestiça em gerenciar suas ações, mesmo quando absolutamente vinculadas às formas de socialização da sociedade colonial.

5.4.12 O impacto de Lange sobre a historiografia musical brasileira

O trabalho de pesquisa, sistematização de fontes e divulgação da música colonial brasileira realizado por Curt Lange foi notável. Da mesma forma, a coerência de seu projeto de pesquisa, dessa forma, fazendo transitar seu objeto de análise – a música mineira – pelos pressupostos de sua teoria americanista. Nos quase cinquenta anos de pesquisa sobre o universo musical setecentista do centro-sul do Brasil, Lange revelou uma atividade musical sofisticada e que articulava conceitos coevos da produção musical da época. Mais que isso, assim como historiadores ligados à tradição histórica alemã, fiou-se em um trabalho árduo de fontes primárias estabelecendo um caminho de pesquisa que, ainda hoje, continua a ser trilhado.

Fora o intenso trabalho de investigação, Lange estimulou grupos musicais a dedicarem-se à música do período colonial brasileiro. Assim, forjou uma atividade que amparou o crescimento da área musicológica interagindo com questões da interpretação musical. Esse é um legado importante, pois, se, na década de 1940, a música antiga do Brasil era considerada, pela elite musicológica do Brasil, uma expressão que nada acrescentaria à cultura nacional, a década de 1950, sentiu o impacto graças a Curt Lange. Com ele, a referência musical do passado ampliou seus olhares para além de José Maurício. Autores, como José Emerico Lobo de Mesquita; Francisco Gomes da Rocha; Marcos Coelho Neto e outros, passaram a perfilar como autores de valor histórico e artístico.

Apesar de ser a visão de Curt Lange fundada nos paradigmas do nacionalismo de sua época, que consubstanciava projetos de sentidos individuais nos vórtices das construções da identidade nacional na perspectiva das raças (o culturalismo não deixa de ser uma interpretação do biossociologismo), seu aporte traspassou essa identidade. O vínculo com uma postura historicista semeou toda uma nova geração de pesquisadores. O impacto da “descoberta” de Lange transformou-se num verdadeiro mito, uma “Shangri-La”, onde a música dos mulatos era mais uma das engrenagens do

universo libertário do encontro das raças. Esse fenômeno movimentou a sua época e projetou-se no futuro. A geração seguinte lançou-se na investigação da música do passado colonial como se o folclorismo dos modernistas nunca houvesse existido (era também uma reação ideológica aos musicólogos que viveram e, por vezes, confundiam-se com o Estado Novo).

Já na década de 1960, emergem nomes como Régis Duprat, Jaime Diniz, Cleofe Person de Mattos, entre outros. Assim, mesmo quando a figura de Curt Lange entrava em sendas negativas, como foi o caso da época da publicação do artigo “O escândalo do barroco” (1959), seu trabalho já perpassava a polêmica e ingressava nos desejos e fantasias de uma nova geração, lançada à descoberta da música antiga. Os acervos passaram a ser o ideal de afirmação e o trabalho com a documentação histórica a comprovação da estirpe do pesquisador.

A própria historiografia modificou-se e, no âmbito de influência da geração modernista, *150 anos de Música no Brasil; 1800 – 1950* é um indício de que Luiz Heitor Correa de Azevedo (1956) animou-se pelo ímpeto pela “antiguidade” colonial revelada por Curt Lange. Nesse texto, a música antiga já não foi tratada como fruto de uma “transposição”, da opressão colonizadora, “música sem tradição”, como fora canonizado desde Araújo Porto Alegre e que o modernismo aprofundou negativamente. O musicólogo carioca, talvez o principal parceiro de Curt Lange no Brasil, discorreu com generosidade sobre a atividade musical anterior ao século XIX e sem preconceito!

Em *Antecedentes* (1956), Luiz Heitor apresenta uma longa descrição da música anterior ao século XIX, pouco usual para um autor de formação no turbilhão do modernismo após 22. Sem juízo de valores, assim como sem o alicerce da expressão espontânea como fundamento da originalidade sobre a música “aristocrática europeia”, Luiz Heitor apresenta a colônia de forma mais dinâmica e estruturada, revelando o alto grau de mobilização nos centros urbanos da música religiosa e operística. Sem o tom de manifesto como de seus antecessores, o discurso rege-se através do eixo das grandes instituições: o Estado e a Igreja. No entanto desenvolve argumentos sobre a organização burguesa da música através da consideração da música de ópera.

É verdade que alguns cânones persistem, principalmente na projeção do mito de resistência de José Maurício (AZEVEDO, 1956). A respeito, aludo que

parte da “culpa” canonizante é consequência da falta de perspectiva crítica de suas fontes. Para o problema de José Maurício sua base de discurso são os textos do século XIX, de Manuel de Araujo Porto Alegre e Visconde de Taunay.

Entretanto a antiga polaridade sobre a formação do caráter por teorias mesológicas, raciais ou culturalistas dissolvera-se por um discurso positivista, cronológico e sem bandeiras ideológicas claras. Sublinho que quanto ao uso de textos contemporâneos, que formavam um contraponto a todo o discurso modernista da década de 1930, Serafim Leite é um exemplo.

Em síntese, abandonando o traço forte de folclorista, Luiz Heitor caminha em *150 anos...* explicitando o impacto do trabalho de Curt Lange sobre a música do passado colonial. O resto, ou seja, a música no Brasil independente, nada de novo. Luiz Heitor recorre a uma linha, então, já estabelecida na historiografia musical brasileira na década de 1940: a história factual cronológica, ainda, permeada por certos conceitos modernistas no que tange à manifestação da expressão espontânea da cultura popular.

De qualquer forma, o discurso de Luiz Heitor é incomparavelmente superior a muitos autores que, naquele momento, publicavam suas histórias da música como textos de formação geral, entre eles, Francisco Mignone, Caldeira Filho e Francisco Acquarone. Motivados pelo incremento do programa de ensino de música nas escolas do Estado Novo, muitos desses textos eram somente notas biográficas de autores consagrados, inclusive de brasileiros. Seguiam os cânones das “grandes obras” e da referência ao gênio nacional: José Maurício, Carlos Gomes e Villa Lobos. Invariavelmente, ligados a uma explicação relacional de uma cadeia de eventos organizados cronologicamente, essa prática historiográfica pouco ou nada acrescentava à discussão epistemológica da musicologia nacional.

Assim, considero os textos de Luiz Heitor até mesmo como uma exceção. Não só pelo impacto que parecem ter as pesquisas de Lange sobre a música na colônia, como também pelo discurso erudito e alinhado à tendência historiográfica coeva na linha de Taunay. Porém não é somente por esse ato de correligionário que seu discurso histórico se habilita como um texto importante de meados do século XX. Pela primeira vez, um musicólogo brasileiro trata de fazer um recorrido na produção historiográfica do Brasil. Sem grandes comentários teóricos, metodológicos ou epistemológicos, o valor

desse capítulo inserido em *150 anos...* é relacionar os autores preocupados com a ação histórica. Sublinhe-se que Luiz Heitor manifesta a galhardia dos autores na sua relação com a “verdade histórica”. Relata: “cumpre assinalar, entretanto, a crédito de Guilherme de Melo, a discussão em que se empenha para restabelecer a **verdade histórica** em relação à data de composição do hino nacional brasileiro [...]” (AZEVEDO, 1956, p.378).

Aliás, a “verdade histórica”, como inquérito documental de fontes primárias e prática erudita por citações de trabalhos consagrados ou tradicionais, é uma das características que se acentua na geração que segue às “descobertas” de Curt Lange. Não se pode dizer que tenha sido ele a referência para musicólogos contemporâneos, mas é significativo que, depois das inúmeras publicações pertinentes à música em Minas Gerais, surjam textos vasculhando arquivos e tratando de redefinir a visão sobre o passado musical no Brasil. Nessa senda, destaca-se o conjunto de obras de musicologia histórica de Luiz Heitor e, já na década de 1960, os trabalhos de Mozart de Araújo (1963) e Ayres de Andrade (1968).

Sem entrar em considerações sobre seus objetos de pesquisa e conclusões, vejo que ambos destacam sua perspectiva discursiva no encontro “das verdades” através de inquéritos documentais. Ayres de Andrade inicia seu livro, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, declarando, na Introdução:

Durante anos o autor deste livro andou esquadrinhando em arquivos e velhos jornais o passado musical do Rio de Janeiro. O primeiro resultado desse labor foi a verificação de que, **na verdade** (grifo meu), bem pouco se sabia desse passado nas suas particularidades e, mesmo, em alguns casos, nas suas grandes linhas (ANDRADE, 1968, p.7).

A mesma visão propicia-nos Mozart de Araújo em *A modinha e o lundu no século XVIII*:

Com a publicação das ‘modinhas imperiais’, de Mário de Andrade, a modinha ganhou o primeiro estudo sistemático e orgânico. Dir-se-ia esgotado o assunto. Foi esta, aliás, a impressão que tive quando li pela primeira vez o exaustivo prólogo das Modinhas Imperiais do grande mestre [...] É certo que se trata de uma preciosa fonte histórica – única que se tem podido valer os nossos estudiosos. Mas a verdade é que o esforço do historiador se anula, ante a carência de fontes fidedignas de informação. Com a curiosidade aguçada por essa ausência de documentação, pude recorrer, em 1951 a 1954, a alguns arquivos europeus. De investigações realizadas na Biblioteca do Conservatório de Paris, resultou a descoberta do Diário e dos manuscritos musicais de Sigismund Neukomm [...] Na Biblioteca Nacional de Lisboa pude obter, através de microfilmes, grande parte das peças que compõe o suplemento musical deste trabalho. O resultado dessas pesquisas, não me iludo, estará menos nas considerações do texto, do que no

documentário que pude reunir, para reincorporá-lo, **após um interregno de século e meio ao nosso patrimônio musical** (grifo meu) (ARAÚJO, 1963, p.7).

Era a época dos descobrimentos, cujo marco público e fator de grande impacto consubstanciavam-se em Curt Lange, inegavelmente. Sendo rebarbativo, o movimento, a respeito do método de investigação, era caudatário do positivismo alemão enquanto busca da evidência. Seu representante mais significativo era Afonso d'Escragnole Taunay, que, na música, encontrou repercussão, principalmente, nos historiadores da Igreja, desde a década de 1930.

Nessa senda ocorreu o incremento da atividade histórica positivista. Por ela, o ideal de discurso estava na pesquisa documental, na perspectiva do “resgate” de acervos musicais para a individualização autoral, a formação de uma visão sistêmica da produção musical (escolas de compositores), e a análise dos padrões estilísticos e seus vínculos com as tendências europeias. Desdobra-se essa atitude no próprio desenvolvimento da consciência da área no Brasil. Assim, interpreto o desejo da criação, em 1954, de um Instituto de Musicologia no Brasil. Apesar de fracassada a primeira tentativa, em 1968, com a formação, em São Paulo, do Centro de Estudos em Musicologia, a musicologia “histórica” ganhou institucionalização. Foi um processo, digamos, acumulativo das preocupações da área.

Dessa maneira, a busca da verdade histórica eclipsou até mesmo a teoria americanista de Curt Lange. A geração seguinte não se fiou nesse ideal, e sim nos arroubos da descoberta, sistematização e divulgação. Uma considerável parte de musicólogos, menos conscientes dos problemas epistemológicos, persistia presa à busca da verdade histórica.

No entanto, a partir de São Paulo, ocorreu uma reformulação dos processos de pensar a história e, conseqüentemente, a musicologia, sem perder o ensejo de prosseguir na “descoberta”, sistematização e divulgação do passado musical colonial. Sem a privação do alinhamento teórico com a teoria da história, o projeto desenvolveu-se reformulando a perspectiva modernista de análise no que dizia respeito ao impacto da terra ou da cultura, isto é, desvinculava-se da preocupação com a formação da identidade. Gerou-se junto à escola de sociologia e história da Universidade de São Paulo e também nos vórtices de um movimento de atualização da composição no Brasil,

movimento que ficou conhecido como *Música Nova*. Trata-se da obra do musicólogo Régis Duprat.

6 O espírito de vanguarda na determinação do discurso histórico: o combate via cosmopolitização

A década de 1960 é significativa para a definição dos rumos da musicologia no Brasil. Primeiro, porque já havia um corpo conceitual bastante definido, tanto na área dos estudos folclóricos quanto na musicologia “histórica”.

No campo dos estudos folclóricos, o impulso inicial de Celso de Magalhães e Sílvio Romero, somado ao projeto modernista de Mário de Andrade e Renato Almeida, encontrou, na década de 1950, seu auge. Através do Conselho Nacional do Folclore, criado em 1947, a área projetou-se e, no final da década, já estava estruturada em Subcomissões Estaduais de Folclore. Entre 1951 e 1963, ocorreram quatro grandes eventos nacionais, conhecidos como Semana Nacional do Folclore.

A importância desse movimento pode ser medida pelo vínculo dos principais compositores com os materiais tidos como “nacionais”. Independente da matriz ideológica, a composição musical no Brasil era praticamente dominada por essa tendência. De Camargo Guarnieri ao comunista Cláudio Santoro (após 1948), o folclore era a base de manipulação. Alguns compositores, como Guerra Peixe e Osvaldo Lacerda, também polarizados nos respectivos vínculos ideológicos - eram tidos como folcloristas. O vanguardista Gilberto Mendes iniciou sua vida criativa trabalhando música nacionalista e vinculado a uma célula comunista, o *Clube de Arte*. Na área da musicologia, a importância desse tema era diretamente proporcional ao seu impacto na composição coeva. Rossini Tavares de Lima tornou-se uma referência, inclusive em trabalhos sobre a modinha. Enfim, entre o popular e o folclórico, os estudos etnomusicológicos, ainda, denominados folcloristas, continuavam tendo forte impacto na área da música.

A musicologia histórica estava também em alta, passadas quase duas décadas da publicação dos informes de Curt Lange sobre os compositores mineiros coloniais. A contingência do momento impulsionava a produção musicológica dessa área. O fenômeno estava amparado por uma justaposição: pelo próprio crescimento da pesquisa histórica na Europa e o impacto fonográfico do resgate dos séculos passados; o interesse pela música das “periferias” do mundo ocidental; e a renovação da historiografia nacional marcada por estudos das estruturas formativas do caráter brasileiro, como visto nas obras de Sérgio Buarque de Holanda.

Desse contexto emerge uma nova geração contestando o que eles denominavam “totalitarismo” da expressão do nacional na música, pelo uso de material folclórico ou popular. Não era nova essa contestação. Suas raízes estavam presas ao movimento *Música Nova*, que, na década de 1950, polarizou Camargo Guarnieri e Hans-Joachim Koellreutter. O que era novo era a origem do movimento, ligado aos quadros stalinistas do Partido Comunista do Brasil. Com a dissolução do movimento, tanto pela ilegalidade quanto pela desilusão com a divulgação das atrocidades de Stalin, parte do movimento migrou para o combate estético. Em grande síntese, o movimento articulava-se não só na música, mas na literatura, no cinema e nas artes plásticas. Basicamente, contestavam a ditadura do nacional e buscavam a atualização da

linguagem artística no Brasil, tradando de quebrar o discurso da bandeira de fronteiras.

Na música, o movimento articula-se principalmente em São Paulo ao redor de jovens instrumentistas e compositores que tiveram como denominador o aprendizado com George Olivier Toni. Nascia um sentimento coletivo vinculado à ideia da arte de vanguarda como fonte renovadora de sentido pelo princípio no “novo”.

O que projetou a vanguarda da década de 1960 tinha alguns fundamentos na ideia de Koellreutter sobre a música e como esta deveria se posicionar no mundo contemporâneo:

Um novo tipo de sociedade condiciona um novo tipo de arte. Porque a função da arte varia de acordo com as exigências colocadas pela nova sociedade; porque uma nova sociedade é governada por um novo esquema de condições econômicas; e porque mudanças na organização social e, portanto, mudanças nas necessidades objetivas dessa sociedade, resultam em uma função diferente de arte (KOELLREUTTER, 1977, Internet).

Sob tal enfoque, esse mundo dissolvia qualquer possibilidade de referência a um sistema referencial. O sistema reproduzido recobrava sentido como fator de seleção útil a uma sociedade onde “o músico era um representante do individualismo social e da ideologia de uma elite privilegiada” (KOELLREUTTER, 1977, Internet). Nesse sentido qualquer referência sistêmica era fonte de interesses. O mundo contemporâneo deveria pautar-se pela liberdade e libertação de qualquer processo de protocolar de expressão:

A nova sociedade, que está começando a existir - podemos descrevê-la como uma sociedade de massa, tecnológica, industrializada - implica numa forma de arte integrada nessa sociedade, que - tendo-se libertado consideravelmente da sua dependência de fatores econômicos - se sobrepõe ao seu isolamento social. Porque uma sociedade de massa deve necessariamente ser democrática, incapaz de tolerar o monopólio da arte por determinados grupos sociais ou a sua comercialização para fins lucrativos. Porque a civilização tecnológica encara a arte como um meio de informação e de comunicação, incluindo-a entre os processos que tornam possível a existência dessa civilização (KOELLREUTTER, 1977, Internet).

A dissolução das convenções era absolutamente vinculada à possibilidade de convivência com a sociedade massificada. Era, concomitantemente, uma postura de resistência e modificação. Assim, a própria concepção de composição deveria ser revista:

Assuntos tradicionais de estudo, tais como harmonia e contraponto, disciplinas aplicáveis apenas à música ocidental entre o período da Renascença e a última fase do período romântico deveriam ser absorvidos na conexão destinada a

despertar a compreensão do estranho, do inusitado e do novo, e a desenvolver o pensamento crítico e analítico, pela teoria do texto musical e deveriam, então, perder seu significado como especializações distintas ou independentes. Por outro lado, o treinamento auditivo, a estética da música e as ciências sociais receberiam nova proeminência (KOELLREUTTER, 1977, Internet).

A abertura a esse argumento alinhava-se aos princípios da vanguarda nascente. O vínculo histórico com o Partido Comunista (PCB), o que, na prática, determinava uma ideia fixa com a missão pedagógica baseada no princípio retroativo e edificante da arte, consubstanciava a noção de Koellreutter, até mesmo como epifenômeno.

Pelo desejo de reformular seus conceitos musicais, alguns jovens compositores vincularam-se à ideia de um movimento de resistência. Buscando a renovação da linguagem musical nos festivais de música de Darmstad, tratavam de combater a pressão do nacionalismo herdada da primeira metade do século XX e a toda uma máquina posta à disposição para simular a identificação do nacionalismo como linguagem inerente da música e cultura brasileira; o que incluía a música popular.

Ajuizado sobre o conhecimento e sua característica evolutiva, o signo do novo consolidava o compromisso de estetizar o repúdio às barbáries da manipulação política do nacionalismo representado pelo Fascismo e Nazismo (e sua vocação totalitária mediada pela raça), e da indústria cultural e sua vocação como gerente da miséria social.

Interpretados numa visão crítica, o projeto era iluminista, pois tornava o contrato político entre as pessoas fundado no esclarecimento e na criação de identidade forjada num sentido de compromisso social da massa com o bem-comum. A ação do intelectual sob essa perspectiva era “estabelecer e difundir um novo sistema político-cultural que, desagregando a hegemonia dominante, visaria construir um novo vínculo orgânico entre tal estrutura econômica e a superestrutura ideológica” (ZERON, 1991, p.199). Nessa visão, a arte torna-se um elemento libertário sensível às manifestações sociais, e os manifestos estéticos legitimar-se-iam pela ação comunitária que garantisse a efetividade pelo caráter purificante advindo da consciência coletiva, conseguida pelo esclarecimento.

O princípio da retroação era o fundamento comunicativo-estético essencial para a construção crítica do edifício social. A intermediação

pedagógica estava fundada na esteira do conhecimento humano para combater uma sociedade que, cada dia mais, era entendida no vórtice da vida normatizada, nivelada na sua possibilidade crítica pela massificação promovida pela sociedade industrializada.

O conhecimento tornou-se, então, um ponto de apoio no manifesto vanguardista do grupo. Em 1963, Rogério e Régis Duprat, Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira, Júlio Medaglia, Damiano Cozella e Alexandre Pascoal, reunidos sob a bandeira da renovação estética, lançaram o *Manifesto Música Nova* conclamando o “compromisso total com o mundo contemporâneo” (MENDES, 1994, p.93).

Definiam como paradigma a ruptura com um mundo de sentidos amparados na tradição. Para o grupo, seria a imobilidade dos conceitos que mantinha uma perspectiva individualista da sociedade. Era necessário superar os padrões que amarravam o homem a projetos utópicos e alienados, como o nacionalismo. Portanto a nova arte deveria ser correspondente à “geometria não-euclidiana, mecânica não-newtoniana, relatividade, teoria dos "quanta", probabilidade (estocástica), lógica polivalente, cibernética: aspectos de uma nova realidade” (MENDES, 1994). A música também não poderia mais constituir-se como fetiche do individualismo. O manifesto advogava, assim, pela

transformação das relações na prática musical pela anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores da criação, que se cristalizaram numa visão idealista e superada do mundo e do homem (elementos extra-musicais: "sedução" dos regentes, solistas e compositores, suas carreiras e seus públicos - o mito da personalidade, enfim). redução a esquemas racionais - logo, técnicos - de toda comunicação entre músicos. música: arte coletiva por excelência, já na produção, já no consumo (MENDES, 1994, p. 93).

Por fim, a manifestação sobre a história. Pela influência de Régis Duprat o Manifesto de 63 considerou que o novo também estaria na renovação do discurso histórico. Não seria possível, para Duprat, pensar o novo se a base de raciocínio sobre os efeitos do tempo não considerasse como abordar o passado:

[...] levantamento do passado musical à base dos novos conhecimentos do homem (topologia, estatística, computadores e todas as ciências adequadas), e naquilo que esse passado possa ter apresentado de contribuição aos atuais problemas (MENDES, 1994, p. 93).

Assim consubstanciava-se, dentro de um movimento de vanguarda, uma visão primordial de Régis Duprat. A perspectiva histórica era, por ele, considerada ponto de apoio de qualquer projeto de transformação da linguagem musical. Ademais, seria por ela, a história, que o ato artístico conseguiria densidade para se transformar num agente ativo de renovação de sentido, ou elemento de diálogo edificante para uma consciência engajada:

A história é sempre uma atualidade alarmante; por que expressa significados de longa duração. A mera enunciação de fatos históricos já constitui um conteúdo acumulado sempre renovável, de geração em geração; não perde nunca a atualidade; atualidade que nenhuma outra obra (de arte) humana pode oferecer. A produção de uma obra de arte significativa, de decisiva importância, é um fato que ocorre muito esporadicamente; **só a História as exige como tais** (grifo meu). Já identificar ou exumar obras de arte é, geralmente, de importância assegurada por duas razões: por que a História acumula um manancial de produtos do passado em que o garimpo é sempre úbere; por que ela assegura a **atualidade da descoberta** (grifo meu) ainda que se comprove a relatividade de “valor” do achado; relatividade que, quanto mais se acentue, mais realçará, simplesmente, os produtos de que difere. Nenhuma obra de arte contemporânea goza desse privilégio; todas elas estão arriscadas de nascer velhas. Daí o equívoco de certas vanguardas denomináveis históricas; no afã de se voltarem para o futuro deixam de perscrutar o passado recente ou remoto onde já se negava o que pretendem negar (DUPRAT, 1985, p.7).

Esse enunciado, escrito vinte anos após o lançamento do *Manifesto Música Nova*, não ameaça a autoridade do dito em 1963, pelo contrário, reafirma a importância da perspectiva histórica, dessa maneira, legando à prática musicológica uma das saídas para a continuidade do projeto renovador, que era a bandeira mestra da vanguarda. Em outras palavras, não ocorreu uma reordenação de seus princípios, mas sim uma percepção clara de que se houve alguma proposta que se perpetuou no sentido da vanguarda foi a da análise histórica como elemento de base para o discurso da **atualidade**.

O corpo de sua obra resume-se nessa certeza. Subjaz a renovação conceituada da história, tratando de criar suportes de análise na constituição de fontes, ampliando o próprio conceito de fonte histórica para uma gama diversificada da manifestação do fato do passado, amputando dos projetos de pesquisa conceitos preconcebidos de discurso, como julga serem todas as teorias da formação da identidade:

A nossa evolução histórico-musical só será efetivamente compreendida, debatida e interpretada pluralisticamente se for disseminado o hábito salutar de interpretar a nossa evolução histórico-musical não a partir apenas de idéias preconcebidas, mas a partir de um referencial rico e profundo: a documentação histórica (DUPRAT, 1989, p.36).

O que isso teria de signo do novo diante da tradição positivista da geração anterior, representada por Curt Lange?

Visto pelo ângulo da pesquisa musicológica baseada na “documentação histórica”, poder-se-ia estereotipar a afirmação de Duprat acima transcrita. Porém, quando se analisa seu discurso, nota-se não somente a consideração bastante diferente de fonte histórica, mas, também, uma forma de entender o processo histórico. Através de um alinhamento com a tradição hermenêutica, Duprat busca sempre perceber como as estruturas do pensável modificam-se e como elas transitam de acordo com ciclos temporais. Nesse jogo de significados, estipula o que seria sentido de longa duração e o que seria conjuntura do microtempo. Assim, apoia-se não mais na busca da verdade, todavia nos padrões da condição do pensável. Liquida, com isso, a perspectiva cultural congelada pela formação temporal das culturas. Nesse sentido, resgata a história da administração, antecipando uma tendência historiográfica da virada do século XXI. Enfim, aplica uma técnica que vem da sua formação histórica francesa, assimilada no aprendizado junto a Sérgio Buarque de Holanda e Fernand Braudel.

6.1 Régis Duprat e e a 2ª *École des Annales*

Para revelar os campos de mediação no exercício da música na colônia brasileira e suas estruturas internas de negociação que mitigavam a determinação totalitária de uma sociedade sincrética, Régis Duprat sofisticou os paradigmas da pesquisa musical através de um quadro conceitual que o alinhava com as preocupações metodológicas da teoria da história coeva. Através de inúmeros textos publicados a partir da década de 1960, Duprat imprimiu à musicologia nacional uma atualização com os problemas levantados pela segunda geração da *École des Annales*.

O espírito que animava seus argumentos estava forjado na posição em que se encontrava no final da década de 1950, como aluno de história da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Como aluno de graduação foi contemporâneo ao ingresso de Sérgio Buarque de Holanda como professor de História do Brasil. E por uma meia-vida como historiador, tornou-se orientando do mestre consagrado por uma interpretação singular da civilização brasileira, em *Raízes do Brasil*.

Porém, o momento era outro. Sérgio Buarque de Holanda vertia sua experiência com a história do Brasil em obras como *Visões do Paraíso*; os capítulos sobre a colônia para a *História Geral da Civilização Brasileira*; *Metais e Pedras preciosas*. É, nessa fase, como indica Maria Odila Leite da Silva Dias, que Sérgio Buarque passa a estudar a história política do Brasil, cujo marco é *Herança colonial, sua desagregação*, de 1962.

Como se vê, a demanda narrativa de Sérgio Buarque de Holanda estava concentrada na história colonial e suas estruturas políticas. Em suas aulas, desvelava toda uma experiência no trato de fontes primárias:

Lecionava discretamente dois cursos de História do Brasil Colonial e do Império na sua dicção peculiar, transmitindo despreocupado a experiência pessoal de convívio com fontes de pesquisa. Sutilmente inovador, como quem não se tinha como formador de pesquisadores nem como autoridade eminente, contava anedotas sobre o conde Restinga, discorria sobre textos muito específicos, a partir dos quais — Fernão Cardim, registros da Câmara, documentos interessantes — partia para documentos sobre o Brasil existentes nos Arquivos de Portugal, do Vaticano, na Biblioteca Pública de Paris, na Biblioteca do Congresso. Digressivo e como que distraído, fazia incursões surpreendentes que nos levavam de Minas ao barroco alemão, do povoado paulista às especificidades da fronteira americana do século XIX, enquadrando as peculiaridades da nossa formação colonial no processo de formação do Estado Moderno, na Alemanha, na França, na Inglaterra. Sem pedantismo e sem alarde teórico, formava os alunos na crítica da historiografia (DIAS, 1994, p. 270).

Esse aspecto é importante para forjar o contexto no qual Régis Duprat encontrou suas ferramentas metodológicas e visões estruturais da colônia. Em *Música na Matriz e Sé de São Paulo*, tese defendida em 1966, sob orientação de Sérgio Buarque de Holanda, Duprat revela as profundas raízes de sua formação: (1) a narrativa a partir da pesquisa na documentação histórica desde uma perspectiva ampla (documentos cartoriais como inventários e testamentos; bulas papais; censos de população; atas das câmaras de vereadores; registros eclesiásticos como batismos, dispensas matrimoniais, processos crimes, processos de *genere et moribus*, enfim documentos desconhecidos até então como fontes para a pesquisa musical); (2) a questão do trânsito humano na formação dos núcleos de pertencimento; (3) a análise dos problemas do exercício da música a partir de uma consciência das estruturas administrativas da colônia e suas conjunturas políticas (as formas de nomeação dos mestres de capela; a hierarquia eclesiástica; a relação entre coroa e as administrações locais; o problema das irmandades, etc.); (4) uma perspectiva da sociedade

como estruturas de formação de sentido: *tipos ideais* (Estado, Igreja, irmandades) *versus* condicionamentos contingenciais.

Esses nexos de métodos recobram, em Régis Duprat, uma preocupação com a estrutura social onde o exercício da música e sua própria composição ganham sentido. Revela-se a preocupação de discorrer sempre na perspectiva da função social da arte dentro do Antigo Regime. A narrativa de Duprat recorre insistentemente no conflito entre os usos administrativos; os costumes locais e temporais da administração pública e eclesiástica; e as próprias relações do músico na manutenção ou conquistas de espaços de trabalho. Régis estuda, por exemplo, o cerimonial das festas reais e as relações de forte ambiguidade entre os agentes régios na organização dos eventos. Trata de demonstrar que as incertezas administrativas influenciavam diretamente a atuação do músico. Chega ao enunciado do “estanco da música” como elemento fundamental na determinação estética, política e econômica do exercício da música. O próprio estanco era uma corruptela do direito real de prover os músicos através do Padroado Régio.

A opção de narração de Duprat desvela a forma de construção usada em Sérgio Buarque de Holanda, num explícito vínculo com a sociologia de Max Weber: o confronto a partir do “tipo ideal” (a formação de “grupos” como o poder eclesiástico, a política local, a coroa, etc.) construindo antagonismos pelos usos e costumes locais; a teoria do estanco emerge desse processo “comparativo”. Assim, a narração desenvolve-se por mostrar diferenças, comparar através de situações que expõem contradições, mas que, ao mesmo tempo, projetam-se pelas acomodações às circunstâncias dadas pela condição possível.

Um dos exemplos singulares desse método narrativo pode ser observado quando trata do estilo musical de André da Silva Gomes. A consolidação de seus traços estilísticos, segundo Duprat, ocorreu pelas conjunturas da colônia. Dessa forma, mesmo amparado por técnicas coevas, Silva Gomes demonstra uma acomodação numa escrita que, no plano discursivo, responde ao deslocamento comparativo do centro e periferia:

A evolução estilística de André sofre, justamente em São Paulo, considerado o debate tão consciente dos problemas do gosto, **inevitável impacto** (grifo meu). E se a problemática estilística de onde se parte é, em última análise, transplantada da metrópole, fresca, atual, ‘moderna’, a sua influência na formação pessoal de

André, cujas condições ainda ignoramos, e as condições específicas, objetivas, de **solicitação social, de gosto**, (grifo meu) levamos a supor a elaboração de um estilo próprio que somente uma análise mais profunda, comparativa, pode comprovar ou negar (DUPRAT, 1995, p.55).

Considerando a tradição da escrita sobre a música colonial no Brasil, Duprat revela aqui um ponto de ruptura. Se, para Mário de Andrade, a música na colônia seria “transplantada” e, para Curt Lange, seria o resultado de uma ação demonstrativa do “vigor híbrido” da gente da terra; Duprat descortina o problema por estruturas sociais específicas que cunham impactos determinantes, independente da raça, clima ou matrizes culturais.

Os próprios personagens históricos são vistos em planos de conflitos: o “intransigente” Dom frei Manuel da Ressurreição, terceiro bispo de São Paulo, e o “elemento modificador” pelo qual invoca o governador de São Paulo, o Morgado de Mateus. Outro exemplo dessas estruturas comparativas está nos polos entre Silva Gomes – músico português vinculado à música religiosa – e Manso da Mota – músico baiano destro na arte profana da expressão musical. Ambos disputam o mestrado de capela. Por essa problemática, Duprat discorre no intuito de revelar como as instituições, no Brasil, eram frágeis e casuísticas na forma de administrar o erário régio.

Busca a crise como ponto de apoio à narrativa, essa era uma categoria histórica também recorrente em Sérgio Buarque de Holanda. Pela crise, as estruturas sociais emergem justamente da perspectiva do colapso e, assim, revelam os nexos de sentido e projeção. O sujeito histórico entra em crise justamente porque ele “está-na” ou é “parte-de” uma estrutura social ou cognitiva possível de reconhecimento. Em síntese, considerando a estrutura social, os “tipos ideais” e os polos de antagonismo e crise, Duprat constitui o método de análise recorrente aos modelos narrativos de Sérgio Buarque de Holanda e, por ele, a concepção das estruturas sociais de Max Weber.

Entretanto há mais um elemento fundamental na construção narrativa de Régis Duprat que foge às zonas de influência de Sérgio Buarque de Holanda e entra na formação junto a Fernand Braudel, de quem foi aluno, em 1963, no *L'École de la France*.

Se, em consonância com Sérgio Buarque de Holanda, a narrativa encontrava-se nas estruturas comparativas forjadas nas plataformas sociais e suas conjunturas; segundo Braudel, as conjunturas eram temporalizadas em

sentidos nem sempre reconhecíveis no tempo vivido. É também um modelo comparativo, porém pensado desde uma espacialização não planimétrica. Buscar os valores ou processos cognitivos e seu comportamento no tempo (continuidades e rupturas) é o que Braudel chama de formação de estruturas para uma “história comparativa”.

Para tanto estabelece que certos fenômenos (terra, clima e tecnologia) provocam efeitos que se projetam no tempo. Os fenômenos de longa duração determinam que os contextos não se formem apenas por conjunturas específicas. Ademais, a própria transformação dos valores trazidos pela longa duração também sofreriam alterações pelas conjunturas de um contexto específico. Nessa óptica, ocorre o ponto de desvelamento para a comparação dos fenômenos históricos, como ele próprio afirma:

Prefiro a história comparativa, que é para mim a história segundo a longa duração. Se eliminarmos os acontecimentos, os homens que atraem um pouco demais as luzes da história tradicional, se não levamos em conta as flutuações econômicas, políticas, etc., ficamos em presença de uma história profunda que se deforma muito lentamente; de modo que a história de longa duração apresenta espetáculos que não são tão estranhos uns aos outros e que podemos comparar entre si. Afirmando que não há história científica possível se não emprega o método comparativo. Ora se nos limitamos às visões da história tradicional, o que comparamos? Acontecimentos da época de Napoleão com acontecimentos da época de Luís XIV, o que é uma heresia, um anacronismo. A história não vê as possibilidades que eu lhe abro, com ou sem razão [...] Para mim, a história profunda, a história de longa duração estrutura – e digo ‘estrutura’ no sentido de ‘comanda’ – as histórias superiores [...] Uma história que não se permitisse concluir a menor regra tendencial parece-me ao ver uma distração e não pertencer a um domínio científico razoável (BRAUDEL, 1989, p.59).

Para John Lechte, a *longa duração* de Braudel:

[...] dá ênfase à diversidade de interações, constituindo uma unidade de base ampla: ‘conjuntura e estrutura’ é a expressão de Braudel. [...] A história de Braudel é escrita simultaneamente de muitas posições ou perspectivas diferentes, e nenhuma baseada, seja intencionalmente ou não, em uma única posição ou perspectiva” (LECHTE, 2010, p.108).

Assim, seguindo o raciocínio de Lechte, a base de pesquisa e narração articulam “padrões” e como eles se comportam numa perspectiva de tempo, que se traça a partir da relação desses padrões na formação de sentido humano.

6.1.1 Música na Sé de São Paulo colonial

Principalmente em *Música na Sé de São Paulo* colonial, Duprat aplica a concepção de uma história baseada no diálogo hermenêutico das estruturas de

longa duração. Sua base de apoio era a administração do exercício da música vinculada ao Padroado. O apoio no Padroado como estrutura de longa duração parece ser uma saída de uma condicionalidade contingencial. Isso porque a estrutura de longa duração seria o sincretismo de religiosidade do catolicismo português. Em razão disso, o problema liquidar-se-ia em confins distantes do problema do estudo da música na matriz e Sé de São Paulo. Consciente ou não, a consideração do Padroado, como “longa duração” que induzia a estrutura administrativa, trazia intrínseco o problema da religião nos domínios portugueses.

No trânsito dessa estrutura, Duprat estabelece os pontos de crise que formam usos e costumes específicos do lugar, como o “estanco da música”. No entanto, o estanco é temporal, sendo que, na segunda metade do século XVIII, já não ocorria. Novamente, estabelecido na questão do vínculo pela hierarquização da religião, Duprat problematiza a questão pela secularização da música religiosa. Assim, estabelece alguns paralelismos que fazem emergir problemas de estruturas sem se estabelecerem numa perspectiva linear de causa e efeito. Por exemplo, ao falar da fundação da matriz de São Paulo, abre um subitem sobre as irmandades. Estabelecendo a caracterização desse sujeito por inúmeros saltos no tempo, que explicam problemas como o do vínculo dos músicos com a hierarquia eclesiástica, faz emergir as estruturas de longa duração que estariam ocultas numa observação cronológica de causa e efeito. É, por essa estratégia, que enuncia algumas características dos músicos do passado em São Paulo. Referindo-se a Manuel Lopes de Siqueira (mestre de capela desde 1681), por ponto de comparação baseado numa estrutura de longa duração, afirma:

E se, numa sociedade em que o jovem não galga com facilidade os degraus da projeção social, permeabilidade de idade no desempenho de cargos indica carência de elemento humano, a polêmica e litígio sucedidos três anos depois

sugerem, ao contrário, rivalidade na ocupação do mestrado e vantagens no seu desempenho (DUPRAT, 1995, p.23).

Tratando sobre os problemas das “vantagens” sociais do cargo, faz um salto de 1681 para 1711 para estabelecer a teoria do “estanco”⁹, seu conflito administrativo, revelado em documento de 1732:

Indiscutíveis as vantagens no desempenho do mestrado. Em 1711 (grifo meu) o Escrivão da Câmara alega, em informação solicitada pelo ouvidor geral por requerimento de Manuel Lopes de Siqueira, então no exercício do mestrado de capela, que este pagava a pensão de 32 mil réis anuais ao Bispo do Rio de Janeiro. Tal sistema era chamado no Brasil colonial, de “estanco da música”, rigorosamente interdito pelas autoridades da metrópole e generalizadamente transgredido em todo o Brasil durante o período colonial, com pensão sempre cobrada e alegação reformulada em 1732 pelo Senado da Câmara (DUPRAT, 1995, p.24).

Estabelece esse conflito na relação direta dos “privilégios” com as festas reais. Novamente, desloca o problema sem uma linearidade da narrativa factual de causa e efeito. Forma “polímeros” que estabelecem a possibilidade da análise hermenêutica, isto é, o todo e a parte forjam-se mutuamente num

⁹ Para a localização do problema central no modelo interpretativo de Duprat é fundamental recordar as bases desse procedimento amplamente difundido no exercício da profissão no Brasil colonial. Para Duprat, o *estanco* baseava-se, a princípio, no controle das provisões exercido pelas autoridades eclesiásticas. A ideia inicial, estabelecida por Dom José de Barros Alarcão, era cobrar a chancela para os cargos eclesiásticos, inclusive de mestre-de-capela. Ademais, para o desempenho da função nos templos estabelecia uma pensão que dava direito à exploração da atividade na freguesia correspondente. Tal “distinção” para a prática musical era uma saída de aumento do rendimento, tanto da Igreja como do profissional, pelo vínculo do titular da capela a toda atividade circunscrita na jurisdição do templo provisionado. A questão radicava-se, sempre, seguindo as considerações de Régis Duprat, na busca pelo estabelecimento de um processo de monopólio da música por parte da Igreja: “Estancar é impedir, estagnar, monopolizar [...] Implicava o monopólio do beneficiamento e venda de certos artigos de consumo, o sal, o tabaco, e de serviços públicos como o correio, a loteria, os jogos, com fins de lucrar e gerar recursos para a Fazenda Real. No caso da música, o empreendedor do Estanco era a autoridade eclesiástica local, efetivando algo contrário às determinações do Conselho Ultramarino e, portanto, da administração metropolitana. O Estanco da música não era medida pela qual o poder público privatizava um serviço público, como os demais citados. Quando começou a ser utilizada, a expressão ‘estanco da música’ constituiu uma metáfora daqueles serviços mas como medida ilegal, vedada e só como tal praticada [...] O Estanco consistia em pensão recebida pelo mestre da Sé a cada vez que outro mestre fizesse música em outras igrejas [...] Quando da prática do Estanco, tanto bispo ou arcediogo, cabido, vigário-geral ou vigário da vara cobravam ao mestre-de-capela da Sé ou de uma de suas matrizes [...] pela concessão do beneplácito, por ano ou por festa” (DUPRAT, 1999, p.57).

incessante jogo de retroação mediado pelas estruturas de longa duração, no caso, a religiosidade portuguesa e sua forma de explicitação administrativa através do Padroado. Suspendendo o tempo, ou dinamizando-o, encadeia os diversos sujeitos históricos: a matriz, os mestres de capela, o senado da câmara, as festas reais.

Em síntese, estabelecendo uma estrutura de análise buscando o que seria longa duração, analisa o sujeito histórico como produto de um efeito que ele próprio interage. Suspende a ação individual ou coletiva dos homens no tempo, como teorizava Collingwood (1943), pela relação estrutural da sociedade e esta como resultado de uma cadeia de sentidos que não são aparentes, mas que as definem. Assim, por exemplo, cruzou as questões da administração eclesiástica através do Padroado com as acomodações ideológicas de cada período. Por ela, promove a “comparação” dos tempos pelo redimensionamento da aplicação do Padroado no jogo de poder e influência entre as esferas leigas e eclesiásticas dentro das estruturas do Antigo Regime.

Conforme tal percepção teórica, afirmo que, apesar da ruptura que Lange estabeleceu com a visão mesologista e, em parte, com o determinismo racial, somente, em Régis Duprat, a questão da identidade com a terra deixou de ser objeto primordial de análise. Em síntese, pela ampliação das fontes para a pesquisa musical e o redimensionamento da narrativa pela história comparativa das estruturas sociais e, pensadas num fluxo temporal medido pelos “tempos dos efeitos”, o trabalho de Régis Duprat é o momento de superação da cadeia biossociológica que fundamentou a preocupação desde os darwinistas sociais aos culturalistas.

6.2 Uma ação musicológica ampla: estudos de documentação, transcrições/edições e princípios de análise para a música colonial

6.2.1 A radical transformação teórica, metodológica e epistemológica nos vórtices do movimento vanguardista

O primeiro aspecto a considerar, sendo rebarbativo pela importância para a musicologia brasileira, é o aspecto da mudança epistemológica de discurso na obra de Régis Duprat. A sua base de articulação interpretativa do passado

colonial é um modelo baseado nas estruturas sociais em plena negociação e que, ao fim e ao cabo, dissolvem os problemas da base cultural apesar de forjarem-se nela.

O paradigma é a consideração de que as intensas mediações que ocorriam na consubstanciação da prática musical era o resultado das condições particulares “das” sociedades, e não das raças ou dos homens. Diante disso, negava o determinismo antropológico de Curt Lange, procurando, nas estruturas de relacionamento dentro da administração do Padroado, as ferramentas que possibilitariam até mesmo a autonomia dos músicos em determinadas circunstâncias.

Tendo como base o princípio hermenêutico de observar as retroações das estruturas sociais (o todo e a parte se relacionam mutuamente), seus textos revelam um incessante esforço para redimensionar o tempo histórico através da divisão entre acontecimentos factuais, conjuntura ideológica da qual eles emergem e a estrutura de longa duração que, através de vínculos com o fluxo do tempo, identifica e permite sua transformação. O estudo da história da administração colonial tornou-se, então, fundamental à concretização dessas redes de trânsito que envolviam a totalidade do edifício social, num diálogo onde as forças fluíam subordinadas a mediações, nem sempre, explícitas, como as ordenações régias ou as pastorais eclesiásticas. Para tanto, seguindo as conquistas dos *Annales*, Duprat expandiu as fontes documentais, pesquisando a diversificação dos dados, porém tratando-os sempre como um agente histórico social; essa é uma fundamental diferença entre Duprat e Lange.

No inevitável cruzamento entre Duprat e Lange, pode-se observar que justamente o alinhamento teórico historiográfico foi o diferencial e marcou um passo significativo na sofisticação da sistematização do passado musical no Brasil. As preposições dos *Annales*, que propunham a análise de uma documentação mássica e involuntária que pudesse realizar a crítica das fontes oficiais, dessa forma, preenchendo lacunas que as intenções nunca revelam, permitiram a Duprat antecipar preocupações que somente contemporaneamente vieram à baila, como as questões da administração colonial e suas formas de fruição do espetáculo do poder. Portanto Duprat viabilizou à musicologia uma flexibilização metodológica que almejava não só o

entendimento da organização social de forma transversal, forjada na crítica do material histórico. Seus textos evitaram incorrer nos impulsos da *Nouvelle Histoire*, recusando fragmentar o quadro histórico pelo isolamento dos objetos de pesquisa fundados na imobilidade do tempo histórico, em que as estruturas eram vistas a partir de gêneros isolados, ou seja, constituídos numa micro-história de partículas.

Música na Sé de São Paulo colonial (originariamente tese de doutoramento de 1964, publicada como livro, em 1995) é o principal marco dessa aplicação sistemática da metodologia dos *Annales*. Nesse trabalho, Duprat apresentou um paradigma contrário a Curt Lange, afirmando que a organização musical colonial não obedecia à livre iniciativa dos músicos ou irmandades. Para o musicólogo paulista, a música era regida na intersecção de medidas administrativas consuetudinárias, mas, na colônia, acomodada às forças que adaptavam o sentido vassalar mitigando as tensões das diferentes estruturas culturais, sem, no entanto, negar a matriz do Padroado e da autoridade real.

Nesse jogo de forças, Duprat focalizou os meandros funcionais da música, dissecando as formas de fluxo institucional através das provisões, funções do músico e expansão no quadro social como um todo. Para tanto deteve-se no estudo da administração eclesiástica, chegando ao enunciado do *estanco da música*, radicado na adoção da mentalidade contratualista pela mão do poder eclesiástico, e não da chancelaria da Ordem de Cristo, como estipulava a convenção do Padroado.

Extraiu a teoria do estanco, como sujeito exposto pela “história comparativa”, apresentando-a em três textos: 1968; 1983; 1999. Dessa maneira, revelou os alcances dessa prática, assim como suas implicações na organização do exercício da música. Teve a percepção do problema focado em esferas administrativas, cujas normas, usos e costumes, zonas de influência e poder, etc. eram estabelecidas em confrontos, nem sempre nítidos, de interesses que consideravam uma lógica interna do Brasil, ou falta de... A dinâmica, para Duprat, estaria vinculada às questões da autoridade de prover, logo no âmago da própria organização social, constituída no constante jogo de interesses do Padroado, das elites locais e da Igreja, como braço velado desse mesmo Padroado. Nesse sentido, Duprat antecipou os paradigmas que se

pode encontrar em trabalhos como de Evaldo Cabral de Mello (1995) e Laura de Mello e Souza (2006), entre outros.

Na mesma geração, Jaime Cavalcanti Diniz (1924 - 1989) também tratou das formas de organização das capelas musicais, principalmente no livro *Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia 1647-1810*, no entanto sem considerar a relação dos conflitos e barganhas existentes no trânsito de influências na constituição ideológica do espetáculo litúrgico; em outras palavras, sem considerar a inserção da organização da música nos vórtices da administração pública. Bruno Kiefer também desconsiderou qualquer abordagem, seguindo os meandros da administração colonial das festas. Em *História da Música Brasileira; dos primórdios ao início do século XX* (1976), mesmo tratando da música colonial amparado em autores como Régis Duprat, o autor alinhou-se decididamente nas teses de Curt Lange, principalmente, no que diz respeito à autonomia do exercício da arte (KIEFER, 1982).

Por conseguinte, pode-se deduzir que o impacto da proposta epistemológica de Duprat era pouco acessível para seus contemporâneos. No entanto outros aspectos de sua metodologia apresentaram-se, naquele momento final da década de 1960, como exemplos de ação musicológica: a catalogação dos acervos e a preocupação constante com os procedimentos de transcrição, restauração e edição musical.

6.2.2 A definição do trabalho musicológico

Além da perspectiva teórica da narração histórica, em Régis Duprat, defini-se mais claramente a definição do campo da musicologia, não só na perspectiva teórica como na prática.

Enquanto teoria, Duprat desenvolve, a partir de 1980, reflexões acerca do desenvolvimento da metodologia de pesquisa em música e seus princípios epistemológicos. O que é considerado nessa categoria de análise flui para o posicionamento sobre a atividade musicológica no Brasil.

Em um texto de 2004, *Perspectivas para a Musicologia na Universidade*, Régis Duprat, após expor a natureza da musicologia, suas áreas de abrangência e possibilidades metodológicas, indaga se haveria uma musicologia brasileira e, havendo, pergunta-se se “ela teria desenvolvido seus

métodos próprios de investigação e definido claramente o objeto de seus estudos” (DUPRAT, 2004, p.33).

A construção dessa indagação não era ocasional, pois, em inúmeros textos, Duprat vinha desenvolvendo estudos reflexivos sobre a atividade no Brasil. Em 1972, em *Metodologia e pesquisa histórico-musical no Brasil*, Duprat observou que a atividade de pesquisa musicológica, no Brasil, encontrava graves obstáculos que eram a dispersão das fontes, associada à desorganização dos arquivos e à falta de especialistas para desenvolver os trabalhos de catalogação e restauração do material existente. Posteriormente, em *Memória Musical e Musicologia Histórica* (1992), novamente, retorna à questão do desenvolvimento da musicologia brasileira dando a entender que os problemas apontados em 1972, ainda, continuavam os mesmos, agravados, porém, pela ação do tempo. Nesse texto, clama pela institucionalização da pesquisa musicológica, não sem antes observar quais os padrões formativos necessários para o musicólogo, principalmente, imaginando que o período do trabalho positivista seria suplantado por esforços mais complexos na elaboração de critérios estéticos necessários para interpretações históricas mais sofisticadas.

Paralelamente, em 1989, quando do surgimento da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Duprat apontou os problemas da musicologia brasileira para se situar nas questões metodológicas coevas. Destacou que, para um alinhamento paradigmático, seria necessário estudar a genealogia historiográfica brasileira, sistematizando as obras universais que tiveram influências sobre o pensamento historiográfico e, dessa forma, refletindo sobre a historiografia musical brasileira para situar-se dogmaticamente no presente e projetar-se para o futuro.

Sobre essa base é que, no texto de 2004, Duprat observa que a institucionalização da pesquisa musicológica brasileira distanciava-se da preocupação do desenvolvimento paradigmático da área. Constata que o núcleo do problema está na própria formação da comunidade científica que se desdobra para a formação dos currículos e a “indefinição de campos disciplinares que prejudica a própria compreensão e o diagnóstico e definições de problemas” (DUPRAT, 2004). Estancado em inúmeros paradoxos, observa que o caminho de discussão dos paradigmas da área musicológica cristalizou-

se, salvo raras exceções, nos problemas observados na década de 1970, até mesmo em relação ao diálogo com a etnomusicologia que vinha se desenvolvendo desde Mário de Andrade.

Jamary Oliveira, em 1992, também observa o fenômeno e igualmente remete à formação deficitária, quando não nula, da grande parte dos musicólogos brasileiros, que se reflete tanto nos estudos históricos, etnomusicológicos e sistemáticos (OLIVEIRA, 1992). Essa visão é compartilhada por Maria Alice Volpe (2004, p.101), que constata que a pesquisa musicologia brasileira:

[...] não tem gerado na comunidade acadêmica ou na sociedade mais ampla o mesmo nível de interesse de outras disciplinas [...] cabe indagar aqui, quais seriam os motivos para o relativo isolamento da musicologia brasileira, seu diálogo precário com as outras disciplinas e a limitação de seu impacto social à disponibilização de produtos sonoros [...].

Respondendo à sua própria indagação, Maria Alice Volpe é taxativa quando afirma que o baixo “impacto” da musicologia brasileira se deve à sua “desatualização teórico-conceitual” e conclama uma atenção maior “ao desenvolvimento da musicologia internacional nos últimos quarenta anos” (VOLPE, 2004, p.101). E essa data é sintomática, pois foi, justamente nessa época, a última grande atualização metodológica e ideológica ocorrida na musicologia histórica.

Duprat desenvolve um pensamento das impossibilidades de definição da própria disciplina. As rupturas das fronteiras do conhecimento humano não seriam uma conquista do pensamento contemporâneo, mas um movimento natural impulsionado pela multiplicidade infinita dos fenômenos, agravados pela natureza aleatória formativa da natureza e, particularmente, do pensamento humano que lhe dá sentido. Nesse sentido, tratando de sintetizar alguns pontos defendidos por Duprat, a musicologia brasileira deveria conceber modelos transversais que ensejassem a desintegração como organização pela ação retroativa das áreas. A organização transdisciplinar não tolera o isolamento das disciplinas nem a individualidade de seus métodos:

Para exercermos a transdisciplinaridade entre campos de estudos se requer primordialmente o conhecimento e o estudo dos métodos, da história, dos paradigmas, da literatura e da produção bibliográfica do campo transdisciplinar. É com vistas a essa convicção que nos referimos aos estudos históricos, antropológicos, literários e filosóficos, estéticos e hermenêuticos, sem os quais se inviabiliza e se restringe uma abordagem musicológica, seja histórica, étnica ou

sociológica, que contribua efetivamente para o desenvolvimento das disciplinas em questão (DUPRAT, 2004).

A “impossibilidade” da individualidade epistemológica da disciplina seria a própria abertura à modalidade de raciocínio hermenêutico e se define na sua expectativa de conjugação de saberes para aprofundar os níveis da interpretação que, sem almejar a “verdade”, ampliam a possibilidade de alcance da interpretação histórica, assim, enfraquecendo os métodos individuais de cada uma das disciplinas associadas.

Sua concepção da prática musicológica também é clara e, ao que parece, teve maior repercussão nos usos e costumes das novas gerações. Em relação a Curt Lange, Duprat intensifica a sistematização dos acervos através dos catálogos; define uma atitude extremamente mais ativa na transcrição e edição do patrimônio arquivístico musical do Brasil; assim como estabelece um conceito de análise da música antiga no Brasil. Por essa categoria, assume o cânone qualitativo das obras pelo alinhamento aos movimentos musicais europeus. Sua pedra de toque, como tratarei de individualizar, era a concepção da estrutura musical formal (estruturas harmônicas, fraseológicas e formais).

6.2.3 Os catálogos temáticos

Organizar acervos musicais é uma função inerente da própria prática musical. No entanto a publicação de catálogos ou índices de textos já é parte de uma consciência histórica sistematizada. Sem entrar nos méritos da questão e considerando o afirmado acima, não é de se estranhar que os primeiros catálogos de obras tenham sido justamente relacionados a José Maurício Nunes Garcia, e, menos ainda, que tenham sido elaborados por Manuel de Araújo Porto Alegre, publicado pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, em 1859. A música do padre músico ganharia ainda mais um catálogo em épocas onde a musicologia não era uma área desenvolvida no Brasil: em 1887, por José Joaquim Maciel. Em 1902, surge, do acervo da Capela Imperial do Rio de Janeiro, o catálogo de Miguel Pedro Vasco (CASTAGNA, 1999, p.139).

A prática de catalogar acervos musicais esteve adormecida até início da década de 1970, quando Cleofe Person de Mattos publicou seu minucioso catálogo temático da obra do padre José Maurício Nunes Garcia. Na mesma época, Duprat vinha trabalhando na catalogação da obra de André da Silva

Gomes. Este catálogo foi somente publicado em 1995, introduzindo as obras pelos *incipits* musicais e ampliando as categorias de apresentação: seccionamento; estrutura harmônica; e as indicações de dinâmicas, agógicas e remissivas com intuito de estabelecer alguns parâmetros de estilo.

Retornando à década de 1960, nota-se que a tarefa de catalogação de fontes primárias era um movimento crescente. O próprio Régis Duprat, como aluno da Faculdade de História da USP, participou do projeto de catalogação do acervo de Alberto Lamego, acervo que continha o *Recitativo e Ária* que, durante décadas, foi a fonte musical mais antiga do Brasil, publicado por Duprat, em 1959.

A ação de catalogar fontes históricas nasceu de um projeto de Sérgio Buarque de Holanda que, em poucos anos, tornou-se institucional com a criação do Instituto de Estudos Brasileiros. O conceito desse órgão foi justamente organizar a documentação histórica para melhorar as condições de estudo do passado do Brasil. No bojo desse princípio, alguns trabalhos se tornaram emblemáticos, como o projeto de Rubens Borba de Moraes sobre os títulos de autores brasileiros do período colonial. Lançado em 1969, pelo Instituto de Estudos Brasileiros, *Bibliografia Brasileira do Período Colonial* tornou-se uma referência não só como fonte, mas como ato diante da documentação histórica. Era o tempo dos sistemas, dos dados, do culto à informação organizada.

Os catálogos, então, sucederam-se. Em 1978, surge o primeiro trabalho de catalogação quanto às fontes musicais mineiras, coordenado por Elmer Correa Barbosa (CASTAGNA, 1999). Já na década de 1990, Duprat retoma a atividade de catalogação de fontes musicais passando a coordenar o trabalho sobre o acervo de manuscritos musicais da coleção Francisco Curt Lange, depositado no Museu da Inconfidência. Sucedem-se dois outros catálogos. Em 1991, o segundo volume da Coleção Francisco Curt Lange; e, em 1995, o catálogo das obras de André da Silva Gomes, elaborado no início da década de 1960.

A ação de Duprat não foi somente confeccionar os catálogos, mas sim difundir, como prática inerente da musicologia, o ato de organizar as fontes como base de prospecção à definição para estudos da recepção musical, recobrando sentido das preocupações de Sérgio Buarque de Holanda ao

fundar o Instituto de Estudos Brasileiros. Nesse sentido, Duprat formou profissionais que prosseguiram o trabalho de catalogação nos acervos brasileiros. Destacam-se Carlos Alberto Baltazar (coordenação técnica dos dois primeiros volumes do Acervo Curt Lange), Lenita Waldige Nogueira (autora do Catálogo de Manuscritos Musicais do Museu Carlos Gomes - 1997) e Mary Angela Byason (coordenação técnica do III volume do Acervo Curt Lange – compositores anônimos - 2002).

Pode-se dizer que, por Cleofe Person de Mattos e Régis Duprat, forjou-se uma faceta do trabalho musicológico que, efetivamente, enraizou-se no Brasil. Desde os primeiros anos da década de 2000, a preocupação com a sistematização dos acervos musicais vem numa crescente de especialização. O desenvolvimento teórico sobre técnicas de conservação e indexação levou a prática de catalogação a um salto de qualidade que nos dão expectativas auspiciosas no tocante à discussão da música antiga. A arquivologia talvez tenha sido uma das áreas da musicologia histórica que mais se desenvolveu nesses anos, mostrando uma regra tendencial benéfica da própria musicologia: vínculo com a discussão do estilo, processos de recepção da grande arte, etc.

Para se ter uma ideia, hoje, encontram-se sistematizados os arquivos da Cúria Metropolitana de São Paulo e do Rio de Janeiro; do Museu da Inconfidência, do Museu da Música de Mariana, da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o “Acervo Curt Lange” da Universidade Federal de Minas Gerais; o Acervo Sant’Anna Gomes; o Acervo João Mohana do Maranhão; entre outros. Da mesma forma, tornaram-se frequentes projetos como “O patrimônio Musical da Bahia”, liderado por Pablo Sotuyo Blanco; “Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro”, instituído pela da Superintendência de Ação Cultural da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais; e “Catalogação do acervo das bandas ouro-pretanas”, realizado por Mary Ângela Byason.

Não há como separar Régis Duprat e Cleofe Person de Matos de uma perspectiva do trabalho musicológico: a organização das fontes musicais!

6.2.4 A ação pela transcrição e edição de coletâneas atinentes à música no período colonial

Ao contrário de Lange, a atividade de edição de Régis Duprat foi intensa. Desde os primeiros momentos de sua carreira, associa-se a essa tarefa de forma regular. Já nas suas primeiras transcrições causa um impacto no meio musicológico. Em 1959, transcreveu uma peça que localizou na coleção Alberto Lamago e que se tornou o manuscrito musical mais antigo do Brasil; gravou-a em 1965. Em 1966, editou a *Missa a oito vozes e instrumentos* de André da Silva Gomes e coordenou os registros fonográficos dessa obra.

Essa ação conjugada tornou-se um paradigma na área. Resgatar a obra, transcrever/editar e divulgar por concertos e registro fonográficos tornou-se sinônimo de musicologia até meados da década de 1990. A perspectiva não era nova, nos anos 30, Mário de Andrade definia a ação como modelo para a efetividade da pesquisa. Curt Lange igualmente teve nesse propósito uma atividade denota. Porém Duprat intensificou esse *modus operandi* de forma considerável. Coordenou edições de música brasileira do período colonial da Coleção Curt Lange (EDUSP, 1994; 1999; e 2004); publicou uma coletânea de obras do mesmo período circunscrita a São Paulo (1999); restaurou e editou obras de André da Silva Gomes; entre outros.

Sempre trabalhando na linha de formação de grupos de pesquisa, coordenou inúmeros trabalhos de transcrição musical. Destacam-se os trabalhos sobre as *Modinhas do Brasil*, realizado por um orientando seu, Edílson de Lima (EDUSP, 2001); e a edição contemporânea do *Recitativo e Ária para José Mascarenhas*, em parceria com Maria Alice Volpe e Flávia Camargo Toni (organizadora) (EDUSP, 2000).

Sua perspectiva de restauração é baseada pela definição interpretativa do estilo do compositor, mais do que pelo inventário de fontes numa perspectiva crítica do disponível. Não há referências de adesão aos modelos positivistas de edição crítica, entre elas, a edição “estemática” (FIGUEIREDO, 2004) ou a “crítica textual”, como define Paulo Castagna:

Envolve várias atividades já existentes desde o século XIX, como paleografia (deciframento da escrita manual), a diplomática e bibliografia (estudo das formas de apresentação de manuscritos e impressos), a editoração e colação (identificação de erros e reconciliação de variantes), além de outras surgidas no século XX, como o estudo de técnicas de impressão, de fabricação de papel, iluminação de livros, etc. (CASTAGNA, 2003, Internet).

Novamente, encontra-se Duprat estabelecendo caminhos de renovação da atividade musicológica a partir da década de 1960. A intensificação de seu trabalho junto às fontes musicais foi essencial para a própria diversidade de métodos sobre a tarefa de edição do material pesquisado. Isso não significa que sua perspectiva teórica de edição foi superada, talvez seja justamente o contrário, a análise dos códigos em detalhes tão mínimos pode inibir uma tomada de posição que, ao fim e a cabo, são inerentes de uma subjetivação. Esta dependerá sempre de uma consistência de interpretação, por uma prática hermenêutica de lidar com dados.

6.2.5 A análise da música antiga: canonizando uma visão local

A discussão sobre o alcance da análise musical encontrou, no século XX, considerável crescimento, tornando-se inclusive uma área autônoma da musicologia, associada à *Music Theory*. De certa forma, o crescimento da “autonomia” da análise esteve relacionado a uma mudança de paradigma de recepção da arte no século XIX. Primeiro, sempre em síntese, destaco a *estética do sublime*¹⁰, desenvolvida desde meados do século XVIII, e,

¹⁰ O *estilo sublime* é tratado como forma discursiva desde o século XVI, mas no XVIII ganhou forte intensidade nos pensadores e estetas, como Edward Burke e Charles Batteux, autor de *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe* (1746). Em brevíssimas palavras, até o século XVIII, o sublime era entendido primeiramente como um estado inefável, porém seria possível encontrar suas fontes ou formas miméticas de discurso, ou seja, dependente de estruturas retóricas. Contudo o sublime também seria um estado de vivência de um autor, de um espírito elevado que traria a obra uma “correção” mesmo quando esta tivesse imperfeições nas suas idéias. Nestas perspectivas é que o sublime se concretizou esteticamente como imitação de inspiração divina e, principalmente, como estilo onde a emoção se revela, porque no sublime aflora a paixão genuína. Em meados do século XVIII, alterou-se a compreensão do sublime como *mimese* para o sublime como uma visão individual criada no impacto emocional diante do universo. Para Burke, o sublime estava no terror oriundo da condição efêmera e frágil da criação. Para os teólogos da Religião Natural, o sublime estava na razão da natureza, criada por Deus. Sua significação encontrava-se numa lógica discursiva que superaria a subordinação à retórica figurativa; um pensamento que deveria buscar a essência persuasiva “antes da linguagem”. Este é o ponto de tangência à importância da imaginação de Burke, e ambos, um ponto de ruptura fundamental, pois considerou a imitação e sua metamorfose afetiva e figurativa como impeditiva da representação da ordem natural. A importância da definição

posteriormente, o ideal da *música pura* como forma de expressão elevada da ideia.

Na determinação do que seria o sublime em arte, a indexação do discurso tornou-se a ponte pela qual a estética consubstanciava seu discurso e declarava a autonomia da estrutura musical. Ainda por linhas gerais, pode-se inferir que a recepção da arte da sociedade burguesa acentuou o elogio à individualidade artística como elemento de nivelamento da opressão simbólica do Antigo Regime (CARVALHO, 2007). Esse aspecto intensificou, na crítica musical e na discussão estética, uma postura cada vez mais desenvolvida de observar as estruturas internas do discurso como fator de distinção. Em síntese, após negar a validade da arte retórica como princípio de qualidade discursiva, na qual considerava o estudo das estruturas musicais como elementos discursivos, no final do século XIX, desenvolveu-se a concepção de coerência orgânica da obra musical. Nessa linha surgem teorias como de Hugo Riemann e Heinrich Christoph Koch (fraseologia e estruturas motivicas) e, como culminação pelo conceito de *Ursatz* (estruturas fundamentais) de Heinrich Schenker.

Ocorreu uma construção desse raciocínio. Desde autores como Hoffmann, a busca pela organicidade da composição demonstrava uma regra tendencial. Mesmo considerando que a visão de Hoffmann ainda se baseasse numa teoria linguística (morfologia da música), é possível indicar que, aos poucos, desenvolveu-se um conceito de estruturas autônomas, articulando os elementos próprios da música, como a harmonia, as escalas e os esquemas métricos. Já na década de 1820, surgem algumas análises considerando a unidade musical pelos esquemas formais e os gêneros, e por eles o estilo. Na articulação desses parâmetros, surge o conceito de periodização histórica,

desse estilo é que justamente por ele se substanciava a visão transcendência, que a música instrumental buscou como forma de expressão de sentimento.

“classificando” uma obra desde uma perspectiva técnica da composição e não mais estética.

A “consciência histórica” da composição representaria um fluxo evolutivo de suas regras estruturais. Essas regras não mais seriam estruturas figurativas ordenadas por uma lógica predefinida (como era a retórica para a música anterior ao século XVIII), e sim uma elaboração “sobre” os fundamentos naturais da música: a forma musical e a harmonia. Esse sentido de análise recobrava de Hegel a sua justificativa. Por um espírito dialético, estabelecer o “estilo” era fundamental para posicionar a obra de arte na perspectiva do progresso. Dessa forma historicista, empírica e positivista, o índice da técnica composicional definia cânones que representavam a razão histórica e universal da música.

A análise consolidou-se para estabelecer os cânones de julgamento e arrastou consigo o desenvolvimento do estudo da harmonia como base da composição; e não mais como área autônoma ligada à especulação das ciências naturais. Nessa perspectiva empírico-positivista, autores, como Friedrich Chrysander e Guido Adler, estabeleceram uma linhagem dos grandes autores e grandes obras, vinculando a ciência musical às referências estruturais num encadeamento linear que unia, *a priori*, autores como Haendel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven e Wagner (uma linha germânica).

Observando a produção acadêmica sobre o problema da harmonia, percebe-se o avanço de uma perspectiva histórica e sua associação cada vez maior com a composição como fenômeno poético; e não mais estético. Um dos autores referenciais para essa observação é François-Joseph Fétis. Por uma prospecção histórica, discorre sobre a evolução do pensamento harmônico através de um raciocínio linear cronológico de causa e efeito. Publica, em 1833, *Etudes de Beethoven: traité d'harmonie et de composition*; em 1840, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique*; e, por fim, *Raité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (ELLIS; WANGERMÉE, Internet). Um dos seus últimos trabalhos é justamente sobre história da música.

A partir da década de 1870, a ideia de organicidade da obra musical já estava absolutamente vinculada ao desenvolvimento da consciência de valor artístico. Sobre essa consciência que a pressão por uma disciplina autônoma

toma motivo. No vórtice do positivismo, Guido Adler publica, em 1883, *Eine Studie zur Geschichte der Harmonie*. Nessa senda define até mesmo a conjunção, mais do que bipartição, da musicologia. É pelo caráter binomial e não-excludente que define as áreas da musicologia: histórica e sistemática. Para Adler (1883), a composição era sempre histórica e também vinculada aos sistemas que a tornavam única. Em outras palavras, existe uma compreensão que a história da música realiza-se não só pelas perspectivas biográficas, mas pelo discurso poético. De certo modo, há uma superação da perspectiva estético-filosófica por uma postura que enxerga principalmente a harmonia e a forma como elementos possíveis de sistematização para a classificação do estilo e seu alinhamento ao cânone das grandes obras. É, evidentemente, um pensamento hegeliano, que desconsidera a alteridade pela crença na razão histórica e na evolução da razão da própria música. Ao mesmo tempo, é um manifesto de libertação da música, que desde a Antiguidade discursava por um metassistema de regras literárias da retórica.

Mário Vieira de Carvalho (2007) observa que essa ruptura é decorrente da própria reorganização da sociedade burguesa, que, sem execrar o fluxo da grande arte aristocrática, reformula sua base de reconhecimento. Sem a possibilidade de operar todo o capital simbólico do antigo discurso, vincula-se à manifestação da individualidade criativa. Jim Samson sintetiza bem a questão da transição na era romântica de uma arte que necessitava libertar-se de amarras que a prendiam a um mundo que já não se sustentava mais, após a Revolução Francesa.

O efeito dessa reorientação dentro da teoria musical (um produto essencialmente do século dezoito) foi mudar o status da obra musical de objeto prospectivo a retrospectivo. A obra em si tornou-se o principal lócus de indagação, com sua estrutura transcendendo as leis da teoria especulativa, ou entendida negativamente em relação a essas leis. Emergeu, em suma, no século dezenove, um senso estrutural de forma, ganhando expressão por meio do desenvolvimento da tradição da *Formenlehre* [morfologia]. Dos primeiros inícios com teóricos como Adolf Bernhard Marx até as formulações de Riemann, Mersmann, Schoenberg e Schenker, a idéia de um senso estrutural de forma ganhou um desabrido momentum, descartando a teoria musical anterior a ela, e, ao final, construindo sobre sua premissa todo o edifício de uma disciplina nova e independente – a análise musical - uma disciplina essencialmente da nossa era. Unidade e totalidade, seja o que for que isso possa significar em uma arte temporal, foi assumido a priori, e o ato analítico foi sua demonstração. A obra tornou-se uma estrutura, e nisso jaz seu valor. Foi nesse estágio de seu desenvolvimento que a teoria musical encontrou um fundamento comum com a emergência de uma poética estruturalista em outras formas de arte (SAMSON, 2001, apud VERSOLATO, 2008, p.20).

Para o problema que induz não só o estabelecimento de padrões de análise da música colonial brasileira, bem como a sua própria necessidade, a perspectiva apontada por Samson é fundamental. Ademais, deve-se ter em mente que, a partir da consideração da autonomia do discurso musical, construiu-se um cânone dos valores que justificam e localizam uma obra e, simultaneamente, celebram o valor da pesquisa. É uma perspectiva histórica, como expõe Jonathan Dunsby (apud VERSOLATO, 2008, p.18):

A história da análise entre Fux e Schenker, e entre Rameau e Schoenberg – isto é, a história da gradual emergência da análise como uma atividade “autônoma” – pode, é claro, ser ligada com desenvolvimentos na esfera geral da teoria e da estética [...]. Mais crucialmente, entretanto, a emergência da análise como uma área distinta no estudo musical durante e após o século dezanove foi o resultado da separação entre o estudo de composições e o estudo da composição em si; resultado esse, de fato, advindo de uma mais intensa consciência do passado e do valor das masterpieces como objetos duráveis a serem reverenciados, apreciados e estudados, mesmo quando tal estudo restou obscuro para o estudo da composição.

Nesse contexto que se pode justificar a preocupação de Régis Duprat em amparar, na análise musical, sua pesquisa sobre André da Silva Gomes. É um protocolo de ação que recorre à análise como uma estrutura de organização em larga escala, dentro dos cânones da tradição da música “clássica” ocidental. Adota a postura consagrada na musicologia anterior a New Musicology, ou seja, comparar pelo encadeamento no fluxo das grandes sínteses de época para estabelecer os padrões de estilo e uso da linguagem.

O primeiro artigo publicado com essa preocupação analítica é de 1990, *Música Sacra Paulista no Período Colonial: alguns aspectos de sua evolução tonal – 1774/1794*. Há algumas particularidades nessa publicação que remetem a uma digressão breve para contextualizá-la.

O primeiro aspecto é que a década de 1990 vê ressurgir uma importância da área de análise no Brasil. Em 1989, surge o periódico *Cadernos de Estudos: Análise Musical*, coordenado por Carlos Kater. Pode-se sustentar que esse é um marco, pois a área, no Brasil, era consideravelmente constrangida. Desde o início do século XX até a década de 1980, contam-se poucos títulos de artigos ou livros analisando ou tratando de forma didática a área da harmonia ou análise. Há de se dar reconhecimento a trabalhos pioneiros como o de Amélia Resende Martins (1922), sobre as sinfonias de Beethoven, ou de Caldeira Filho sobre as sonatas do mesmo autor, em 1943 (cf. VERSOLATO, 2008).

Destaca-se também um conjunto de textos publicados pela Revista Brasileira de Música no ano de comemoração do centenário de nascimento de Carlos Gomes, em 1936 (textos republicados em 1987; cf. SALLES ET AL., 1897). Em sínteses os textos faziam análises temáticas das óperas do autor campineiro, porém sem entrar nos aspectos das estruturas harmônicas e formais. Os autores envolvidos nesse projeto foram Luiz Heitor, João de Itiberê da Cunha, Mário de Andrade e Salvatore Ruberti. Mas não é possível alinhar ditos trabalhos com os discursos que a musicologia internacional de então classificava de analíticos.

O único exemplar de assentamento teórico mais consistente, nos tempos iniciais da musicologia brasileira, é o tratado de Furio Franceschini, *Breve curso de análise musical*, de 1934. Tratando a análise a partir de uma perspectiva pedagógica discorre sobre a morfologia musical através de conceitos de fraseologia, formas clássicas (analisando pelos cânones da história da música ocidental) e estruturas harmônicas. Franceschini é rígido nas lições da linguagem musical da condição do pensável, conforme a visão escolar europeia. Apresenta conceitos pela nomenclatura da harmonia funcional e por vezes recorrendo à teoria dos graus de Gottfried Weber. Nota-se que não há uma emergência específica de teorias harmônicas nem analíticas. Franceschini aplica suas análises por meio de uma ferramenta para um fim interpretativo, e não como um discurso onde subjaz uma ortodoxia teórica que poderia ser vista pela adoção dos esquemas analíticos schenkerianos, por exemplo.

A fragilidade conceitual, ou a negação consciente, apresenta-se ainda mais explícita em um texto de Lorenzo Fernandez publicado em 1946, no *VI Boletín Latinoamericano de Música*. Em *A Contribuição Harmônica de Villa-Lobos para a Música Brasileira* recorre a um discurso formalizado apenas na afirmação de que, em Villa-Lobos, a harmonia apresenta-se dentro de um quadro de “grande estabilidade tonal”, usando processos de politonalidades e, por vezes, até atonalidades (FERNANDEZ, 1946). Fernandez analisa acordes, gestos harmônicos; e não sistemas. Não define uma teoria analítica, apenas, atesta que, pela “harmonia tradicional”, o analista terá dificuldade de entender o processo de Villa-Lobos (FERNANDEZ, 1946, p.289). Enfim, expõe o antiacademicismo típico do modernismo para enaltecer a originalidade do

compositor nacional. A falta do sistema seria, na tese de Fernandez, a expressão do gênio da terra!

O impacto do modernismo e sua fixação, não só pelo elemento nacional, mas pela própria teoria discursiva, projetou-se de forma consistente. Até o final da década de 1980, pouquíssimos textos foram publicados analisando as obras de compositores brasileiros. Em 1963, Jaime Diniz publicou um texto sobre Ernesto Nazareth. No entanto, o compositor com maior número de textos é mesmo Villa-Lobos, desde Arnaldo Estrela, Souza Lima e Lorenzo Fernandez, em 1946. Mesmo assim, o número é pequeno e os vínculos com as teorias analíticas disponíveis são imperceptíveis. Somente no final da década de 1980 é que ocorre um desenvolvimento regular da área. O surgimento, em 1989, da revista *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, editada por Carlos Kater, é um marco da nova tendência. Deste ponto em diante, a musicologia brasileira produziu com mais regularidade textos analíticos, porém, numa primeira fase, ainda pouco conectada com as discussões e métodos disponíveis na musicologia internacional.

Nesse ambiente consideravelmente pequeno de trabalhos analíticos e, invariavelmente, sem tangência nos corpos teóricos que se desenvolviam na área da Teoria Musical, a música colonial passou a ser objeto de discurso. Curt Lange, Régis Duprat, Jaime Diniz, Cleofe Person de Mattos, entre outros, desde a década de 1960, já definiam os padrões estilísticos da música no período colonial. No entanto, como objeto isolado de discurso, somente a partir da década de 1980, o problema da música antiga no Brasil desmembrou-se de um discurso cristalizado na apresentação de fontes, transcrições de manuscritos e análises das conjunturas estruturais do exercício da música. Pela primeira vez, desde os informes de Curt Lange, em 1946, a historiografia apresenta um *corpus* crítico que superava o discurso generalista sobre o estilo.

Um primeiro esboço do que viria a ser a praxe no final da década de 1980 entrega Willy Correa de Oliveira em 1978. Em *O multifário capitam Manuel Dias de Oliveira*, Willy analisa quatro obras do compositor mineiro. O assunto, definitivamente, espalhava-se em teses e encontros acadêmicos. Em 1984, Sandra Loureiro organizou o *I Encontro de Pesquisa em Música*. Basicamente, o corpo de comunicações versou sobre a música colonial, e o fenômeno repetiu-se nas duas outras edições, em 1985 e 1987. No entanto não houve

nenhum estudo que pudéssemos classificar de analítico, apenas, esboços de questões de linguagem, como o texto apresentado por Mayla Duse Campos Lopes (1987).

Na década de 1990, por sua vez, realmente, individuamos uma concentração de temas analíticos sobre a música brasileira do período colonial. Em *Música Sacra Paulista no período colonial: alguns aspectos de sua evolução teórica – 1774/1794*, Duprat apresenta uma proposta metodológica até então sem precedentes, considerando a historiografia da área no Brasil. O primeiro aspecto da abordagem foi buscar, no *corpus* teórico, nos limites da região ibérica, as regras de composição que em tese dariam suporte à técnica de André da Silva Gomes. Lista, então, textos de André Lorente, Pablo Nassarre e Antônio Soler para definir padrões de uso da harmonia. De Soler, destaca a importância da função modulatória do quinto grau, que Duprat considera como sinônimo de dominante. Segue na busca de regras da modulação por autores como Eximeno, Antônio Fernandes, João Crisóstomos da Cruz, Manuel de Moraes Pedroso, Francisco Solano, entre outros. E conclui que nenhum deles expunha argumentos sólidos. Destaca como maior contributo a obra de Pedroso, porém adverte que, apesar de indicar “as modulações mais recomendáveis, proscrevendo outras, não chega a abordar problemas de maior complexidade do discurso modulatório” (DUPRAT et al., 1990, p.30).

A partir de Rameau, Duprat estabelece a dominante como eixo de modulação fundamental para a música da época de Silva Gomes: “é interessante ressaltar que já em 1722 Rameau considerava a modulação para o tom da dominante como a melhor dentre todas após a exposição do tom inicial” (DUPRAT et al., 1990, p.30). Em base a esse princípio, passa a discriminar, em autores coevos a Silva Gomes, os padrões modulatórios para determinar os aspectos de linguagem. Conclui, observando os esquemas harmônicos que traça de autores, como Cordeiro da Silva e André da Silva Gomes, que há uma relação de articular as seções da música através da dominante na medida em que as obras se aproximam do final do século XVIII. Sua base de análise é estabelecida pela “curva tonal”; talvez uma influência dos paradigmas de análise expostos em *Traité historique d'analyse musicale* (1951), de Jacques Chailley. Por esse princípio, traça o ritmo harmônico pelas tonalizações ou

modulações operadas pelo compositor. Observa que a quantidade de regiões tonais e as formas de trânsito estão relacionadas ao período histórico. Discorrendo a respeito da época de Silva Gomes, afirma que “a primeira observação é a quantidade decrescente de seções tonais na série histórica” (DUPRAT et al., 1990, p.32).

Assume como fundamento que o ritmo harmônico é um elemento de determinação de estilo. Se a obra apresenta um alto grau de tonalização, estaríamos diante de uma “harmonia sequencial”, típica do Barroco. O período clássico teria como paradigma uma diminuição desse ritmo, além disso, uma concentração na região de dominante. Esse seria o outro elemento de discriminação de estilo: a região de modulação. Uma música onde as regiões tonais articulam-se sobre a subdominante revela o discurso barroco; sobre a dominante, uma tendência clássica:

A segunda conclusão resulta da primeira: a maior quantidade de seções tonais corresponde, nesse período histórico, à predominância de uma harmonia sequencial caracteristicamente barroca. A expressividade do discurso reside, primordialmente, no jogo modulatório. O princípio barroco das “varietas” é tomado aqui como diversificação tonal: o interesse auditivo vincula-se aí, principalmente, às mudanças freqüentes; daí o processo modulatório permanente (DUPRAT et al., 1990, p.33).

Desconsiderando o problema da retórica, até porque não era um problema para o tempo desse texto, Duprat segue determinando o estilo pelas estruturas tonais:

Na medida em que o pré-classicismo evolui para o clássico privilegiam-se as modulações para os tons da dominante. É o que ocorre com a nossa curva. Isso não significa ausência absoluta de modulações para as dominantes no primeiro esquema, nem de subdominante no segundo. Eis que dentre as prescrições de Rameau, figura a recomendação de se modular inicialmente para o tom da dominante, é o que faz a peça de Cordeiro da Silva (DUPRAT et al., 1990, p.33).

Em síntese, este trabalho lança um paradigma de análise. Seguiram textos que dão solução de continuidade ao exposto por Régis Duprat, ou pelo menos adotam a análise funcional como teoria. Sílvio Crespo, alguns meses após a publicação de Régis Duprat, publica *O Hino a 4 de Marcos Coelho Neto*. Como novidade, adota também uma análise fraseológica da obra, no modelo schoenbergiano (CRESPO FILHO, 1990). Do mesmo ano é o artigo de Maurício Dottori, *A Estrutura Tonal na Música de João de Deus de Castro Lobo*, publicado nos Cadernos de Estudos: Análise Musical, ou seja, no epicentro teórico que disseminava essa perspectiva analítica da música antiga.

Em 1991, o Encontro de Musicologia Histórica de Juiz de Fora nasce justamente pela densidade dos estudos coloniais. Nesse evento, Carlos Kater apresentou *Análise e Música Brasileira dos séculos XVIII e XIX*, publicada, posteriormente, em 1994. O texto apresenta características e conclusões bastante próximas a de Duprat (1990). Adotando critérios similares, busca equacionar a frequência harmônica – “porcentual de cada configuração no interior de sua função e no âmbito geral de todas as incidências” -, utilizando um parâmetro que denominou “Evento Elementar Harmônico” (KATER, 1994).

Assim como Duprat, observa que a permanência ou trânsito por regiões de dominante cresce à medida que o tempo avança para as primeiras décadas do século XIX:

Se tomarmos, por exemplo, Manoel Dias de Oliveira e Jose Maurício N. Garcia, cotejando as proporções das funções básicas com e sem alteração, nos deparamos com os valores ilustrados na Fig. V [esquema percentual harmônico]. Em Manoel Dias a função de maior incidência é a T (33%, sem alteração), representativa de repouso; enquanto que em Jose Maurício é a D com alteração (38,2%), responsável pela tensão. A proporção entre S e S com alterações aparece relativamente equilibrada no contexto interno das ocorrências harmônicas para ambos os compositores, muito embora os valores em si sejam diversos e comparativamente notemos em Manoel Dias maior frequência da função de T e em José Maurício das de S e D. Num nível de interpretação poderíamos então considerar que em razão disso, das proporções de alteração e várias outras particularidades que a música do segundo compositor é, do ponto de vista harmônico, relativamente mais rica, variada e complexa. Tal hipótese se vê em muito reforçada também pelos índices de distribuição, onde a tipologia das ocorrências harmônicas demonstra valores praticamente dobrados em José Maurício. O acerto explícito dessa colocação no entanto não pode ser encarado de maneira sumária e absoluta, uma vez que sob outros aspectos -passos harmônicos e procedimentos de encadeamento de acordes, por exemplo- verificamos resultados inversos. Assim, se os instrumentos de síntese podem se oferecer como recursos de grande utilidade para o conhecimento mais apurado do universo musical, de um ou mais compositores, a interpretação de seus resultados merece também atenção e grande cautela. Tirarmos conclusões estanques à partir da comparação de características de um dado aspecto da linguagem de dois compositores pode contribuir para mal entendimentos comprometedores, ao não considerarmos a distância estético-estilística que os separa, ignorando em consequência os indicadores da função O" sua arte, bem como seus níveis próprios de inventividade (KATER, 1994, Internet).

Por esse estudo um aspecto é revelador dos compromissos dos dois autores: a desconsideração da condição do pensável dos compositores do período colonial. Não há nenhuma referência deste condicionamento em Willy Correa, Régis Duprat, Carlos Kater e outros. A visão funcional da harmonia é um cânone explícito dos projetos de análise no Brasil, é uma regra tendencial. Em Willy Correa e Régis Duprat o sentido desta “opção” poderia justificar-se pela crença na questão da contemporaneidade, que seria “universal” inclusive

impondo-se como síntese das particularidades da construção harmônica do passado.

Pese a preocupação com o estabelecimento de um corpus teórico da época, Kater adota como modelo de análise a estrutura funcional da harmonia e esta como elemento determinante do estilo (forma e melodia), Duprat adota firme a análise pela harmonia funcional, inclusive justifica essa adoção:

Todas as configurações acórdicas foram cifradas tendo por base os postulados da "Harmonia Funcional", e isto de acordo com uma listagem codificada especialmente estabelecida. Foram também objeto de análise as harmonias indiciais, representadas por "acordes" incompletos -isto é, formações despojadas da 3ª, 5ª ou mesmo fundamental-, devido porém não a um tratamento polifônico-contrapontístico mas sim em decorrência da própria fatura harmônica ((KATER, 1994, Internet)

Logo, considera inequívoca a opção vertical da escrita; e não mais a possibilidade do pensamento contrapontístico, mesmo quando esse resultasse numa homofonia-harmônica. Questões como encadeamento por estruturas hexacordais foram absolutamente descartadas pelos musicólogos dos textos citados:

Tem-se em vista aqui resguardar os elementos essenciais para um estudo da relação tensão/neutralização, com base no equilíbrio das polarizações internas dos acordes. Ao mesmo tempo, é reflexo também de uma hipótese desse trabalho para a qual tais despojamentos representam opções estéticas deliberadas do compositor e, por consequência, o simples "completar acordes" pelo restaurador musical diante de compassos ou partes faltantes é atitude que mascara e empobrece texturas harmônicas típicas de fortes características expressivas (KATER, 1994, Internet)

Em breve resumo, a postura analítica era decorrente de uma hegemonia do pensamento funcional da harmonia. É um pensamento coletivo que se expressa. Por muitos relatos e anotações de aula desse tempo, nota-se que não havia uma abertura a outras possibilidades de ensino e análise.

A musicologia analítica internacional dessa época já descortinava inúmeros problemas composicionais do século XVIII: as hibridações modais da formação harmônica e sua herança dentro do sistema hexacordal, inclusive vinculadas a toda uma problemática de construção discursiva presa às estruturas que recobravam da retórica sua leis dialéticas (arte do equilíbrio das partes).

Especificamente sobre o problema da forma, sublinha-se uma aplicação de conceitos cristalizados, desde o final do século XIX, na análise formal da música. Existem conclusões que tornam clara a aplicação de conceitos pela

recepção do tratado de Arnold Schoenberg, *Fundamentos da Composição Musical*, publicado pela editora da Universidade de São Paulo, onde se concentrava um núcleo irradiador da vanguarda paulista de 1960. Adota a teoria das formas desconsiderando, por exemplo, problemas retóricos de disposição do discurso; é frequente encontrar adaptações formais, como, por exemplo, considerar a forma motetística, cuja estrutura é determinada pela disposição versicular, como rondós “transformados”.

Em síntese, a análise sobre a música no Brasil colonial nasce imprimindo uma visão da contemporaneidade, com suas doutrinas estéticas e ideológicas que deslocam os problemas originais para as condições do elogio do presente! Este é um cânone que, somente nos tempos atuais, vem sendo desconstruído, mas que representa muito bem toda uma musicologia que teve, no modernismo, uma fixação em desmontar o conhecimento teórico acadêmico; e, posteriormente, pela vanguarda, que acreditava que a própria linguagem tradicional era absolutamente desprovida de diálogo com a forma de se expressar do tempo coevo.

Uma das posturas mais reveladoras dessa ideologia foi exposta por Willy Correa de Oliveira, em 1991. Dentro de uma publicação temática sobre música e sociedade, o compositor vanguardista expõe com clareza a sua negação diante do conhecimento teórico verticalizado na tradição musicológica.

6.3 O “happening” vanguardista e a estetização da pesquisa acadêmica: a livre criação como denúncia da razão histórica

Numa síntese extremamente reduzida, pode-se definir a vanguarda como uma atitude de ruptura em seu sentido irrestrito. Para essa postura o ato de deslocamento radical sem solução de continuidade contém o potencial para renovar o senso comum, e o historicismo desse sentido, pela perspectiva do avanço, do novo. O historicismo justamente era um ponto de ataque das vanguardas. Considerando que qualquer objeto ou postura é uma construção dos sentidos, logo histórica, como amparar qualquer pensamento por uma epistemologia que recobra seu sentido numa aporia? Desta plataforma, ou seja, a historicidade do conhecimento *versus* a relatividade dos sentidos, Gaston Bachelard, na década de 1930 (apud REALE, 2003, p.1012), posicionava-se por um mote basilar do espírito vanguardista, “conhece-se

‘contra’ um conhecimento anterior, destruindo conhecimentos mal feitos superando o que, dentro do próprio espírito, constitui obstáculo à espiritualização”.

Binômios como novo-velho ou antigo-moderno, ou conceitos como “epigonais” invadiram o dicionário dos projetos de renovação do discurso de toda uma geração que emergea dos vórtices de duas guerras mundiais, assim como das teorias que enunciavam o caráter relativista do conhecimento. Estimulava-se uma luta eterna, vivida sempre num sentido apocalíptico. Dessa forma, também, justificavam-se as trincheiras estéticas que eram de uso comum e, naturalmente, legitimadas pela crença na visão messiânica do signo do novo.

Essa postura enraizou-se na arte de forma singular. Foi pelo processo criativo que o discurso de depuração encontrou um sólido ponto de apoio para o engajamento da ideologia renovadora. Nesse sentido, a arte passou a justificar-se como projeto pedagógico. Consolidou-se uma busca horizontal do conhecimento como forma de reação aos prejuízos e preconceitos do ser histórico-social. Autores, como Derrida e Deleuze, debruçaram-se sobre essa perspectiva. E, dela, desdobra -se o valor da alteridade, pois “o outro” era justamente fruto de um pensamento verticalizado na tradição judaica-cristã-burguesa-capitalista-ocidental!

Assim, para muitos, o signo a-histórico do discurso significava, nas décadas entre 1970 e 1990, oferecer a todos um sistema de equivalência, e mais, de libertação de sistemas ideológicos considerados totalitários que, paradoxalmente, eram vividos desde uma perspectiva sufocante.

No Brasil, essa postura desenvolveu-se principalmente vinculada a artistas e intelectuais que, na década de 1960, lutavam contra a hegemonia do culturalismo, que sobrevivia do modernismo nacionalista da primeira metade do século XX. A discussão sobre o poder depurador do novo atingia os modelos composicionais e a própria negação do sentido de composição. A composição vale por seu processo criativo; e não mais pelas estruturas da lógica interna do discurso. A criação pela ruptura constante, pela não-adesão aos modelos, era entendida como metáfora de uma condição do pensável absolutamente fraturada entre o senso comum da vida e a capacidade humana de renovar o conhecimento. Em muitos momentos, a arte de vanguarda, como percebe-se

no grupo *Música Nova*, assume uma postura irônica tanto em relação aos cânones da grande arte como em relação à própria sociedade. Surge um sentido de “happening” como metáfora da impossibilidade do próprio conhecimento em se estabilizar. A metanarrativa é outra solução de discurso. As modalidades individuais de arte seriam incapazes de expressar a ideia. A teoria musical era uma amarra, pois a composição no sentido canônico não mais se justificava. A alteridade era vista, até mesmo, como uma relação do criador com sua obra!

O “happening” tornou-se um símbolo, inclusive nas propostas didáticas da música. Porém, o estudo da linguagem musical como evento autônomo tornou-se uma plataforma de ação ideológica. Pois era necessário saber como renovar, sem perder o nexos exigido para uma arte “de impacto”. Assim, o estudo das estruturas musicais sobrepôs-se a qualquer ideia de compartilhar suas certezas nos contextos e métodos da história ou qualquer tipo de análise hermenêutica; esta fingida com a chaga do culturalismo.

Num polo radical, com bases filosóficas claras, a história era criticada, ou apenas remetida a papel coadjuvante. A história seria o demônio que traria preconceitos e prejuízos, induzindo sem apelos a uma alienação provocada por toda uma estrutura de imobilização pelos interesses econômicos. Esta ideia, sempre um artifício do poder aliado à máquina da exploração humana, era a que deveria ser superada pelo artista para tornar a arte uma ação libertária e colocá-la na sua senda messiânica.

6.3.1 A “tradição” da ruptura na regência de projetos de sentido da arte na sociedade

Um dos discursos mais coerentes na crença da vanguarda como agente apocalíptico de depuração está, em nossa opinião, na postura de Willy Correa de Oliveira. Evidentemente, outros intelectuais e artistas poderiam exemplificar essa postura. No entanto, Willy Correa teve uma posição central na definição de um projeto acadêmico que imprimiu forte influência em algumas gerações que, hoje, apresentam-se à frente do processo acadêmico no Brasil.

Na nossa interpretação, o compositor signatário do *Manifesto Música Nova*, de 1963, é o melhor exemplar na persistência dos ideais não só da renovação estética, mas da remodelação perpétua pela negação do próprio

sistema que deveria amparar a sua atividade. Para Willy Correa, a vanguarda, baseada no conhecimento científico, tem uma “índole para a substituição de uma realidade por uma atitude” (OLIVEIRA, 1991, p.75). O fundamento dessa postura é a crença no impacto das rupturas como índice salvacionista em busca de uma verdade alcançável pela depuração contínua do pensamento, onde a possibilidade de aproximação da verdade está na relação direta com o método que realiza o processo, ininterrupto, de retificação dos protocolos que desvelam ou constroem a consciência do real. Enfim, a estética não seria o princípio da ação artística, mas a ação operada pela atitude artística.

Assim, através dessa instabilidade promovida pela constante renovação, ou revolução, o próprio sistema (político, ideológico, artístico, social, etc.) estaria impedido de realizar ações, pois seria refém de um eterno conflito entre o antigo e o moderno. O princípio ativo dessa “estética” seria sempre marcado pelo “gradual abandono das instituições, de estruturas sociais, dos costumes, das expressões, das representações, das formas de pensamento e crença” (LUKACS, 1993, p.12). Em síntese, a ruptura contínua, em seu sentido irrestrito, conteria a solução para todos os problemas insolúveis, visto que traria a utopia da anarquia. A improvisação é o ápice dessa mentalidade.

O singelo texto *Música e Sociedade*, de 1991, é revelador dessa postura adotada como sistema pedagógico por Willy. O sarcasmo que caracteriza o texto, ao discorrer sobre um método de ensino, mas que em realidade não existia (MARGE), revela fundamentos primordiais do pensamento estético de Willy: a crença na criatividade individual. Afirma categoricamente: “apostamos todo o sonho na individualidade, na personalidade, na mensagem do artista” (OLIVEIRA, 1991, p.71). Não obstante a desconfiança de uma possível ironia sarcástica, é claro o sentir da arte como a única válvula de escape possível (essa estetização da vida recobrava de Nietzsche um sentido na vanguarda).

No entanto, resgatando uma postura rousseuniana exposta na *Carta ao Príncipe da Polônia* (FREITAS, 2003), pensamos que refletida em muitos textos de Nietzsche, Willy critica o egocentrismo da autoridade, sempre fruto de uma opressão histórica sobre a criação (segundo Willy, essa postura seria geradora dos “autovagantes”). Essa opressão, segundo o compositor, seria “quase insuportável para o artista”.

Para Willy, a única mensagem de resgate consubstanciar-se-ia pela liberdade do novo, advindo de um conflito entre a visão de mundo proclamada na história e a realidade tal qual se apresenta. Nesse sentido, a própria universidade seria um paradoxo, pois o mundo acadêmico não poderia ser entendido a não ser como um agente conservacionista ligado a um interesse da classe dominante, a uma economia de mercado que manipularia o conhecimento em causa própria.

Esse é o espírito de uma concepção crente na “doença histórica”, que Nietzsche sistematizou na segunda das *Considerações Inatuais* (em algumas traduções, *intempestivas*), para discutir a decadência da sociedade burguesa-científica do século XIX. Para o filósofo alemão, a “doença histórica” era fruto, assim como proferiu Rousseau, da opressão das convenções trazidas pela história formalizada, ou melhor, pela historiografia (Nietzsche não separa a história da vida, o que ele critica é a formalização historiográfica, logo, a razão desta “doença” seria a ciência imposta à história).

A “opressão histórica” era o que inviabilizava a ação para criar uma “nova história” (aqui, o princípio da vanguarda). Nietzsche professava que a única saída possível para o impasse histórico científico seria a estetização da vida, num encontro pela “unidade de estilo” entre o interior (o saber histórico) e o exterior (a cultura social, muitas vezes, a-histórica). Nesse aspecto, via a arte, e também a religião, como antídoto da história (conhecimento formalizado), contra o predomínio da ciência.

Existe, em Willy, algo subliminar que também em Nietzsche pode-se encontrar. É a questão da mensagem do artista. Para Nietzsche, a arte traria, em seu mais íntimo instinto, o antídoto contra o bloqueio causado pelo saber historiográfico. Seria o agir espontâneo da arte, até mesmo como ato inconsciente (a ruptura das regras do gênio), que impulsionaria um agir transformador e fundaria uma “nova história”. A ironia do Willy ao método é sintomática dessa postura. Todavia, ao mesmo tempo, ele crê na mensagem elaborada, assim como Nietzsche acreditava na separação entre interior e exterior.

De certa forma, estamos ainda diante de um raciocínio crente no princípio de evolução. Um bom diagnóstico dessa postura é dado por Baudrillard, em *Simulacros e Simulações*. O sarcasmo de Willy e seus simulacros seriam a

manifestação violenta contra um mundo dissolvido na indiferença, uma reação à destruição, à “ordem dos sentidos” (BAUDRILLARD, 1991, p.196). Na interpretação de Baudrillard, essa postura coagula pela certeza da “implosão dos sentidos nos *media*. Implosão do social na massa. Crescimento infinito da massa em função da aceleração do sistema. Impasse energético. Ponto de inércia. Destino de inércia de um mundo saturado [...] As formas paradas proliferam, e o crescimento imobiliza-se na excrescência” (BAUDRILLARD, 1991, p.198). E decreta que, para muitos, o que me parece inclui Willy, só restaria “a violência teórica, e não a verdade”. Em Willy, essa “violência” manifesta-se em forma de niilismo, que clama numa dialética negativa pelo resgate dos sentidos (BAUDRILLARD, 1991, p.200).

Essa é a manifestação de uma visão de que, através da história e da tradição, ocorreria um fluxo de ideias que forjaria uma estrutura dinâmica usada pela economia de mercado para perpetuar índices e instrumentos de usurpação e, conseqüentemente, dominação. Para Willy Corrêa de Oliveira, a eleição pela estrutura dos signos, o discurso marcado pela linguagem, como estrutura lógica, desvinculada inerentemente de um sentido semântico, é justamente a saída para uma horizontalidade das possibilidades, desenraizando egos e promovendo uma possibilidade de liquidação dos referenciais ao desmobilizar e desconstruir ícones, logo, promover uma liquidação dos objetos de dominação.

Paradoxalmente, ele trata de operar o processo dentro das formas de expressões sofisticadas e vinculadas à personalidade criadora. Como afirma o próprio Willy, a “afirmação da personalidade” é primordial, pois ela é a única que poderia resgatar uma criatividade salvadora. Assim, categoriza a criatividade como messiânica diante de uma sociedade em inércia, conspurcada e sem a menor possibilidade de impor uma dialética de evolução por meio de uma crítica social. Só sobrou a sedução; uma sedução que só pode ser realizada pela arte-ação: “uma válvula de escape [...] terreno privilegiado para a germinação da liberdade” (OLIVEIRA, 1991, p.73).

6.3.2 Interiorizando a fragilidade ou canonizando o discurso de resistência? O impacto da horizontalidade do conhecimento sobre a musicologia nacional posterior a 1990

Inegavelmente, as gerações de musicólogos formadas desde a década de 1980 sofreram impactos diretos do estofado ideológico do discurso vanguardista irradiado como manifesto artístico, político e pedagógico desde meados da década de 1960. São hoje muitos e fortes sinais desse processo, que tratou o discurso musicológico a partir de uma percepção engajada. Duas vertentes de resistência articulavam o ânimo dessa geração: desconstruir os postulados e plataformas de pesquisa da geração nacionalista e reagir contra o que julgavam degradação social e política, tanto pelo avanço da cultura de massa quanto pela ditadura militar.

O modelo articulava-se, num primeiro momento, por uma abertura estética ao cosmopolitismo, visto como descolonização do totalitarismo nacionalista. No entanto, com o passar dos anos, forjaram-se variantes que acabaram por fragmentar o projeto em muitos níveis e finalidades.

Na área de musicologia, em um primeiro momento, considerando a obra de Régis Duprat, ocorreu uma renovação efetiva na sua condição teórica. Efetivamente, houve uma ruptura sensível nos postulados dos programas de pesquisa e padrões de análise. No entanto, até mesmo como conjuntura política do Brasil, o impulso inicial não encontrou, nas décadas de 1970 e 1980, um discurso representante do paradigma cosmopolita dos primórdios do movimento.

O nó górdio foi justamente a entrada da área nos departamentos de música, onde a criação musical assumiu como tarefa própria revelar a crise da sociedade. Dessa maneira, a pesquisa musicológica ficou refém desse contexto por não conseguir demonstrar como o estudo do passado poderia ser renovador. Mais que isso, transformou-se num caminho para o alinhamento da performance musical dentro dos padrões de produção do conhecimento exigidos, em parte, pela academia. Assim, conquanto o esforço da geração de musicólogos, como Régis Duprat, Jaime Diniz, Cleofe Person de Mattos, entre outros, a pesquisa sobre a música antiga só tinha impacto conforme vinculava-se às necessidades performáticas dos recém-formados departamentos de música universitários. Assim, o caráter “acadêmico” que a pesquisa histórica

desvelava mediou uma situação canônica, o “descobrimento do Brasil”, reanimando um isolamento de muitos paradoxos.

Na geração de 1922, negou-se o alinhamento dos processos composicionais na tradição europeia e o próprio conceito de análise de discurso foi implodido pelo desejo de não revelar o quanto de igual havia no discurso nacional em relação ao estrangeiro. Na geração de 1930, a busca de uma análise nativa demonstrava, em tese, o “vigor híbrido” dos compositores mineiros. Encaminhou-se, assim, uma teoria “antropologia brasileira”. Já na década de 1970, percebe-se que o que era anseio de renovação transformou-se numa negação performática da formalização teórica, justificada na hiperindividualização como fonte de revolução estética contínua. Nesse ponto forjou-se a opção, mesmo dentro da academia, de não guiar-se pela condição científica da atividade musical dentro da universidade, mas sim pelo seu poder de combate como elemento de resistência à sociedade formalizada nas estruturas capitalistas.

A musicologia, desta forma, foi isolada e desarticulou-se inclusive como área, constringendo um diálogo interno e, também, de alinhamento com a musicologia internacional. Somente na década de 1980, a área se rearticulou, mesmo que timidamente. Assim, surgiram, em 1981, a Sociedade Brasileira de Musicologia e, posteriormente, os encontros científicos, como o I Encontro Nacional de Pesquisadores em Música, realizado em Mariana (CASTAGNA, 2008).

Porém, agora, já distante da consciência de ruptura que se teve na década de 1960. Na interação do fluxo de pesquisa entre as gerações de musicólogos da década de 1960, 70 e 80, percebe-se uma cristalização de regras tendenciais que encontram eco na afirmação de Flávio Kothe, sobre a historiografia literária no Brasil: “o que se absorveu de fora tendeu cada vez mais a ser ditado por necessidades internas” (KOTHE, 1997, p.90). Assim, quase como uma condição teórica da musicologia no Brasil, reanimou-se o assunto da música antiga no Brasil e as discussões acerca dos acervos históricos, transcrições, documentação, etc.

Esse dilema é justamente a dificuldade da plataforma na qual a musicologia brasileira se fixou após a década de 1990. Avanços foram claros, como a atualização teórica mais formalizada desde a década de 1950,

especialmente, a partir de Régis Duprat. Contudo, a partir de 1980, ela velou também projetos de resistências. A primeira variante é a questão do conceito harmônico analisado, como já discutido, pelos postulados da harmonia funcional, difundida no Brasil principalmente por Koellreutter, desde a década de 1940; desta, deriva a questão formal, igualmente, presa ao olhar canônico das teorias do final do século XIX. A outra variante é a própria perspectiva de pesquisa que, confinada à conjuntura na qual a universidade se estruturava, fincou-se sobre uma rocha positivista, desconhecendo os próprios avanços que Duprat promoveu desde a década de 1960.

Assim, alinhado à questão da contemporaneidade, a plataforma de análise da linguagem da música colonial, por exemplo, ficou presa aos modelos e ideologias usados no cotidiano pedagógico ou composicional. Estes, no auge de suas trincheiras estéticas, como evidencia-se em Koellreutter e resta velado em Willy Correa de Oliveira (1991), declaravam com vigor que o passado e suas teorias de temperamento e coerência tonal “deixaram de existir, e o estudo do contraponto e da harmonia se tornou irrelevante para a aquisição de uma técnica de composição” (KOELLREUTTER, 1980, p.3). Sob essa visão mestra, determinava-se o consciente coletivo da própria pesquisa musical na universidade brasileira, na década de 1980, sem muitas variantes. Com naturalidade e universalidade, negou-se a condição do pensável à música antiga, nivelando pelo projeto do presente a lógica do passado.

Faz-se importante observar que a postura de romper com o fluxo histórico foi necessária ao projeto da vanguarda. No entanto ela projetou-se como desejo, fantasia e doutrina nas novas gerações de musicólogos, que, na década de 1980, eram alunos dos centros universitários. Velada por uma adoção de discurso positivista rígido, a pesquisa vinculou-se ao elogio do individual e à preocupação sobre os problemas da atribuição da autoria. A própria conjuntura reforçou essa condição de pesquisa, condicionando a justificativa ideológica pela necessidade. Abandonada por décadas, as fontes musicais para o estudo da música antiga estavam em estado “natural”. Assim, de forma meritória, grande parte da energia despendida pelos jovens pesquisadores foi na área da arquivologia.

Desta forma, a visão tradicional da pesquisa pela construção de cenários estáticos na grande narrativa, pelas grandes obras e pela hegemonia dos

valores canônicos do discurso sobre a sociedade ocidental encontrou solução de continuidade, mesmo num momento em que não havia mais paralelismos de ação nas áreas das ciências históricas no Brasil. O fenômeno aumentou a fratura já existente nas relações transdisciplinares dentro do Brasil e, também, com a musicologia internacional.

Em 1980, a alteridade como discurso já fragilizava a análise musical enquanto discurso autônomo. O próprio crescimento da etnomusicologia no Brasil era uma prova inequívoca do fenômeno. O discurso pelo “contexto” recobrava atitudes transdisciplinares. O formalismo e o positivismo já estavam em xeque pela crítica da história cultural e pelo pós-estruturalismo em razão de uma teoria que tendia a analisar a conjuntura da narração histórica; e não mais o seu vínculo com a “verdade histórica”. Na área da musicologia, a “organicidade” da composição era entendida, por alguns, como um “rol ideológico”, tanto ao compor como ao estabelecer as plataformas teóricas de análise (a adoção da harmonia funcional para analisar a música do passado é exemplar).

Independentemente da inserção prática das novas teorias nos ambientes de origem, a década de 1980 apresentou possibilidades de reflexão que ampliaram consideravelmente os problemas da leitura da documentação histórica. Autores, como Joseph Kerman (*Contemplating Music*, 1985); Lawrence Kramer (*Musical Meaning: Toward a Critical History*, 2002); Kofi Agawu (*Schubert's Sexuality: A Prescription for Analysis?* 1993; *Analyzing Music under the New Musicological Regime*, 1997), entre outros, redefiniram, naquele momento, os paradigmas da pesquisa musical.

As narrativas e seus cânones (Bergeron ; Bohlman: *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, 1997; Gary Tomlinson: *The Web of Culture: A Context for Musicology*, 1984) tornaram-se a forma de perceber a perspectiva da construção de sentido do passado pelo presente, como Foucault. Os problemas da alteridade eram, então, tratados por uma musicologia que buscava o relacionar gêneros e suas perspectivas de narração (Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990; Susan McClary: *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, 1991; Suzane Cusick: *Gender, Musicology, and Feminism*, 1999;). O próprio corpo social foi fragmentado como sociedade (Philip Bohlman: *Musicology as a Political Act*,

1993; Richard Leppert: *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England*, 1988). Dissolveram-se os limites entre etnomusicologia e musicologia (Alen Moore: *Categorizing Conventions in Music Discourse: Style and Genre*, 2001).

Somente em meados da década de 2000, a associação imediata da pesquisa sobre a música colonial com uma inércia metodológica veio à tona. Em 2007, Maria Alice Volpe publicou um artigo onde sublinhou que a área não estava conseguindo acompanhar a evolução e revolução dos paradigmas que emergem tanto na musicologia internacional como das ciências humanas e sociais no próprio Brasil. Mais que isso, observou que a contribuição da musicologia ao conjunto do conhecimento das humanidades, no Brasil, era mínima.

O sugestivo título do artigo - “Por uma nova musicologia” – advogou, então, o alinhavar de projetos futuros da musicologia no Brasil, com as condições teóricas dadas numa postura transdisciplinar, que até então julgava ser privilégio de poucos musicólogos no Brasil:

Suspeitamos que o relativo isolamento da musicologia brasileira se deva menos aos obstáculos que o conhecimento técnico da linguagem musical coloca aos especialistas de outras áreas e ao público em geral, mas sobretudo à sua desatualização teórico-conceitual. Todos os estudos históricos, antropológicos, sociológicos, literários e visuais evocados anteriormente se alinham com as abordagens mais atualizadas de suas disciplinas e, em sua maioria, manifestam substantiva transdisciplinaridade (VOLPE, 2007, p.109).

Justamente, nesse ponto, está o problema. A pesquisa musicológica no Brasil dedicada à música do período colonial estava numa inércia de movimento resultante de forças ultrapassadas: o determinismo do nacional, o discurso de resistência pelo signo do novo e a não consideração das especificidades teóricas, como característica inquebrável da institucionalização da música na universidade. Sob essa égide articulada de forma extremamente complexa, cheia de ambiguidades e contradições, fervida no caldo das incertezas pela multiplicação da necessidade de titulações acadêmicas, a própria modalidade de pesquisa entrou num colapso que resultou em considerável perda de espaço e interesse das novas gerações de pesquisadores da área da música.

Contraditoriamente, esse momento, que é o atual, mostra-se auspicioso, pois os acervos encontram-se já razoavelmente organizados; a relação de

pesquisa dentro do universo lusófono intensificou-se; e os institutos de fomento à pesquisa estão num momento singular. Porém, a sensação é que todo o fôlego da área foi gasto para “descobrir” o Brasil. No momento em que os estudos de recepção teórica para estabelecer a condição do pensável da teoria musical e, dessa perspectiva, analisar como a música no Brasil reagia aos estímulos colonizadores hibridizando-o, faltam braços e imaginação para a pesquisa sobre o discurso musical desde a perspectiva histórica.

Assim, interiorizando a fragilidade teórica, como bem observou Maria Alice Volpe (2007), dissolveu-se inclusive o projeto de maior impacto teórico na musicologia dos últimos tempos, ou seja, aquele estabelecido por Régis Duprat. Poucos recobram o sentido de observar, através da história, os próprios problemas da musicologia considerados dentro de uma estrutura recorrente de discurso. O que se constata, observando propostas de doutoramentos, livros, artigos e congressos, é que a organização do projeto científico de estudo do passado musical recorre novamente à postura reconstrutivista. É uma perspectiva extremamente tímida em relação ao conhecimento disponível tanto na musicologia internacional como nas áreas das ciências humanas.

7 As questões suscitadas no encontro dos cânones e rupturas

Larry Laudan, em *Progress and Its Problems: Towards a Theory of Scientific Growth* (1978), afirma que qualquer proposição de pesquisa visa a resolver problemas, o que determina a própria historicidade dos pressupostos, ou seja, o que é problema num determinado espaço/tempo e como as teorias adaptam-se a este por sua noção de historicidade. No entanto a historicidade não transforma os postulados num cristal que, ao se chocar com as novas postulações, liquida-se como estrutura de pensamento. Ademais, a teoria nunca é cristalizada, ela constitui-se de um conjunto de teorias auxiliares, ligadas historicamente e transformadas a partir suas relações internas (LAUDAN, 1978).

Para Laudan (1978), os pontos centrais de renovação da pesquisa estão justamente em observar a tradição e como ela projeta-se, já como novo, em razão das necessidades advindas dos problemas postos por uma determinada leitura da realidade. Nessa perspectiva de tradição, formam-se os cânones e,

também, os pontos de ruptura. E mais que isso, as plataformas de observação e teorização que projetam compromissos metodológicos do presente. Assim, define-se o processo de renovação teórica:

1. The *adequacy* or *effectiveness* of individual theories is a function of how many significant empirical problems they solve, and how many important anomalies and conceptual problems they generates. They acceptability of their related research tradition. 2. The *acceptability* of a research tradition is determined by the problem solving effectiveness of its latest theories 3. The promise, or *rational pursuitability*, of a research tradition is determined by the *progress* (or rate of progress) it has exhibited. 4. Acceptance, rejection, pursuit, and non-pursuit constitute the major cognitive stances which scientists can legitimately take towards research traditions (and their constituent theories). Determination of trust and falsity are *irrelevant* to the acceptability or pursuitability of theories and research traditions. All evaluations of research and theories must be made *within a comparative context*. What matters is not, in some absolute sense, how effective or progressive a traditions or theory is, but, rather, how its effectiveness or progressiveness compares with its competitors (LAUDAN, 1978, p.119).

Segundo Laudan (1978), cada tradição passa por um número indeterminado de formulações e determina um conjunto de diretrizes cujos cânones articulam-se e fazem sentido. Por exemplo, a tradição darwinista que se estabelece no Brasil projeta-se até as teorias culturalistas da década de 1930. Nesse momento, mesmo dissolvendo pontos centrais da teoria darwinista, como a evolução, ainda, permanece o vínculo da pesquisa sobre o impacto do clima e da terra na formação da entidade fundamental de constituição de sentido, a cultura.

Sempre pensando que a plataforma de discurso articula muitas teorias, Laudan indica que duas categorias definem os postulados: a ontológica (entidades fundamentais) e a indutiva (os dados extraídos pelos conceitos de pesquisas), e, por tais, formar-se-iam os cânones. Continuando no exemplo anterior, por categoria ontológica, poderíamos entender a “resistência da raça” ou o “vigor híbrido”; o nativismo; o impacto da cultura ingênua na formação da identidade híbrida natural dos trópicos. Dela, desdobram-se as categorias indutivas de discurso: o anticlericalismo; o liberalismo; a desconsideração da análise musical pela perspectiva da autonomia da obra de arte; e, no fim da cadeia, o mulatismo.

Sinteticamente, Laudan reivindica o conhecimento das estruturas das “tradições de pesquisa” para que a solução dos problemas empíricos e conceituais ocorra sempre num grau crescente de complexidade. O falseamento da teoria seria proporcional ao falseamento do próprio projeto.

Nesse sentido, uma teoria é válida à medida que resolve um número crescente de problemas, portanto ela depende da consciência de seus componentes fundamentais de discurso. Ao adequarem-se novas demandas empíricas e conceituais à tradição, não ocorreria uma ruptura. A própria tradição mudaria internamente, e não por confronto implosivo, com o abandono ou negação. É importante frisar que a consciência da tradição da pesquisa promove o próprio desenvolvimento histórico da teoria, assim, atuando sobre o que há de auxiliar na estrutura central da plataforma. É, dessa forma, e não pela obnubilação de paradigmas, que Laudan (1978) equaciona a própria mudança das questões elementares dos projetos de pesquisa.

Essa pequena introdução não pretende entrar nos assuntos da história e filosofia da ciência, assaz complexos e com inúmeras variantes. Tampouco visa a posicionar-se como faria um especialista da área a favor de Larry Laudan e em detrimento dos postulados da revolução científica de Thomas Kuhn; dos modelos de transformação dos programas de pesquisa de Imre Lakatos; da verossimilhança pelos pontos de falseamento de Karl Popper; ou Paul Feyerabend e sua teoria da provocação e abandono do método como elemento básico para a sociedade livre (a liberdade como elemento necessário para o crescimento do próprio saber), a mais próxima postura epistemológica da geração modernista da década de 1960.

A opção por tratar de sistematizar as tradições de pesquisa na musicologia brasileira é justamente para observar como atuar diante dos componentes ontológicos e indutivos. Nessa perspectiva, venho fundamentando minhas pesquisas. Por exemplo, acerca da teoria do “estanco” de Régis Duprat que concebi o meu projeto de pesquisa sobre o Iluminismo no Brasil (2008). Para mim, Régis Duprat funda uma plataforma que, como observa Laudan, projeta-se como ferramenta que propicia soluções para inúmeros problemas do exercício da música no Brasil colonial.

Outras teorias auxiliares, como o pressuposto teórico atinente à forma de analisar a música desse mesmo tempo, vejo como problemáticas ao não considerar a condição do pensável da composição musical no final do século XVIII. Sem desconsiderar que a teoria de análise harmônica “funcional” oferece excelentes ferramentas de análise, mas alguns problemas fogem-lhe, principalmente, os que se relacionam com as estruturas de discurso musical

que expressam características ideológicas. Assim, sem descartar a análise harmônica, acrescentei a análise retórica e de tópicos.

Do conteúdo dessa reflexão introdutória, extremamente sucinta, parto para demonstrar como projetei algumas pesquisas encadeando as tradições, os problemas por elas expostos e como alterava as variantes dos pressupostos da tradição que assumi. A outra variante foi encontrar os cânones discursivos e os cânones metodológicos como pontos de apoio para estabelecer justamente a historicidade das premissas e vinculá-las à percepção do local do discurso e suas perspectivas ideológicas, assunto no qual centro minha preocupação essencial.

7.1 A narração pelas grandes instituições

Um dos cânones discursivos e metodológicos de maior impacto na historiografia musical brasileira sobre o período colonial foi estabelecido julgando negativamente as instituições colonizadoras, o Estado e a Igreja. Sem considerar o Padroado, e nunca citá-lo, o idealismo nacionalista do século XIX, o darwinismo social e o culturalismo coincidiram na análise da opressão da Igreja quanto ao exercício da música no Brasil colonial.

Esse fenômeno apresenta-se no marco fundacional da historiografia musical brasileira. Já em Manuel de Araújo Porto Alegre, ocorre a eleição da música popular como a guia para o encontro da expressão nativista. Inclusive afirma que a colonização portuguesa teve um impacto devastador sobre a inserção da cultura indígena e na cultura musical do Brasil. A geração de 1870 acentuou o processo de estudo do folclorismo como elemento básico da formação da identidade brasileira – o fator do meio – e os modernistas de 22 tornaram esse aspecto um elemento estético fundamental para o posicionamento pedagógico e ideológico da arte. Para Renato Almeida (1926), a música de influência portuguesa na colônia não é digna nem de referência. Para Mário de Andrade, ela é fruto de uma transplantação de um ambiente sem “tradição” (ANDRADE, 1987). Por sua vez, em toda a obra de Curt Lange, o elogio à democracia racial não poupa a Igreja de arbitrariedades que, ao cabo, isolaram-na no exercício da profissão e na determinação estética, haja vista a sua tese de forte secularização no tocante à música em Minas Gerais. Esse

cânone narrativo tornou-se cânone metodológico até a plataforma de pesquisa, elaborada por Curt Lange, sobre os músicos mineiros.

7.1.1 O modelo “liberal” de Curt Lange

Curt Lange estabelece um princípio não muito distante do que era tradicional na historiografia musical sobre a colônia. Para ele, a administração régia e a Igreja não alcançavam o controle do homem, nem no aspecto financeiro, nem no ideológico. A atuação do músico e sua capacidade de inserção no mercado eram regidas pela sua verve criadora, impulsionada por uma feliz junção de raças que, de oprimidas, revigoravam sua posição social através da arte. Era uma visão otimista do sincretismo racial, arraigado num determinismo da raça, pela “resistência” do elemento miscigenado.

No entanto, diferentemente dos autores vinculados ao darwinismo social ou ao determinismo racial, Lange expõe o problema a partir de uma base culturalista, auxiliado por uma interpretação liberal da sociedade colonial. Assumia, então, um anticlericalismo canônico que determinou inclusive sua metodologia de pesquisa e, dessa forma, concentrou suas pesquisas nas irmandades e desconsiderou qualquer vínculo de atividade musical com as “fábricas” das igrejas ou com a hierarquia episcopal no Brasil, o que consideraria o Padroado.

Nesse conjunto, mas principalmente no trabalho de 1966, Curt Lange defendeu a tese de que a música mineira era fruto de uma conjuntura social contratualista-escravocrata resultante da exploração aurífera, basicamente, praticada por mulatos como consequência desse modelo produtivo, em que a miscigenação dominante era o resultado de uma “nação” inviável para as mulheres brancas de elite (LANGE, 1966). A partir desses pressupostos, forjou uma visão cujo sistema de arrematação de trabalhos baseava-se somente na organização livre dos músicos que, agrupados em corporações, arrematavam festas junto ao Senado da Câmara e às inúmeras irmandades que se espalhavam nas igrejas da região (LANGE, 1966, p.68). Diante da profusão de dados que encontrou na documentação dessas instituições, considerou as irmandades como a força motriz da música mineira, tese que se cristalizou na consecução da historiografia musical brasileira, sendo retomada por um considerável número de pesquisadores, como Flávia Camargo Toni (1985);

Maurício Dottori (1992); Maurício Monteiro (1995, 2006); José Leonel Gonçalves Dias (1999) e Rubens Ricciardi (2000)¹¹.

Como referenciei no subitem 5.5.2, acreditando numa sociedade secularizada, Lange estabeleceu uma plataforma de discurso e análise concernente à livre concorrência do músico, atuando individualmente ou organizado em corporações. Por isso, relembro, também, sua afirmação que, agora, retoma sublinhada como cânone:

No Brasil colonial – vamos estabelecer duma vez esta prevenção – não se deve procurar pelo lado da Igreja uma atividade musical exclusiva, fruto dessa organização [...] devemos, pois, procurar vestígios de organização musical na iniciativa particular, independente, praticada pelos músicos livres (LANGE, 1966, p.42).

O musicólogo distanciava das possibilidades de controle das autoridades eclesiásticas até mesmo o ensino da música. Por essa visão, Lange não considerou a potencialidade de controle do exercício da música pelos mestres de capela com provisão, vigários da vara, visitantes, ou o próprio bispo. Novamente reitero uma afirmação que é sintomática de seu programa de pesquisa: “a ação profissional do músico, a defesa dos interesses de classe, e a vigilância da sua conduta achavam-se *fora do âmbito da Igreja*, por serem assuntos materiais e de ética” (LANGE, 1966, p.69) (grifo meu).

7.1.2 Régis Duprat: a organização musical desde a história da administração no Brasil colonial

Sem quebrar o cânone metodológico de pesquisa atinente às grandes instituições, Régis Duprat desconsidera as principais teorias do programa de

¹¹ Forma-se aqui uma zona de influência nítida ao redor de Olivier Toni (1927). Evidentemente é um interessante quadro conceitual paradigmático nos postulados de Curt Lange, cujo Olivier Toni coabita a partir de uma rede forjada nos interesses do professor paulista como intérprete da música colonial brasileira. Praticamente adotando o modelo de Curt Lange, Toni atuou em Minas Gerais resgatando arquivos, transcrevendo e gravando inúmeras obras desse acervo revelado por Lange, assim como orientando trabalhos de sistematização dos documentos históricos.

pesquisa de Curt Lange. A principal mudança é metodológica, pois estabelece seu programa sobre a plataforma da história da administração colonial que, somente na década de 2000, recobrou a atenção de historiadores, como Luís Felipe Alencastro (*O trato dos viventes* – 2000), Laura de Mello e Sousa (*Administração colonial e promoção social...* – 2001; *O público e o privado no Império português de meados do século XVIII* – 2002; *O Sol e a Sombra; política e administração na América Portuguesa do século XVIII* – 2006), John Russel-Wood (*Governantes e agentes* – 1999; *Escravos e libertos no Brasil colonial* – 2005), entre outros.

Estruturou, assim, um caminho que configurava o exercício da música dentro dos assuntos de Estado, regido dentro dos estatutos e negociações do sistema de governação. Duprat revigorou, ainda na década de 1960, os estudos sobre o Padroado percorrendo fontes nos conselhos palatinos da coroa, principalmente no Conselho Ultramarino. Desse ponto, observou a prática do estanco da música e qual seria o alcance desse mecanismo (DUPRAT, 1999). Dessa perspectiva administrativa, desdobrou-se a centralização da figura do mestre de capela como elemento crucial na articulação do sistema. Com isso, quebrava, de certa forma, o discurso de Lange voltado para a ação liberal do músico, observado principalmente pela valorização do texto musical - a composição - como elemento de valor do processo histórico.

Quebrava, também, outro cânone metodológico recorrente nas histórias da música do Brasil, ou seja, a organização do discurso pela história política, como vemos em Guilherme de Melo (1908), Renato Almeida (1926), Mário de Andrade ([1944] 1987) e, inclusive, Bruno Kiefer (1977). A narrativa desses autores estabelecia seus pontos de articulação do exercício da música pelo alinhamento doutrinário. Sob tal conceito, a questão política tem um fator determinante na formação e definição da música e seu contexto de recepção. Assim, esse cânone metodológico instaura uma rigidez inquebrantável: a música na Colônia, no Império e na República. Sobre a Colônia, inclusive ocorre uma divisão histórica cujos marcos são as regências, principalmente de Dom João V (1707 – 1750) a Dom João VI no Brasil (1816 – 1821).

Duprat modifica o padrão de estudo observando o exercício da música de dentro de engrenagens administrativas. Assim, se para a historiografia musical

anterior à década de 1960, a determinação política colonial era um conceito narrativo sempre presente, Duprat passa a enunciar as relações de sentido através de durações, explicitando assim sua plataforma teórica vinculada à segunda *École des Annales*.

Principalmente no livro *Garimpo Musical* (1985), Duprat expõe que o processo social não era, em absoluto, marcado pelo determinismo racial. O musicólogo, impulsionado até mesmo por um momento político de liquidação do nacionalismo, sublinhou a própria história da música na colônia distante desse vetor da “resistência” da raça. Seu eixo central de discurso considera que há uma transferência absoluta das formas de administração portuguesa, porém mitigadas pelos usos e costumes de uma região dada ao sincretismo em medidas agressivas até mesmo para os portugueses.

No modelo de Régis Duprat, o mestre de capela era um agente administrativo por excelência e, na maioria dos casos, absolutamente, orgânico na cadeia de representação dos valores simbólicos da coroa, independente de sua condição ou consciência do que isso representava politicamente. Como cargo hierarquizado dentro da estrutura eclesiástica, o mestre de capela estabelecia, com ela, uma cumplicidade administrativa cujos conflitos surgiam amparados nessa relação. Régis sublinha em inúmeros textos que tais conflitos eram regidos, basicamente, em aspectos que envolviam diretamente a prática do estanco. O estanco teria, pela sua visão, um impacto no campo jurídico, financeiro e estético, pois dava ao mestre de capela o direito de censura dos papéis de música (DUPRAT, 1999). Dessa maneira, o músico provido na capela, pela determinação do Padroado ou do bispado (nem sempre, concordantes nos caminhos das nomeações, e, dessa pugna, nasceu um conflito de contornos tortuosos durante toda a primeira parte do século XVIII, sobejamente tratado por Duprat), concentrava a função de organizador primaz do espetáculo litúrgico e poderia alcançar forte influência social, principalmente, através da conquista da provisão e, conseqüentemente, do estanco.

Assim, percebe-se sempre uma busca do autor por momentos em que se vislumbre a coroa tratando de impor sua condição administrativa pelos Conselhos, Governadores e hierarquia eclesiástica. Em *Música da Sé em São Paulo colonial* (1995) e *Garimpo Musical*, expõe inúmeros desses conflitos administrativos gerados no útero das negociações entre o que era a jurisdição

e a realidade colonial. Realidade que era inerentemente cáustica em relação aos projetos administrativos da Coroa. Todavia a consideração dos ciclos administrativos na colônia não era nítida, talvez, fruto da própria historiografia colonial que, somente a partir da década de 1980, desenvolveu esses estudos (HESPANHA, 1984).

Toda essa percepção empírica desvela os pontos de falseabilidade das soluções de Lange, afetando inclusive o aspecto indutivo da ontologia culturalista, a teoria do mulatismo. Duprat não afirma categoricamente, mas as categorias de raça não estão presentes na sua metodologia. Inclusive fornece dados que mostram como músicos que nunca foram denominados como pardos, mulatos, negros, ou enfim, pelas incontáveis denominações raciais em uso na colônia, exerciam cargos musicais pelo Brasil afora. Deste ponto, pode-se afirmar que o núcleo de articulação das teorias de Duprat já está absolutamente incomunicável com a cadeia com a qual Lange estabelecia suas narrativas.

7.1.3 A administração “policêntrica” e as premissas do consensualismo

Minha contribuição ao estudo da música colonial parte da plataforma teórica estipulada por Régis Duprat: a música no Brasil colonial estava inserida, dentro de uma estrutura administrativa, como capital simbólico que regia os vínculos da consciência da população (súditos) no antigo regime. Nesse vórtice, o exercício da música conjugava-se por conflitos e negociações. A estrutura do sistema tratava de controlar as formas de expressão do capital cultural no espaço público aliadas à Igreja e exercidas, enquanto legislação, pelo Padroado. Forma-se aqui a linha de longa duração pela qual se pode observar as lógicas locais de exercício da música, logo, seus momentos de diferenciação. A raça era pensada enquanto formadora de uma sociedade mestiça que necessitava de botões de ajustes para a estabilidade do próprio sistema colonial. Assim, justifica-se o problema do estanco.

A partir dessa plataforma, a minha interpretação, primeiro, considerou o problema da sociedade colonial amplificando a questão das unidades administrativas no conjunto da administração colonial. Pelo estabelecimento de uma administração mitigada na sua relação com a metrópole, os núcleos administrativos tratavam de negociar com as forças locais. A flexibilização da

administração pública (que considerava Igreja e Estado) por zonas de consensualidade respondia à própria fragilidade do contingente colonizador português. Era necessário “envolver” a gente da terra no projeto colonial.

Desta perspectiva, trabalhei em alguns textos sobre a teoria da “resistência da raça” que, ainda na década de 2000, era bastante referenciada na historiografia sobre a música e a colônia, dentre os quais, destaco: *Administrando a Festa: música e Iluminismo no Brasil colonial* tese doutoral de 2008; *Música e Administração Pública no Brasil, no epílogo do Antigo Regime*, também de 2008; *Entre a coesão e a coerção: conflitos no exercício da música no Brasil colonial* de 2009; e *O músico sob controle: o processo de licenciamento na primeira metade do século XVIII – 2010*. Neles, trato de equacionar as características da população brasileira com as ferramentas administrativas dispostas pela Igreja e agentes régios dentro do modelo de pacto colonial.

Sem considerar a questão do impacto do sincretismo como Lange, estabeleci minha interpretação a partir da própria visão que tinham os colonizadores portugueses do Brasil (agentes régios), seus projetos de mitigação dos “vícios da sociedade inviável” (Igreja, coroa e agentes régios) e a forma como esses projetos eram reconfigurados a partir das perspectivas e possibilidades locais. Assim, tratei de observar suas lacunas dentro de uma plataforma de análise da administração policêntrica (tese defendida por Russel-Wood) e consensualista. Sob tal percepção, os conflitos e negociações encontraram-se dentro do projeto representativo das tensões de uma sociedade híbrida que reconfigurava desde os patamares da condição simbólica de sobrevivência dentro do Antigo Regime, porém por fronteiras maleáveis pela (1) necessidade de coesão social para a manutenção do pacto colonial e sobrevivência da soberania; e (2) pela própria condição de distância dos protocolos rígidos da sociedade estamental, que Portugal mesmo não tinha.

Dessa forma, as minhas considerações alteraram as teorias auxiliares de Régis Duprat, como o problema do estanco. Se para Régis Duprat, o estanco é um fenômeno de conflito direto entre Igreja e coroa, no espaço de tempo, a partir da década de 1690 até 1780, apresento esse como um sistema que está, no Brasil, desde a Carta Régia de Dom Sebastião de 1576 e que atravessa

várias fases de configuração. Inclusive, na época de Dom João V, pelo recrudescimento do discurso da humanidade impossível do Brasil, ampliou suas estruturas pelo *Licenciamento*. Ademais, interpretei a “disputa” sobre as provisões dentro de um sistema de acordo velado entre a coroa e a Igreja no Brasil, que consubstanciava uma forma de regulação da prática musical fundamental para um projeto civilizacional pensado, na Igreja, como núcleo dos padrões de socialização. Nessa perspectiva, as teorias de Lange sobre a organização musical brasileira perdiam ainda mais sentido, se é que depois de Régis Duprat sobrou algum sentido.

Porém para justificar a ruptura com a teoria culturalista de Lange, até mesmo para pensar a oposição dos programas de pesquisa como elemento de renovação dos postulados, fundamento meus argumentos com algumas questões que expõem o que considero aporias internas das teorias que usou para suas interpretações.

7.1.3.1 A Igreja na luta contra as “licenciosidades” da terra

O elogio da mestiçagem, ou melhor, o culturalismo negou a Curt Lange a visão das profundas negociações entre as várias esferas envolvidas na consolidação de projetos de administração de uma sociedade *aluvial*, onde “as várias camadas não se sedimentam, renovando-se sempre” (SOUZA, 2006, p.173). A tese de Lange - sua crença no papel histórico da mestiçagem como agente libertário que modificava internamente os paradigmas de controle, os estamentos e as convenções do absolutismo português – apresenta seu primeiro ponto de falseabilidade ao desconhecer que a elite já era mestiça nos primeiros atos da exploração, isto é, já existia a referência administrativa para os governos de fidalgos portugueses traçarem estratégias de controle para um povo formado por “elementos diversos que sobem dos socavões ou das tendas de negócios”, como afirmou Sérgio Buarque de Holanda (apud SOUZA, 2006, p.173).

Em *Administrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil colonial* tratei de verificar como a prática musical fervia no caldo de um clero formado na liberdade corrosiva da Colônia, desde sempre, aderindo teses como a de Luiz Mott (1997). Assim, mesmo existindo inúmeras forças que quebravam os formalismos, elas não eram capazes de alterar a essência primordial da

vassalagem, logo, as estruturas básicas de autoridade e poder que constituíam o sentido social, e cuja religião confundia-se com a própria identidade gerada dentro do corpo místico da coroa, principalmente, até 1750 (MACHADO NETO, 2008).

Em face dessa interpretação, não seria possível a autonomia de práticas públicas da religião através da música, como imaginada por Lange. Mesmo na indeterminação inerente do Brasil, os interesses do Estado eram praticados pela Igreja e, reciprocamente, no intuito primordial de salvaguardar uma ordem doutrinária, como se pode observar nas inúmeras pastorais do bispo de Mariana, Dom Frei Manuel da Cruz (SILVEIRA, 1997; SANTOS, 2006). Aliás, como mostra Marco Antônio Silveira (1997), a ação institucionalizada da Igreja era maior em meados do século XVIII, quando o desgoverno das minas foi atribuído ao desconcerto moral da população. Laura de Mello e Souza corrobora a ideia de Silveira observando que a estratégia da correção religiosa tornou-se um dos aspectos básicos das reformas que buscavam civilizar a região cuja visão oficial era formada pela crença do povo como uma “humanidade inviável” (SOUZA, 1994).

Assim, há indícios claros de que os problemas da rigidez das teses de Lange foram justamente forjados na crença de uma secularização totalitária, cujos estamentos não mantinham negociações verticais para a formatação dos espaços públicos, considerando os diversos interesses e sempre constituídos nas possibilidades críticas de discurso e ação da malha social. Essa secularização, independente da base teórica culturalista, imaginada por Lange, era fruto da herança liberal e nacionalista do século XIX (com bases em Herder). Ademais, considero que ela não se sustenta diante da tradicional mentalidade religiosa portuguesa, pois, apesar de uma vocação para a religiosidade popular, a coroa centralizava o cerimonial católico como representante de sua própria essência. Nem mesmo no consulado pombalino, quando o Estado domestica a Igreja, ocorreu uma ação irreligiosa, apenas tratou de modificá-la através de uma política antiultramontana, modificando sua forma de enunciar os valores católicos.

7.1.3.2 As agremiações religiosas leigas

Um elemento bastante recorrente nas pesquisas sobre música colonial no Brasil é concentrar, nas irmandades, a ação quase que totalitária sobre o exercício na música no Brasil. Aqui, novamente, encontramos-nos com o impacto das pesquisas de Curt Lange, as quais revelaram uma abundante documentação a respeito das atividades musicais quanto às irmandades mineiras. Este fenômeno teve um fortíssimo fator de reprodução sobre muitas das interpretações relativas à música colonial. Especificamente, quanto ao problema, além dos autores já citados, somam-se outras pesquisas, de uma nova geração, que repetem o cânone metodológico de Curt Lange.

Não se considerando os trabalhos específicos da área de história sem transversalidade na música, na qual o tema das irmandades é vasto, destacam-se dois trabalhos: Daniela Miranda (*Músicos de Sabará: a prática musical religiosa a serviço da Câmara* (2002) e Rodrigo Teodoro de Paula (2006). Este último chega a declarar o fator fundacional de Lange, o que por si já é um equívoco:

A partir da década de quarenta, o musicólogo Francisco Curt Lange iniciava na América Latina e mais especificamente no Brasil, uma importante pesquisa sobre a atividade musical durante a época colonial. A mesma pesquisa se tornou referência para os estudos musicológicos, além de contribuir com os trabalhos de historiadores que se dedicavam ao mesmo período. Os documentos analisados (partituras, livros de receitas e despesas e de óbitos, petições, registro de viajantes, etc.), continham registrados nomes de músicos que atuaram nos séculos XVIII e XIX, principalmente em atividades promovidas pelas Câmaras das vilas e pelas irmandades religiosas. O vínculo destes profissionais com tais entidades ofereceu ferramentas, através de um importante registro burocrático, para a pesquisa musicológica brasileira três séculos depois. O trabalho de Curt Lange inaugura os estudos sobre o que foi produzido musicalmente durante os séculos XVIII e XIX no Brasil, sendo Minas Gerais a região onde o musicólogo encontrou uma intensa atividade musical, produzida quase que exclusivamente por mulatos, seguindo como pista a idéia de que se as artes visuais ofereciam um conjunto artístico de já reconhecido valor histórico, o que foi produzido musicalmente deveria ter acompanhado a mesma tendência (PAULA, 2006, p.10).

Entre o mito e a crítica, Teodoro de Paula, no desenvolvimento do seu pensamento, reafirma a teoria de Lange sobre as irmandades:

O homem na colônia se identificava na sociedade através das irmandades que se apresentavam hierarquicamente durante um ritual, representando, através de uma estética apropriada, a sua posição social, utilizando-se deste momento para afirmar valores e reforçar superioridades. Do branco ao escravo existiam irmandades específicas e o preconceito racial no ingresso destas se apresentava fortemente entre os grupos (PAULA, 2006, p.28).

Sem argumentos contrários, segue a relação teórica de Lange, apresentando a tese do mulatismo sem contestá-la, sem perceber a canonização do tema. Dessa forma, mesmo amparado em autores como Laura de Mello e Sousa e Marco Antônio da Silveira, representantes da História Cultural no estudo do período colonial, persistiu na visão empírica estabelecida pelas análises de Lange. Sua conclusão expõe a herança das teorias da resistência da raça que, em Mello e Sousa e Silveira, é absolutamente desconsiderada. Portanto expõe o programa de Lange em suas teorias básicas:

Lange defende a idéia de um mulatismo musical mineiro, que revelaria artistas e obras que tiveram destaque principalmente nas festas monárquicas e religiosas [...] Nos livros de receitas e despesas da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Vila Rica, aparecem como despesas entre os anos de 1751 e 1819: preto tocador de tambor; negros das marimbas; tambor, escravo de Caetano Rodrigues da Silva; Pifano, escravo de Marcos Coelho Neto; Caixa, escravo de Jerônimo José Rodrigues. Todos nomes mencionados são de conhecidos músicos mineiros. Monteiro lembra Curt Lange ao mencionar a contratação de quatro negros choromeleiros que, juntando-se a outros, executaram música em homenagem ao então governador Antônio de Almeida Soares Portugal, o Marques de Lavradio [...] **O que verificamos aqui é uma inversão de interesses culturais. O branco acaba por entrar em contato com a cultura do negro.** Era comum o senhor, nas fazendas, dormirem aos sons dos tambores e cantos dos escravos e por vezes assistiriam de bem perto seus festejos. Nos centros urbanos, danças como o lundu, entrariam nos salões freqüentados por brancos, ganhariam texto e se popularizaria na corte de D. Maria I sob os versos e modinhas do mulato Domingos Caldas Barbosa (PAULA, 2006, p.36) (grifo meu).

Já em Duprat, a irmandade era, apenas, mais um “sujeito ideal” cuja sua estrutura respondia às conjunturas da época, dialogando sempre com as forças locais de poder. Desta forma, por exemplo, observou que a irmandade de São Miguel e Almas da matriz de São Paulo era, na verdade, um grêmio de ofício dentro da Igreja. E, por meio dessa, regulavam a atividade e criavam uma zona de influência e poder na distribuição dos serviços musicais (DUPRAT, 1995). Porém sua interpretação não deixava de considerar a premissa do Padroado.

Em Administrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil colonial e Entre a coesão e a coerção: conflitos no exercício da música no Brasil colonial, tratei de demonstrar que a determinação das irmandades, como fator unívoco da movimentação musical da colônia, não obedecia à visão estática e horizontal na constituição dos direitos de exercício da música e, menos ainda, inflexível na sua autonomia regimental. Sabemos, hodiernamente, que essas associações eram frequentemente “ajustadas” por visitantes que

questionavam, principalmente, em meados do século XVIII, as formas de manutenção do compromisso regimentar. O fausto das festas religiosas, que reunia um corpo musical insólito que impressionava Lange, nem sempre era visto como ato de devoção aprovado pela Igreja, como se pode deduzir da afirmação do próprio Bispo de Mariana, em meados do século XVIII:

Estando em visita nesta freguesia de Santo Antônio do Itatiaia, comarca de Ouro Preto, os irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito nos apresentaram este livro de contas, e vendo o que nele se acham, havemos por incapaz para se fazerem as festas com tanta solenidade quando se vê pelas despesas que são feitas, consumindo nelas o rendimento da Irmandade, ficando os irmãos sem sufrágios anuais, não sendo ereto para o proveito das almas dos que falecem, e sim para a ostentação humana, pelo qual só é que fazem tantos festejos (apud EUGÊNIO, 2002, p.34).

Argumentavam os visitantes que, mais do que zelar pelo nome de Deus, os irmãos secularizavam em demasia a comunidade até porque, incontáveis vezes, liquidavam em festas as rendas necessárias para a manutenção das missas cotidianas. Os visitantes chegavam ao extremo de proibir a ostentação, fato que nem sempre era obedecido:

[...] não façam mais festas da Irmandade com música, armação, sermões, nem senhor exposto, e somente poderão fazer e festejar a Senhora do Rosário com uma missa cantada, e outra a São Benedito, e com o rendimento da Irmandade satisfaçam os sufrágios e ofícios pelos irmãos defuntos, evitando as despesas supérfluas que não servem de utilidade para a Irmandade (EUGÊNIO, 2002, p.36).

Apresento, em consonância com Patrícia Ferreira dos Santos (2006), que a intervenção do Estado através de bispos, como Dom Frei Manuel da Cruz, buscava a correção de usos e costumes através de um processo contínuo de controle dos livros das irmandades, até mesmo chegando à sua dissolução por falta de obediência aos “compromissos”. O próprio bispo alertava, em missiva ao Rei Dom João V, quanto às consequências da “irmandade secularizada” (MACHADO NETO, 2008). A disputa travada entre funcionários régios (geralmente, fazendo parte dos corpos diretivos dessas associações religiosas) e poder eclesiástico chegou até mesmo à via armada, tendo interferência real favorável ao bispo, como ele próprio relatou ao Papa (SANTOS, 2006).

Porém, sem negar o poderio das irmandades e sua projeção na configuração social, vê-se que havia outras forças igualmente ou mais poderosas. Charles Boxer afirma que, mesmo as irmandades concentrando parcelas significativas da elite ou um contingente considerável de irmãos, a formalização dos protocolos da fruição de poder ocorria pela polarização

tríplice no Bispado, na Câmara do Senado e nas Casas de Misericórdia, sendo as últimas o amálgama social primordial:

A Câmara e a Misericórdia podem ser descritas como os pilares gêmeos da sociedade colonial portuguesa do Maranhão até Macau. Elas garantiam uma continuidade que os Governadores, os bispos e os magistrados não podiam assegurar. Seus membros provinham de estratos sociais idênticos ou semelhantes e constituíam, até certo ponto, elites coloniais. Um estudo comparativo de seu desenvolvimento e de suas funções mostrará como os portugueses reagiram às diferentes condições sociais que encontraram na África, Ásia e na América, e em que medida conseguiram transplantar essas instituições metropolitanas para meios exóticos e adaptá-las com êxito (apud SOUZA, 2006, p.42).

Já em Régis Duprat, a ruptura é total com a questão da determinação unívoca das irmandades. Elas seriam parte de uma articulação maior, negociando constantemente sua participação no espetáculo público do poder. Nessa questão, alinho-me inteiramente com Duprat, pois são essas negociações que estabelecem o caráter consensualista pelo qual trato as outras questões do exercício da música, inclusive sua formatação no uso dos conceitos retóricos e tópicos na composição musical em si.

7.2 O cânone da “resistência”: a raça como fator de originalidade

A questão da mestiçagem no Brasil arrastou gerações de historiadores e criou programas de pesquisas que nela se ampararam. Na música, reiterando afirmações anteriores, o problema da raça definiu as “placas tectônicas” nas quais os projetos de pesquisa desenvolveram suas teorias: (1) no idealismo nacionalista, a resistência da raça emergiu como fator de justificativa da “fundação” da nação, porém a mestiçagem não era sublinhada, e sim o caráter nativo da cultura e dos homens; (2) o darwinismo social acaba elegendo o folclore como expressão legítima, mas ainda persiste num determinismo racial; (3) o culturalismo desenvolve o elogio à mestiçagem como fator de transformação. Somente, a partir da década de 1960, vê-se, na historiografia musical brasileira, uma sublimação do problema dessa razão pela perspectiva das estruturas sociais como mediadora dos usos e costumes culturais, como trata Duprat.

Apenas como digressão, o discurso da “resistência da raça”, ou seja, a observação do fator de adaptabilidade e hibridação diante da dominância cultural colonizadora, cobrou sentido desde Manuel de Araújo Porto Alegre (1836) até Curt Lange. Evidentemente amparados em programas de pesquisas

diferentes, a questão racial emergiu como uma teoria auxiliar que amparava a constituição de um discurso nativista, como na geração pós-Independência, e transformou-se, desde o final do século XIX, em voz dominante que regia os programas de pesquisa.

Os românticos, sem considerar a questão da mestiçagem de forma explícita, sublinharam os gêneros musicais como elementos nativistas de profundo impacto, então, afirmando que eles ferviam no caldo do clima e da raça. Segue nessa senda a geração de 1870, todavia estabelecendo uma ruptura metodológica pela análise sociológica do “fator do meio”, o folclore. Por essa teoria, na expressão ingênua, estaria o germe da originalidade e a expressão mais explícita dos genes da raça brasílica. No entanto, ainda presa ao determinismo racial pelo darwinismo, considerava que a expressão genuinamente nacional, ainda, estava por vir. Na geração de 22, o que era a resistência da raça transformou-se em material genético para a composição engajada num processo de identidade nacional e elevação da consciência coletiva da sociedade. Poucos anos mais tarde, o discurso da “resistência da raça” ou “vigor híbrido” transformou-se na pedra de toque que definia os padrões fundacionais da civilização brasileira. O mestiço conformou-se no agente de uma autocolonização que promoveu uma configuração absolutamente distinta da civilização brasileira.

Nesse ponto, a musicologia histórica de Curt Lange encontra-se com o fenômeno da música em Minas Gerais, cuja documentação consultada indicava quase uma preponderância absoluta do exercício da música pelos escravos, libertos ou mestiços livres. A expressão “homens de cor” ou mulatos músicos tornou-se um mote nos textos de Curt Lange. Elencar as inúmeras vezes que o musicólogo teuto-uruguaio referiu-se a esse problema seria condenar esse texto a uma monografia, contudo elenco uma citação exemplar que está no texto *Os irmãos músicos da Irmandade de São José dos Homens Pardos de Vila Rica* (1968c). Após vinte e dois anos desde a primeira publicação sobre a música em Minas Gerais, Lange sintetiza, nessa passagem, o seu pensamento não só pela perspectiva social do mulatismo, mas, também, pela estrutura de articulação do espetáculo litúrgico por essa condição, por ele, considerada *sine qua non*: a prática musical majoritariamente exercida pelo mulato, dentro das

irmandades, com o beneplácito e amparo de todo o edifício social, assim, promovendo inexoravelmente ascensão social através da música.

Extrair dos amarelentos papéis os nomes e atividades dos músicos de Vila Rica e descobrir também as retribuições recebidas pelos seus serviços, significava para mim tarefa fartamente complicada. Considerava ao mesmo tempo necessário demonstrar documentalmente que a proliferação destes Professores da Arte da Música, desmedida para outros ambientes, foi proverbial em Minas e que a cifra total deles ultrapassou um milhar ou mais, gozando de boas entradas que lhes permitiam atingir - dentro das suas condições de homens de cor - um nível social apreciável, confirmado ainda pelo apreço que lhes dispensavam autoridades e povo (LANGE, 1968, p.110).

7.2.1 A teoria do “mulatismo” de Curt Lange

O mulatismo é a tese central de Curt Lange na sua interpretação sobre a música colonial em Minas Gerais e, dela, desdobra-se a questão das irmandades. Esse organismo era, em sua tese, o agente de inserção do negro, liberto e mestiço nas engrenagens do sistema dominante, que, pelo seu “vigor híbrido”, manifestou sua mensagem de revolução pacífica e original.

Como já enunciei, a tese do mulatismo corrobora a grande plataforma teórica de Curt Lange: o *Americanismo*. Para o musicólogo alemão, mais do que em qualquer outra atividade, foi, na música, que a raça brasílica, por excelência, consolidou um processo único, desenvolvendo uma ação libertária e sofisticada, sincronizada com os conceitos musicais europeus coevos. Aderindo às teses culturalistas, como analisei precedentemente, o mulatismo teria sido até mesmo o responsável por uma atitude maleável que permitiu o desenvolvimento de uma arte que articulava o rigor europeu com a sensualidade (“invenções melódicas”) do afro-brasileiro.

O mulato de Minas, em procura duma posição independente na nova sociedade, achou a válvula para a sua emancipação no comércio, no cultivo da terra e na criação do gado, nos ofícios e nas artes. Um caso não só curioso, mas sobremaneira notável, foi a sua inclinação, para não dizer propensão, para a música popular e culta, e singularmente para esta última [...] Os mulatos que se dedicavam apaixonadamente ao exercício livre da música como verdadeiros profissionais, foram os responsáveis do crescente desenvolvimento de uma arte musical que nos anos 1787-1790 chegou a um apogeu sem precedentes. O número deles deve ter sido aproximadamente de mil ou ainda maior, porque só em Vila Rica cheguei a contar, segundo a documentação ainda disponível, mas incompleta, 250 músicos profissionais [...] Graças ao período da extração do ouro e dos diamantes, estes músicos levaram uma vida digna, enaltecendo a sua atividade profissional com uma apurada técnica na interpretação de composições difíceis. E os seus autores, com obras primorosas, cheias de invenção melódica, singeleza e profunda religiosidade, sentido de forma e abundante conhecimento de recursos compositores (sic), contribuíram para um capítulo glorioso não só da música erudita, brasileira e americana, como também dos monumentos da arte universal (LANGE 1966, p.11-2).

A visão de Curt Lange estava fundada nos paradigmas teóricos e políticos de sua época, que consubstanciavam projetos de sentidos individuais nos vórtices das construções da identidade nacional na perspectiva das raças. Na vereda culturalista da década de 1930, que enaltecia o “gênio das raças”, era necessário destacar a vocação fundacional do gênero “autêntico” da terra dentro de uma ação libertária que, mesmo diante da opressão de regimes espúrios – a crítica aos imperialismos era o mote recorrente nos discursos nacionalistas –, atuava mediada por um sentido espiritual de superação; a autonomia dos músicos mulatos era justamente um dos signos da mensagem messiânica da raça mestiça. Encontram-se assim três desejos nas teses de Lange: a construção da nacionalidade, o encontro com raças exóticas pela perspectiva da musicologia europeia e, velado, o entendimento de que a miscigenação era libertária e, assim, antagônica aos paradigmas do holocausto.

Antes de entrar nas considerações sobre os problemas da tese de Lange que me levaram a “resgatar” a questão, é necessário enfatizar que ela se tornou absoluta na historiografia musical brasileira. Os trabalhos relativos à música em Minas Gerais são unânimes na consideração dessa teoria. Geralmente, são trabalhos monográficos sobre algum autor da época, sempre sublinhando a origem mestiça como fator épico. Criou-se, a respeito, um robusto cânone metodológico sustentado na teoria da “resistência da raça”. Cânone que não repercute em autores contemporâneos de Curt Lange, como Luiz Heitor Correa de Azevedo, mas que se projeta como atração incontornável em musicólogos, assim como em historiadores e antropólogos ligados aos discursos culturais.

Por exemplo, Maurício Monteiro (2006), mais do que a adesão ao cânone metodológico, repete o próprio raciocínio de Lange por uma transplantação mais que canônica:

A população livre e pobre ocupou setores onde não se explorou a mão-de-obra escrava, como os ofícios mecânicos, o garimpo e a faiscagem (ocupação na lavagem das substâncias auríferas nas margens e no álveo dos regatos e torrentes) e, mais particularmente no caso dos mestiços, as atividades artísticas. O negro cativo, por sua vez, se não estivesse nas minas e nos aluviões, no caso da economia do ouro e dos diamantes, estaria ocupado em tarefas domésticas ou nas grandes e pequenas lavouras cultivadas para comércio ou subsistência. O envolvimento do afro-americano com a música do homem branco foi, além das imposições culturais, uma de suas tarefas domésticas. Era comum, por exemplo,

que senhores de fazendas mantivessem negros instrumentistas e cantores [...] O motivo que levou tantos mestiços a se envolver com a atividade musical deve ser procurado na própria ordem da sociedade, escravista por excelência. Trabalho, possibilidades de ascensão social e distinção no seio dessa própria sociedade direcionaram os mestiços para a atividade musical (MONTEIRO, 2006, Internet).

Sérgio Dias (*Considerações sobre a originalidade da música mineira setecentista*, 2000), em razão do empirismo da teoria do mulatismo, afirma a originalidade dos músicos mineiros apenas por serem mulatos. Recordo que Rodrigo Teodoro de Paula (2006), igualmente, valeu-se da tese de Lange, observando ainda um fenômeno de aculturação dos brancos que justificava o gosto coletivo pelas modinhas e lundus. Em tese de 2010, Ana Cristina Cezar Sawaya Almeida, também, baseou-se na teoria do mulatismo. Afirma, no resumo de sua tese, que “o Brasil Colônia obteve representatividade musical na Europa, pela qualidade de seus músicos-compositores *mulatos*, em especial os de Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e sacros em Mogi das Cruzes” (ALMEIDA, 2010, Internet). Veladamente, Pablo Sotuyo também adere à classificação racial para realçar a qualidade de seu biografado, o compositor baiano Damião Barbosa de Araújo (SOTUYO BLANCO, 2007).

7.2.2 A ruptura com o problema da raça

A geração de 1960 pouco se guia no discurso e método projetados por Lange no que concerne à teoria da resistência da raça. Nos textos de Cleofe Person de Matos, Jaime Diniz e Régis Duprat não há interpretação que se fundamente explicitamente pelo problema da raça. Este último remete o problema do exercício da música aos ditames das provisões e das relações pessoais no interior da política do estanco. Por esse aspecto administrativo, as premissas de Duprat dissolveram totalmente a atração pelo sincretismo da geração anterior. Aliás, Duprat faz um contraponto a Curt Lange observando que a prática musical em São Paulo, principalmente observada do ponto de vista dos mestres de capela, apresentava um fenômeno absolutamente distinto. Induzido pelos estudos sobre os mestres de capela, estudou uma relação social que demonstrou certos pontos de falseabilidade na teoria do mulatismo.

Através de um processo de administração considerando um equilíbrio das forças sociais no interior da colônia, Duprat enuncia que os cargos públicos eram um forte instrumento de cooptação da “elite da terra”. Admitiam-se

inclusive concessões às idiossincrasias formando certos padrões de autonomia e, assim, dando sentido mais radical aos conceitos das diferenças.

Eu mesmo pude constatar a razão das afirmações de Duprat. Desde o século XVII, como atesta Evaldo Cabral de Mello (1995), surgiram, com mais força, termos regionais justamente amparados nas negociações para a manutenção do equilíbrio político. Assim, após a Restauração, Cabral de Mello observa a emergência dos sentidos de ser paulista, ser pernambucano, ser reinol, ser mazombo, etc. Restava à coroa desenvolver a habilidade de lidar com as diferenças para garantir a unidade territorial e coligar os diversos “países” da colônia ultramarina contra espanhóis, holandeses, franceses, protestantes, judeus, escravos, etc. Todavia não é menos verossímil que a ocorrência de concessões potencializou partidos contra a própria coroa; aqui, é exemplar o caso dos paulistas e o confronto com os jesuítas (base de apoio religiosa da Restauração).

É nesse sentido que bem se justifica a tese de Duprat ao relacionar a importância do controle do ritual católico, logo do Padroado, pois, se de certo modo as “concessões” às formas idiossincráticas de manifestações culturais desequilibravam a identificação com padrões da política metropolitana, ela poderia ser resgatada no culto religioso inerente ao eixo cristão dessas sociedades, justificando, assim, a intensificação das provisões eclesiásticas, principalmente no reinado de Dom Pedro II e de Dom João V.

Em *Administrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil colonial*, modifico o determinismo da raça, dessa forma, observando que o sistema de administração tinha justamente seu núcleo de preocupação na sociedade mestiça, considerada sempre apta a um colapso nas relações sociais e morais dentro do antigo regime. Resgato os conflitos e projetos de controle que consideravam a música um elemento importante para a edificação e/ou sossego do povo. Desta perspectiva, focalizo, nos vários momentos da história administrativa do Brasil colonial, os pontos de remodelação da administração pública, entendendo-os como projetos de racionalização da sociedade e sua consideração como estrutura orgânica, principalmente, dentro do século XVIII.

Assim, se na formação e manutenção da Colônia a provisão era tida como um forte instrumento de formação de identidade, agora, na luta para a consolidação da soberania portuguesa, ou nos tempos joaninos, pelo projeto

de civilização pela Igreja, a provisão converteu-se em um instrumento de controle fundamental, pois incorporava, através dos benefícios régios, boa parte dos filhos da nobreza da terra também. Além disso, mitigava a tensão das diferenças culturais com a unidade ao redor da consciência católica, até mesmo considerando a diversidade étnica e a liberdade sincrética dos cultos pela dispersão territorial.

Essa associação dos “homens bons da terra” com a administração colonial, através de provisões, é uma característica que perdurou até meados do século XVIII. No caso da música, é fácil perceber essa associação de famílias com cabedal desempenhando a função de mestre de capela, como observei, então, na dissertação de mestrado (2001) e, depois, desdobrei para uma situação de política de consolidação de poder em diversos artigos após 2008.

Tomemos, como exemplo, a inexpressiva Capitania de São Vicente no século XVI. Desde a primeira nomeação de mestre de capela em benefício do Padre Diogo Moreira, se pode acompanhar uma clara proximidade das elites com a prática da música e suas provisões. Assim perfila Luiz Porrat Penedo, músico que ostentava o título de capitão, além de ser um influente homem de negócios na vila de São Paulo e sócio de importantes personalidades, como Lourenço Castanho Taques e João Francisco Veigas. Essa sociedade conseguiu, em 1681, o direito de construir e explorar uma estrada que ligaria São Paulo ao porto da Vila de Santos. Sua linhagem continuou na música, pois seu filho, o Padre Estanislau de Moraes, foi aluno de Manuel Lopes de Siqueira e sempre esteve presente nas cantorias que aconteciam na freguesia de São Paulo, na primeira metade do século XVIII.

Esse não era um caso isolado, inúmeros exemplos permitem-nos esboçar uma forte relação da prática da arte com o estamento das “pessoas principais”. Parentes de várias ordens desses músicos seiscentistas atuaram com determinação nas estantes dos coros das igrejas, no século XVIII. Vejamos alguns oriundos das famílias mais abastadas da Capitania de São Paulo: Lourenço Leite Penteado; João Rodrigues Paes, parente de Garcia Rodrigues Paes, importante funcionário régio; Faustino Xavier do Prado, neto do Governador da Fortaleza de São João situada no Rio de Janeiro, e herdeiro de um considerável patrimônio em Mogi das Cruzes; Francisco Barbosa e

Estanislau de Moraes, ambos descendentes dos Porrat Penedo; Francisco Cunha, bisneto de João Pires, patrono de uma importante família paulistana, de grande cabedal, que protagonizou célebre disputa com a família Camargo, a partir de 1652; João Rodrigues França, bisneto de Domingos Afonso Gaya, uma das primeiras famílias estabelecidas, com terras, em Santos; a família Siqueira, que era formada por descendentes de Vasco da Mota, fidalgo procurador da Coroa, como confirma de próprio punho o Rei Dom Felipe (ACMSP, PHGM, doc.1-4-74); João Portes D'el Rey, mestre de capela de Guaratinguetá (DAESP, Inventários não-publicados, ord. 505, doc.1), e, como indica o nome, membro da prestigiada família Portes D'el Rey, que, em sua geração, perfilam, entre outros, o descobridor de São João D'el Rey, Tomé Portes D'el Rey, assim como Marta Miranda D'el Rey, prima e esposa de Amador Bueno da Veiga.

Finalizando o caso do mestre de capela e vereador paulistano Manuel Viera de Barros, sobre este músico, pude constatar que ele era neto de Dom Jorge de Barros Fajardo, que, segundo informam vários genealogistas, entre eles, Antônio Pompeo, era “fidalgo e com brasão de armas” (POMPEO, 1929, p.79). O seu neto, o padre do Hábito de São Pedro, Feliz de Sanches Barreto, foi vigário na vila do Príncipe do Serro do Frio entre as décadas de 1760 e 1770. Tal fato reveste-se de certa curiosidade, pois, nessa cidade, nasceu, em meados do século, o compositor José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. Ademais, a linhagem ascendente de Vieira de Barros fez-se distinta, também, pelo considerável número de religiosos que alcançaram altas posições dentro do clero brasileiro entre os séculos XVII e XVIII. Entre seus primos, encontra-se, sempre, segundo Pompeo (1929), o Frei carmelita Sebastião de Matos, que chegou a ser provincial em São Paulo; e seu irmão, Francisco de Matos, Procurador do Convento de Santos. Em relação à música, o tronco dos Barros ilustra-se com outro membro, no caso, um bisneto de Dom Jorge de Barros, logo, primo em terceiro grau do mestre de capela paulistano, o Frei Plácido. Conforme Pedro Taques, o religioso era paulistano que,

sendo monge beneditino no Brasil, passou ao reino de Portugal, e ficou monge de S. Bernardo, tomando o hábito no real mosteiro de Alcobaça; e voltou a visitar os parentes pelos anos de 1681; e foi eminente na prenda de tanger viola, e tão destro, que mereceu tanger na presença do Sr. Rei (sic) D. Pedro II (PAES LEME, 1980, p.38).

A partir dos argumentos supramencionados, pode-se vislumbrar uma política de aproximação administrativa da metrópole com a elite local, desde a segunda metade do século XVII, através de provisões para cargos da Fazenda Real. Usei o caso de São Paulo para realçar a estratégia. O vínculo com a nobreza da terra, estabelecido nos provimentos régios, mitigava, em tese, as tensões da Restauração em uma região problemática na relação com a coroa, de tendência hispânica e tida como reduto de cristãos-novos¹², cujos defeitos de caráter eram atribuídos em grande parte à mestiçagem (SOUZA, 2006).

Para tal convergência que a teoria das estruturas sociais de Régis Duprat ganha força em relação ao culturalismo de Curt Lange. Perante a complexidade das relações institucionais entre a metrópole e a colônia; das relações locais e interpessoais, percebe-se a fragilidade da tese do mulatismo, que funciona superficialmente e de forma específica, pois as relações simbólicas exigem maior aprofundamento. Tal aspecto era claro para Duprat e, em seus principais textos (*Música na Sé de São Paulo colonial* e *Garimpo Musical*), evitava entrar em considerações sobre as questões da raça e a orientação da organização da música e suas premissas estéticas. Isso não quer dizer que desconsiderava o problema. Em muitos casos, aponto um ou outro compositor como “homem de cor”, no entanto a tanto resume-se a distinção! Ademais, igualmente contrariando as teses que norteavam Curt Lange, Charles Boxer também coloca em suspensão as prerrogativas do mulatismo:

Podemos também testar a validade de algumas generalizações amplamente aceitas, como, por exemplo, a afirmação de Gilberto Freyre de que portugueses e

¹² Confira sobre esse tema os seguintes trabalhos: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Preconceito Racial: Portugal e Brasil Colônia*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988; SALVADOR, José Gonçalves. *Cristão-novos, Jesuítas e Inquisição*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1969; e sobre essa questão dos cristão-novos e a música paulista, MACHADO NETO, Diósnio. O "atalaia da fé" contra as máculas do século: o missionário músico Ângelo de Siqueira. *Revista Opus*, Campinas: Editora da Unicamp, v. 11, p. 63-97, 2005.

brasileiros sempre tenderam, na medida do possível, a favorecer a ascensão social do negro (apud SOUZA, 2006, p.43).

7.2.3 A questão do “mulatismo” e o Iluminismo no Brasil colonial

A reflexão sobre as estratégias de civilização a partir de uma plataforma racionalizada levou-me a retomar a questão da mestiçagem no Brasil, no desenvolvimento de minha tese de doutoramento, *Administrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil colonial* (2008). Este era um aspecto fundamental para as políticas da época. Nos tempos de Dom João V, o problema era visto por meio da percepção moral, isto é, a mestiçagem era um fenômeno que levava a uma fragilidade dos princípios básicos de ordem social. Já no Consulado Pombalino, mesmo considerando a relação entre mestiçagem e a fragilidade dos princípios sociais, ocorreu uma postura pragmática que levou a um processo de mitigação dos impedimentos sociais e laborais dos libertos e mestiços. Em síntese, o meu projeto retorna à questão da raça como ponto fundamental que justificaria como, através da arte, ocorria a acomodação de um sincretismo inerente à colônia.

Por esse aspecto desconsidere, como venho sublinhando, o mecanicismo da tese de Curt Lange. Apesar de não negar a preponderância, principalmente em Minas Gerais, dos músicos negros, libertos e mestiços no exercício da música, encontrava que o problema tinha desdobramentos maiores que velavam toda uma estrutura de significação simbólica indispensável ao antigo regime.

Assim, refiro que o fenômeno é significativo, tanto assim que historiadores do porte de John Russel-Wood (2005) e Laura de Mello e Sousa (2006) observam nessa característica um objeto de reflexão sobre os processos de transição social, nos sistemas escravocratas. No entanto a teoria de Lange deu-se sobre uma perspectiva apenas empírica.

Iniciando por Russel-Wood (2005), vê-se que o brasilianista considera que a questão dos músicos mulatos é relevante para o estudo das camadas intermediárias entre os senhores e escravos nos sistemas escravocratas. Entrementes afirma que ainda está longe o tempo de termos uma história concisa sobre o próprio fenômeno das relações humanas dentro do sistema. O que poderíamos dizer então dessas relações pela mediação da representação cultural? Segundo Russel-Wood (2005), a atração pelo discurso das relações

sociais amparadas numa sociedade mestiça, que se transforma por vezes em negligência, está associada ao impacto da historiografia internacional sobre a “instituição da escravatura”:

Boa parte do interesse pelo Brasil foi demonstrado por estudiosos norte-americanos que, na formulação de suas perguntas e nos pontos de vista que adotaram, permitiram que sua própria experiência e herança histórica tingissem a interpretação das relações raciais na América portuguesa. As gradações entre negro e branco e as consequências não raciais das nuances destas gradações nem sempre foram totalmente avaliadas por estudiosos criados na tradição do que Marvim Harris chamou de “regra de ascendência (RUSSEL-WOOD, 2005, p.45).

Aqui já fica explícito o determinismo, ou o desejo e fantasia de Lange, ao padronizar a relação entre os músicos e seus empregadores sempre da relação direta com a resistência da raça, vista, por ele, como genialidade da raça. No entanto ocorriam intensos processos de negociações e conflitos nas relações sociais. O “perigo negro” ou de descendência não era desconsiderado pela elite branca e as resistências das manifestações das origens eram inclusive admitidas no espaço público, como demonstra João José dos Reis, em *Negociação e Conflito, a resistência negra no Brasil escravagista* (1989). Do outro lado da moeda, há que se considerar, também, que as relações de aculturação eram absolutamente naturais e bem mais factíveis pela opressão ideológica do sistema.

Porém há um problema de fundo que não foi considerado nas gerações de historiadores de meados do século XX: a própria definição do que seria as gradações do mestiço eram locais e, hoje, constitui uma categoria subjetiva considerando nossa possibilidade de defini-la. Russel-Wood (2005) expõe o caso de um asiático que, acompanhando um mercador de escravos, tornou-se ele próprio escravo quando sua nau foi rendida e o asiático vendido como escravo em Minas Gerais. Somente cinquenta anos após o sucesso, o governador da época considerou um equívoco mantê-lo nessa condição (RUSSEL-WOOD, 2005). Por esse e outros estudos de caso, Russel-Wood (2005, p. 49) enunciou:

A identidade ou a designação racial de alguém devia muito ao contexto local [...] dependia em parte, do indivíduo, mas igualmente da época, da região e do observador. A melhor indicação da impossibilidade de estabelecer critérios objetivos para distinguir a população da América portuguesa em termos raciais fica bem ilustrada pela infinidade de termos raciais. Marvim Harris listou cerca de quarenta palavras diferentes para descrever pessoas no Brasil moderno. Não há razão para não acreditar que fossem menos na colônia: elas incluíam as denominações *branco*, *pardo* e *preto*, às expressões mais comumente usadas na

correspondência oficial. A elas devem-se acrescentar termos menos definidos, como, *mestiço, cabra, crioulo, trigueiro, escuro* ou *moreno*. Às vezes sentia-se que uma única palavra era inadequada para descrever o grau de brancura ou negritude de um indivíduo, e o redator recorria a expressões vagas como *corado bastante*, *de cor fechada*, *de cor equívoca*, *ao parecer branco*, ou as denominações tribais em vez de raciais, como *as de cor Fula*. Além do fato evidente de que algumas denominações só existiam aos olhos do portador e possuíam pouco valor de referência para as outras pessoas, havia ainda o problema de que as classificações abertamente étnicas estavam sujeitas a matrizes morais e a fatores comportamentais. Em circunstâncias variadas, a denominação de um indivíduo como *pardo* podia ser alterada para *mulato*, possuindo esta última, em geral, uma conotação pejorativa, sendo com frequência qualificada com adjetivos como *preguiçoso* ou *imprestável*.

Conquanto esses pontos de falseabilidade na tese de Lange e, também, eliminando o tom encomiástico que, aliás, faz o relevo de sua obra, dessa forma, justificando uma musicologia que buscava o “outro” europeu no Novo Mundo, a observação sobre a preponderância do mulato na prática musical procede, sem dúvida. No entanto em que medida isso era uma “dominação” que alterava significativamente a representação simbólica do discurso dominante no espaço público, ou simplesmente um fenômeno estrutural e com fortes laços na forma de socialização promovidos pelos núcleos de governação na colônia?

Desde 2008, defendo a tese de que essa “incorporação” sistemática era contingencial, isto é, as condições dos ambientes definiam as estruturas de acomodação das pressões sociais. Ao que parece, ocorreu, num momento específico, um afrouxamento dos preconceitos sociais que ocasionou um processo de “substituição” no núcleo duro da exposição do patrimônio cultural do discurso dominador. Este fenômeno foi mediado por uma articulação complexa, mas que, fundamentalmente, consolidou-se pela doutrina pombalina de eliminação do preconceito de raça para a incorporação produtiva da gente da terra e as modificações nas estruturas dogmáticas e administrativas da religião.

Na primeira metade do século XVIII, como vimos no capítulo 4, o exercício da música delimitava-se, em grande parte, aos mestres de capela com provisão. Nesse período, a determinação da Igreja em fazer valer sua prerrogativa sobre as questões litúrgicas e, igualmente, sobre a determinação dos padrões da vida secular, acabou cristalizada na prática eclesiástica do estanco da música, com a concordância velada da coroa. O sistema de administração da música pela religião articulava-se, ademais, com o

licenciamento, realizando um controle tanto dos papéis de música como do sujeito que a concretizava.

Em artigo de 2009 (*O músico sob controle: o processo de Licenciamento*), expus, através do processo de licenciamento de João Álvares Torres, que a instrução religiosa rigorosa era fundamental tanto para a conquista da provisão e, conseqüentemente do estanco, como para conseguir o título de licenciado. Além disso, a barreira do preconceito de sangue, através dos processos de *Genere et Moribus*, impedia mestiços de receberem ordens eclesiásticas e, possivelmente, de atuarem nos coros das Igrejas¹³. Dessa forma, a

¹³ Nos fundos Processos de *Genere et Moribus* (Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo), observa-se que inúmeras petições foram barradas pelo impedimento de raça, na primeira metade do século XVIII. No entanto, uma em especial chama a atenção, a de Pedro da Costa (1682 - ?). O processo, aberto em 1706, de partida, levantou dúvidas sobre a ascendência materna, imputando aos avós a origem de raça negra. Diz o postulante: “Diz Pedro da Costa natural da Vila de Santos filho legítimo de Manuel da Costa já defunto, e de sua mulher Ana Cabral ele foi admitido por mercê de Vossa Ilustríssima fazer suas inquirições mais preparatórias para ser promovido a todas as ordens menores [...] as quais tem feito e esta habilitado por sentença do Reverendo Dor Vigário Geral com a condição de ser dispensado em alguma parte que se diz ter de pardo por parte de sua avó materna; e para efeito de poder conseguir as ditas ordens lhe é necessário que V Ilma. por sua benignidade seja servido dispensa-lo nesta parte para tanto // P.a V Ilma. lhe faça graça e esmola dispensá-lo na dita parte que dizem ter de pardo para poder conseguir as ditas ordens com quanto deseja servir a Deus” (ACMSP, PHGM, doc. 1-3-53, p.40). Após mais de oito anos de penosos trâmites impostos pelo Tribunal Eclesiástico do Rio de Janeiro, Pedro da Costa pôde se habilitar depois de receber a dispensa do ‘defeito de raça’: ‘Visto fez parte com que servir a Igreja dispensamos o suplicante no impedimento da cor e irregularidade para as ordens menores e sacras, Rio de Janeiro 4 de dezembro de 1714’ (ACMSP, PHGM, doc. 1-3-53, p.40). A justificativa que liberou o músico era justamente ser músico: “Diz Pedro da Costa, natural da Vila de Santos que fazendo a petição junta Vossa Ilma. servido por despacho que declarasse o préstimo para servir a Igreja e como o suplicante sabe solfa e toca o instrumento da harpa, o que tudo é [conforme] ao serviço da Igreja Matriz da Vila de Santos sendo sacristão seis ou sete anos como constara da certidão [junta] aos autos para tanto” (ACMSP, PHGM, doc. 1-3-53, p.40). Apesar de a nomeação ter ocorrido, estudando a situação mais detalhadamente, podemos perceber a dimensão do problema da raça. Pedro da Costa não era um mero sacristão de condições módicas e/ou oriundo de uma realidade comum a muitos habitantes da terra: a ilegitimidade de nascença que expunha a criatura a condições extremas de sobrevivência. Sua paternidade era comprovada, sendo seus pais conhecidos até mesmo como cristãos-velhos. Ademais, seu o irmão, João da Costa Cabral, era mestre de capelae, mais que isso, estabelecido no comércio de tal forma que galgou importantes cargos nas irmandades locais (MACHADO NETO, 2001, p. 278 e seg.). Portanto, e tão-somente por isso, Pedro da Costa apresentava-se com atributos importantes diante dos tribunais eclesiásticos. Mesmo assim, ou seja, com influência, posses e a vivência diuturna na Matriz, o processo arrastou-se por oito

configuração do corpo musical eclesiástico, em que os músicos eram majoritariamente eclesiásticos, forjou-se ao redor de homens brancos, instruídos, e muitos, senão a maioria, como referenciei precedentemente neste estudo.

Na era pombalina, o quadro alterou-se consubstancialmente e muito se deveu ao esforço do governo temporal de limitar a influência da Igreja que, em meados do século, ia muito além dos domínios do meramente espiritual e interferia sobejamente na condução das estruturas sociais. Ao mesmo tempo, a própria Igreja, atendendo a sua organicidade com o despotismo esclarecido de Pombal, através do Padroado, tratava de modificar os seus dogmas e formas de comunicá-los.

Essa articulação das reformas com a esfera mística tinha o sentido de inocular uma postura racionalista e de viés secular que, diga-se de passagem, desde muito, ocorria nos porões da colônia e revelavam-se nas configurações e representações das irmandades religiosas, causando inúmeras e enérgicas censuras das autoridades eclesiásticas, principalmente, em Minas Gerais, como já argumentei.

Desdobravam-se desse processo inúmeras questões, que migravam desde a ordem teológica, visão dialética do jansenismo incorporado ao discurso do Padroado que contrariava a doutrina jesuítica (entre elas, o molinismo cujo núcleo era a concepção da salvação inerente que justificava a absolvição *in natura* do silvícola, como pregava Antônio Vieira); até a política, consolidando ações antiultramontanas que, entre tantas questões, transformou o ensino, assim, mitigando a presença da Igreja na fruição da consciência possível da esfera civil, evidentemente, sem negar o vínculo devoto.

anos. O que nos leva a concluir que a barreira do sangue era de difícil transposição e deve ter inviabilizado a incorporação de inúmeros músicos no corpo eclesiástico que não contavam com as condições apresentadas pelo harpista licenciado.

O fenômeno expandiu-se aos padrões do discurso religioso, não sem conflitos, alterando substancialmente a retórica da própria religião desde uma perspectiva da lógica natural, que se desenvolvia pelas doutrinas do experimentalismo empirista, pelo qual se desejava que o conhecimento do mundo se revelasse.

De qualquer ângulo que se visse o problema, a música apresentava-se como elemento essencial da comunicação ideológica das diversas esferas sociais, e mais, mediava encontros entre elas. Lentamente, as pautas que regiam as suas estruturas comunicativas tiveram que obedecer às novas diretrizes. No entanto essa transformação não pôde ser realizada sem mudanças significativas no perfil do músico e das formas de sua administração, principalmente, nos domínios da Igreja devido à sua preponderância na determinação da consciência possível, inoculada, em grande parte, pelas representações artísticas dos seus dogmas.

A mudança do eixo dogmático e administrativo articulou-se em muitas frentes. Uma delas foi alterar a difusão do conhecimento pelo simbolismo de imagem das festas para o pragmatismo e objetividade da palavra (a valorização dos sermões e todo o tipo de discurso escrito religioso), ou seja, alterar o objeto de fruição comunicativa. A outra justamente ocorreu na configuração do sujeito que articulava o discurso. Para tanto a ação concentrou-se diretamente na administração do exercício da música, contudo as modificações não eram lineares, mas articuladas em ações complementares. A mais visível e consciente foi o constrangimento oficial e decidido dos antigos usos que tinham as autoridades eclesiásticas de prover cargos com privilégios de soldo régio, que lhes davam, diretamente, largas zonas de influência e poder nos atos de representação no espaço público. Ao mesmo tempo e mais espontaneamente, mas nem por isso menos importante, agiu a modificação do perfil do agente eclesiástico, após a suspensão do impedimento de raça. Em síntese, a ação foi articulada e intencional, consolidando ou pelo menos tornando-se mais visível no último quartel do século XVIII, na regência de Dona Maria.

Na área da administração musical eclesiástica, tanto o estanco da música como o licenciamento, de forma indireta, sofreram ferozes e sistemáticas resistências germinadas na esfera civil. Sua quebra, paulatina, deu-se tanto

pelo combate legalista como pela intensificação do pregão público para destinar direito sobre as funções musicais, como se pode ver a seguir.

Em 1782, a coerção ao estanco desatou um processo que pôs os músicos da Vila de Santos, associados ao mestre de capela da Matriz, André de Moura, em franco conflito com as autoridades civis, como relata o Sargento-Mor Francisco Aranha Barreto:

Tenho presente a carta de Vm.^{ce} em que me participa a desordem do mestre de capela dessa vila com os mais músicos, a que eu não posso dar outra solução mais do que se execute o que Sua Majestade determinou em carta régia de 23 de dez. de 1709 [onde] declara ser a música puramente temporal, e que os festeiros podem levar o que bem lhe parecer” (DOCUMENTOS AVULSOS, p.183, vol.5).

O juiz de fora de São Paulo orientou o oficial de Santos recomendando que era necessário que cessassem os conflitos “de jurisdição que os músicos das capelas da música, das freguesias desta capitania tem tido com os mais músicos a respeito da primazia que aqueles querem ter nas distas festas” (DOCUMENTOS AVULSOS, p.184, vol.5). Como se percebe, o juiz insinuou que os conflitos eram generalizados e que traziam grandes preocupações para a paz pública. Para ele, o povo tinha que estar consciente da ilegalidade do movimento. A base de sua jurisprudência, que haveria de justificar até mesmo o uso da força, era o decreto de Dom João V de 1709¹⁴.

A desordem causada pelo mestre de capela da Matriz santista respondia a uma perda de integridade de seus privilégios. A antiga autoridade sobre o exercício da música, aos poucos, ia sendo, também, desamparada pela Igreja, não por motivos de vontade própria, mas pela fluência de uma sociedade menos amarrada às zonas de influência política que num passado recente se cristalizava em intervenções explícitas nas determinações dos padrões de sociabilidade. O processo desenvolveu-se de tal forma que, no início do século

¹⁴ Este documento ditava que aos eclesiásticos “só pertence determinar o que e como se deve cantar nas Igrejas, se ao profano, se ao Divino, e proibir cantos desonestos e menos descentes” (apud DUPRAT, 1999, p.66).

XIX, a expressão estanco já não aparece nas fontes históricas que revelam dados sobre o exercício da música.

O licenciamento sofreu um golpe ainda mais fulminante. Isso porque a libertação da atividade do estanco eclesiástico desvalorizou o título pela perda da referência religiosa que exigia o processo de legitimação e afirmação profissional, majoritariamente, ditado pela Igreja. Essa desvalorização do licenciamento, que era fundamental na primeira metade do século, era a consequência natural de um ambiente cujo incremento da concorrência mais liberal e mediado pela valorização da cultura leiga tornava a distinção estéril e inócua. Assim, explica-se a ausência total da referência desde a segunda metade do século XVIII.

Ademais, percebe-se um gradual distanciamento dos eclesiásticos no exercício da música, o que era preponderante na primeira metade do século XVIII. E mais que isso, o combate decidido ao estanco e ao licenciamento enfraqueceu a zona de influência da Igreja na determinação do exercício da música.

Todo esse sistema pode ser comprovado pela alteração significativa tanto nas relações de arrematação dos serviços musicais como na transformação do perfil do mestre de capela, na segunda metade do século XVIII. Observando a relação fornecida por Curt Lange dos músicos que arremataram serviços de música em Vila Rica, entre 1764 e 1794, constata-se que não aparece um só músico eclesiástico (LANGE, 1966). Ainda nos referenciando em Lange, a relação era majoritariamente de músicos mulatos; o que também pode ser contestado se levarmos em conta o exposto por Russel-Wood em relação à discriminação racial no Brasil colonial.

Essa situação apresenta-se igualmente em São Paulo: ao contrário da primeira metade do século XVIII, a grande maioria das provisões musicais recaiu sobre músicos cujas instrução e origem social eram consideravelmente

mais baixas que a de seus antigos colegas de profissão. Em Santos, em 1767, André de Moura declarou-se como oficial de pintor (DAESP, maços da população: rolo 173; DUPRAT, 1985)¹⁵. Oito anos mais tarde, em 1775, o senso o apontou como mestre de capela da Matriz (DAESP, maços da população: rolo 173); cargo que ocupou até 1813. A origem como pintor “mecânico” velava sua própria condição de nascimento. Filho ilegítimo de uma escrava forra¹⁶, o futuro mestre de capela Matriz não contava com as facilidades para estudar no Colégio da Companhia, como muitos colegas da terra e de profissão (nascido em 1726, André ainda poderia estudar com os jesuítas, expulsos em 1759, ou seja, quando ele contava com 33 anos). Seu tratamento era módico, como declararam seus próprios filhos, em 1816 (ACMSP, PHGM, doc. 2-45-1111). Enfim, era um perfil de pouca instrução e constituído no pluriprofissionalismo típico da atividade nessa época¹⁷, em regiões distantes dos principais polos urbanos (DUPRAT, 1985).

Da mesma sorte que André de Moura, era Antônio Manso da Mota que assumiu o mestrado da capela da Sé de São Paulo, entre 1768 e 1773 (DUPRAT, 1995). Músico de formação que respondia exatamente aos princípios da unidade produtiva familiar, típico nos séculos e regiões distantes da mentalidade da sociedade industrializada, Manso da Mota era igualmente mulato e aprendera sua profissão distante dos colégios religiosos. Outros

¹⁵ A atividade do “oficial de pintor” restringia-se a pinturas de faixas, estandartes religiosos, preparo de tablados para festas etc., ou seja, distinguia-se, no gênero, daqueles que viviam da “arte de pintar”. Estes últimos dedicavam-se aos afrescos das igrejas, quadros com motivos religiosos que as pessoas frequentemente possuíam em casa; pintura de imagens, quando não as faziam, como Jesuíno Francisco de Paula Gusmão.

¹⁶ O assento de batizado não deixa dúvidas sobre a origem humilde: “aos quatorze de novembro de mil setecentos e vinte seis anos nesta Matriz batizou e pós os Santos Óleos o Coadjutor Antônio Pinheiro Machado a André filho de Páscoa de Moura solteira” (ACMSP, PHGM, doc. 2-39-1042, p.17). No decorrer da vida, muitos outros documentos comprovaram a condição mestiça de André de Moura.

¹⁷ As características que separam o semiprofissional do pluriprofissional são básicas. Enquanto o semiprofissional é um músico eventual, o pluriprofissional amplia suas atividades a partir da atividade musical.

exemplos abundam e, percorrendo alguns textos de Régis Duprat reunidos no livro *Garimpo Musical* (1985), percebe-se a reiteração da situação em Mogi Guaçu e Mirim (p. 151-7); Itu (pp. 58-66); Guaratinguetá (p. 73-8); Atibaia (p. 115-23); Parnaíba e São Carlos de Campinas (p. 129-39). Enfim, poderíamos arrolar uma relação sem fim de casos para tornar a coincidência uma estrutura imarcescível da época.

Observando o trato administrativo das questões do espetáculo litúrgico pode-se perceber quão articulada e intencional foram as modificações ocorridas durante a era pombalina. Essa política consolidou-se ou pelo menos se tornou mais visíveis no último quartel do século XVIII, na regência de Dona Maria. O processo reduziu consideravelmente a presença dos agentes eclesiásticos no espaço secular. Ademais, privando o músico com provisão eclesiástica de exercer o estanco, a função viu-se desprovida de ganhos consideráveis pela quebra do monopólio, justamente numa época onde a economia da colônia entrava num declínio crônico. Esse fato também contribuiu para o estabelecimento da gente miúda no exercício da arte, retroagindo com uma realidade que destituía o cargo de mestre de capela dos privilégios antigos e, concomitantemente, estimulava, pela suspensão do preconceito de sangue, o redimensionamento social das profissões.

Resta-me aludir que a estrutura não afetava apenas as regiões modestas e os músicos sem distinção. Poucas citações bastarão para se perceber uma recorrência também nos grandes centros, afetando as principais personalidades que os animaram musicalmente. Dessa forma, justifica-se, também, a percepção de um contexto que perfila, a partir de 1750, a atividade musical nas mãos do mestiço (como observou Curt Lange), mas, mais que isso, distante de uma instrução formal (compreenda-se nos colégios religiosos, como dos jesuítas e beneditinos) nem de perto vinculada às elites da terra, como era praxe na era joanina e estabelecia um corporativismo explícito que perpetuava zonas de influência e poder. Eis a pequena, mas significativa relação de músicos de notória capacidade que representa o sistema: Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764 - 1819), Manuel Dias de Oliveira (173? - 1813); José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (174? - 1805); Francisco Gomes da Rocha (174? - 1808); Marcos Coelho Neto (1740 - 1808); e o mais ilustre de todos, o Padre José Mauricio Nunes Garcia (1767 - 1830). Como se

pode observar, a maioria atingiu a idade produtiva ao redor de 1770, quando a reforma pombalina já estava concretizada.

7.2.3.1 A velada transição dos padrões do discurso musical

Uma questão que venho estudando é como ocorreu o processo de “liquidação” dos padrões de discurso musical do absolutismo joanino para o despotismo esclarecido do Consulado Pombalino. Evidentemente, a música participava de um sistema integrado de valores que também sofreu o impacto de um momento em que todo o sistema governativo português buscava uma renovação de ampla escala diante da crise econômica, tanto pela decadência da mineração no Brasil como pelo alinhamento de Portugal ao novo sistema financeiro que estava já em curso na Europa.

Observando a questão, empiricamente, percebe-se uma infiltração de padrões musicais que remetem à ópera ou a música secular de uma forma geral. De formas e épocas distintas, os musicólogos trataram de equacionar o que seria essa hibridação da música religiosa.

Mário de Andrade, com sua peculiar sensibilidade, afirmava que o fenômeno era resultante de uma “transplantação” e que a música religiosa aqui chegava já “cheirando a teatro” e, portanto, “sem tradição” (ANDRADE, [1944] 1987, p.156). Por um empirismo semelhante, mas em sentido contrário, Paulo Castagna (2000b) estuda a presença do “estilo antigo” nos acervos musicais, no Brasil. Sem uma definição do que representaria essa presença dentro de um sistema comunicativo, apresenta uma vasta relação de obras. Também, sem uma reflexão dos problemas da comunicação musical, trata o problema da decadência dessa música sugerindo uma modernização pela ação do tempo, ou seja, desde a matriz do estilo antigo um determinado repertório foi atualizado.

Por sua vez, Régis Duprat remete o problema a uma inevitável secularização que afetava todos os sistemas sociais pelo desenvolvimento de uma cultura que quebrava internamente os padrões estéticos do antigo regime. Rui Vieira Nery (2004) observa que tal processo seria apenas uma flexibilização no núcleo duro eclesiástico de uma característica secular da prática religiosa em todos os domínios lusitanos. Segundo o autor, nem mesmo em círculos elevados os estrangeiros deixavam de observar a permissividade

da gente e a condescendência das autoridades no trato do cerimonial grave que deveria ter a religião (NERY, 2004). Essa situação nada mais é do que a confirmação do juízo sobre o obscurantismo da cultura portuguesa sublinhado insistentemente por inúmeros iluministas, como transluz na célebre obra *Cândido ou o otimismo*, escrito em 1759, por Voltaire. Enfim, pelas linhas e entrelinhas da literatura dos viajantes, Nery (2004, p. 79) assevera que se consolidava a certeza de que:

[...] o atraso civilizacional luso-brasileiro – axioma apriorístico para a generalidade destes autores – explicar-se-ia, pois, afinal, como consequência (ou pelo menos como complemento inseparável) do ‘néo-paganismo’ católico, e ambos como vertentes inevitáveis de um ‘epicurismo’ e de uma ‘ociosidade’ – quando não mesmo de uma ‘decadência moral’ – característico dos povos do Sul e particularmente agravados pelos seus cruzamentos ainda mais dissolventes com os costumes ‘depravados’ da África negra.

Trabalhando sobre a questão que trata de aprofundar o que era empírico na teoria do mulatismo de Lange, ou no neopaganismo de Nery, o meu estudo parte justamente de um inquérito sobre a alteração das bases da profissão em relação às retóricas reformadas. A tese seria de que o “mulatismo”, ou melhor, a modificação socioeconômico-política de ocupação do espaço público, foi a parte visível de um processo amplo e que envolvia inúmeras transformações nas diversas áreas socioeconômico-culturais.

Dessa forma, a questão que Curt Lange viu apenas pela perspectiva da raça revela-se mais coerente quando tratada como resultante de um deslocamento ideológico mais amplo, afetando, entre outros, a linguagem musical para a fruição de um projeto de desenvolvimento que passava tanto pela alteração dos processos produtivos como pela mentalidade que deveria reger a operação através de uma nova forma de revelação da vida, inclusive espiritual.

Nessa perspectiva, as mudanças nos padrões de administração da Igreja tornaram-se fundamentais pela importância que tinham na determinação da visão da realidade. Assim, tanto pela força dos conceitos doutrinários, vindos pelos estímulos da Igreja “reformada”, como pelo índice de valores inoculados espontaneamente por aqueles que assumiram funções que antes eram restritas aos brancos, instruídos e com posses, o projeto consolidou-se de tal forma que, como percebeu Curt Lange, pareceu sempre existir. As poucas fontes musicais em estilo antigo seriam apenas mais uma prova dessa força

renovadora e justificava, para o próprio Lange, a tese da perenidade do mulatismo.

No entanto, a configuração específica do músico não foi consensual e muitos eruditos negavam a sua validade e utilidade¹⁸. Porém o que se projetou foi uma atividade de tamanho porte que eclipsou um passado em que a música existia vinculada à gente de elite, por ela praticada e a ela dirigida, e isso não

¹⁸ O letrado José João Teixeira Coelho, já representante da nova fase do processo de renovação intelectual portuguesa (SILVA, 2006), via o aluvião de músicos mulatos desde uma perspectiva negativa. Em seu texto de 1780, *Instrução para o Governo da Capitania de Minas Gerais* (RIHGB, 3 trim. de 1852), o homem público da política ilustrada do período do reinado de Dona Maria refletiu sobre as características do homem branco que vivia na Colônia, entre outros. Disse, nesse campo, que era preocupante a indisposição desses *homens brancos* para os trabalhos considerados manuais. Para tal, Teixeira Coelho identificava, na grande quantidade de músicos existentes na Capitania, um reflexo exemplar do problema: “Aqueles mulatos que não fazem absolutamente ociosos se empregam no exercício de músicos, os quais são tantos na Capitania de Minas, que certamente excedem ao número dos que há em todo o Reino. Mas o que interessa ao estado esse aluvião de músicos?” (apud MADUREIRA, 1993, p. 42). Como podemos perceber é explícita a visão da profissão associada à indolência, que superaria até mesmo os preconceitos com as atividades mecânicas. Aliás, devemos acrescentar que, na visão de Teixeira Coelho, a música era um domínio culto, mas que na mão da gente miúda se tornava sempre um ato vergonhoso: “*apanágio da nobreza e vitupério dos pobres*” (Ibidem: 41). Porém, se por um lado a música representava um “vício”, ele seria, no entanto, um reflexo das prerrogativas da nobreza, que teria no ócio uma de suas características principais. Para Mauro Albuquerque Madureira (1993), Teixeira Coelho - “letrado orgânico da classe dominante” - imputava a esse “vício” dos homens brancos a tendência à vadiagem dos mulatos. Já para Marco Antônio Silveira, posturas como a de Teixeira Coelho eram sintomas das grandes contradições que enfrentavam os homens públicos coloniais nas fronteiras entre a preservação do discurso estamental e as possibilidades concretas de realizá-las diante de uma realidade agressiva aos conceitos dessa mentalidade: “a desagregação social das Minas, pressentida por esses eruditos, chocava-se frontalmente com sua maneira de encarar o poder e a sociedade” (SILVEIRA, 1997, p.72). Em outras palavras, mesmo diante da percepção corrompida, o fato existia e deveria plasmar as políticas possíveis para além da censura individual. Por sua vez, o que se percebe é que a postura de Teixeira Coelho indicava um redimensionamento da música na consolidação dos ideais do bem comum, ou seja, uma “diminuição” do seu valor, pois vinha com a mácula da corrupção. Dessa forma, poderíamos estar diante de duas intenções: ou Teixeira Coelho cada dia mais remetia a música a um espaço lúdico sem muito compromisso simbólico na consubstanciação da “visão” do mundo, ou a música desses mulatos tinha tão pouca certeza das doutrinas que se tornavam incapazes de representar os desígnios que lhe eram atribuídos. Mas de qualquer forma, era real a percepção da mudança que ocorreu em meados do século e que “transportou” a música da esfera dos nobres, onde era um “apanágio”, para a dos ofícios mecânicos regidos por mulatos, onde era um “vitupério”. Desse ponto, percebe-se, então, a própria desvalorização, ou redimensionamento na forja das identidades, do discurso religioso, promovido em grande parte pela música, e pela música dos mulatos.

se amalgamava com os desejos do despotismo esclarecido e sua intenção desenvolvimentista.

Assim, independentemente de discutir se o processo de substituição da classe musical pela liberação das barreiras de sangue consolidou-se pela pressão produtiva e induziu espontaneamente o sincretismo paradigmático ou foi mediado e controlado por uma articulação subterrânea que velava um plano que “afastava” antigos dogmas pela incorporação da gente miúda, a inserção de mestiços e toda classe de antigos excluídos não só no corpo eclesiástico, mas, principalmente, nos postos privilegiados das capelas musicais, ajudou, consideravelmente, o processo de modificação dos rumos do discurso religioso.

De qualquer forma, não há como negar que essa “substituição” das classes no exercício da música facilitou a consecução de novos valores estéticos e administrativos, pois não somente trouxe uma nova dinâmica econômica na prática da arte, assim como renovou a referência conceitual que possibilitou uma ruptura com antigos usos e costumes no trato da composição e prática da música, de uma forma geral. Enunciaria, até, em hipótese que necessita mais cuidados, que a suspensão do preconceito de sangue acelerou o processo de renovação estética sobremaneira, pois, em muitos casos, fundiu práticas que não eram estranhas aos elementos da nova retórica que visava, e isso é fato, à racionalização do discurso, desse modo, eliminando os simbolismos (figuras de retórica musical) reservados a poucos e buscando o que Dom frei Manuel do Cenáculo intitulava discurso “sintético”.

Na música, por exemplo, a gente miúda associava-se à canção singela. O fundamento desse gênero confundia-se com o princípio ativo da retórica dialética pela simplicidade do discurso e sua articulação por motivos claros e bem-delimitados típicos das canções. Assim, a retroação comunicativa ocorria em muitas dimensões, mas, particularmente, na identificação mais dinâmica do objeto expressivo com a consciência possível, visto que a articulação do discurso não recorria a figuras distantes da compreensão mais ordinária. Era justamente essa negação da retórica figurativa o fundamento da reforma que via, no princípio de desenvolvimento por expansão metafórica de um único elemento, o afeto musical, um símbolo do obscurantismo sectário perpetuado pelos jesuítas.

Um dos pontos mais sensíveis para a concretização do processo foi justamente a alteração do padrão de aprendizado e as bases sobre as quais ele foi realizado. No entanto é preciso considerar que a mudança do ensino não ocorreu direcionada à música, mas a toda a sociedade, após a expulsão dos jesuítas, ou seja, o fenômeno de obnubilação de paradigmas foi universal, radical e afetou, principalmente, as gerações nascidas a partir de meados de 1740.

Isso posto, resta a questão: o músico formado nas escolas jesuíticas superava as possibilidades doutrinárias daqueles que descendiam da gente miúda e aprendiam a profissão nas tarefas práticas do cotidiano? Dessa maneira, amplia-se o problema considerando que, no início do século, os cargos de privilégios estavam nas mãos da elite instruída nos seminários e colégios das ordens religiosas. Ao redor de 1760, a situação mudou radicalmente¹⁹. Instruídos na informalidade incrustada nas sacristias e coros das igrejas, ou estendida para as “escolas” dos mestres que se guiavam pela perspectiva prática da música, flexibilizou-se a dimensão metafísica e doutrinária, assim como possibilitou-se a ascensão de músicos que sempre existiram, mas eram preteridos nos principais cargos da música pelos impedimentos da raça e, conseqüentemente, pelo conhecimento doutrinário. Enfim, em que medida toda essa elevação do ensino prático constrangeu os conceitos teológicos e o labor da transformação estética? Empiricamente, parece que ficou muito mais fluente o direcionamento de uma visão religiosa de viés racionalista, mais mundana. Em outras palavras, a resistência à alteração

¹⁹ O caso de Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (o Frei Jesuíno do Monte Carmelo) é exemplar e, muito provavelmente, universal. Numa carta de 1815, reproduzida por Mário de Andrade, numa monografia escrita em 1945, *o Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, o músico santista revelava sua educação ligada aos religiosos carmelitas do Convento de Santos. Diz de próprio punho: “no tempo da minha rapaziada em que morei nessa vila [Santos], e no qual freqüentei muito esse convento que Vossa Reverendíssima hoje governa [Frei Antônio Inácio do Coração de Jesus], pois nele aprendi música e tocar órgão com um religioso antigo que nele havia [...]” (apud ANDRADE, 1963, p.147). As constantes reiteravam-se: Jesuíno era filho de uma negra forra e de pai incógnito.

dos padrões estéticos foi mitigada, senão, arrefecida, permitindo o avanço de uma nova retórica, menos simbólica e mais “natural” (entenda-se fincada na preponderância melódica que privilegiava o texto).

No entanto, o ponto que desenvolvo observando, por exemplo, o estudo de Paulo Castagna quanto ao estilo antigo (2000b), é que a consciência litúrgica dos músicos manteve-se, pela própria pressão de uma sociedade absolutamente religiosa. Desta forma, o ponto de apoio do meu programa de pesquisa é sobre a transformação dos padrões de comunicação. Esta foi a questão que orientou inclusive uma mudança nos meus procedimentos metodológicos, tanto em relação aos cânones da historiografia colonial (observação das estruturas musicais pela forma e harmonia) como também da própria compreensão do que seria “composição” para esses músicos, ou seja, um domínio retórico semelhante ao que teria um literato, jurista ou pregador.

Sinteticamente, estudo as alterações nos processos de composição retórica e, através desse campo, a questão do sincretismo natural da cultura luso-brasileira. O problema que detecto é que, por esse viés, há uma condição de observar o que Arthur Ramos chamou de “vigor híbrido”, pois sem quebrar o que havia de tradição na música, ou seja, o contraponto, a harmonia ou a “forma”, a retórica era o botão de controle que alterava a concepção dialética ou simbólica do discurso. Além disso, como elucidarei, entra também a questão das tópicas, em que a sensibilidade local aflora pela concepção do “ambiente” melódico. Em outras palavras, o trato dos padrões retóricos estabelece o nó górdio da questão, pois a organização das “leis” do discurso transcende às estruturas mais visíveis da música: o gênero, a textura, a forma e o sistema harmônico.

Esse é o ponto onde modifico os cânones metodológicos em relação à tradição de pesquisa mais recente no Brasil. No entanto ela é insuficiente para atingir conclusões sobre qual o impacto que ocorreu considerando a condição do pensável numa estrutura absolutamente cáustica de apreensão dos protocolos mais internos da expressão culta. A retórica é, a meu ver, o ponto sensível desse problema, tanto pelo desejo do sistema político de modificá-la quanto pelas condições de recepção na colônia. Aliás, é importante frisar que Lange já apontava um aspecto nessa direção, ou seja, a hibridação “melódica” da música mineira que intuía como fruto da miscigenação. No entanto, acredito

que esta concepção é reflexo da tradição modernista, segundo a qual, o melodismo “exótico” era o que melhor representava a expressão ingênua e intuitiva que apontava uma originalidade oriunda do “gênio” da terra.

7.3 O cânone metodológico de análise

No item 6.2.5, discorri sobre a preponderância, a partir de meados da década de 1970, dos estudos analíticos sobre a música colonial tendo como suporte apenas a análise harmônica através da teoria da harmonia funcional. Sem querer ser rebarbativo, recordo apenas que este modelo analítico tornou-se um cânone metodológico. A fundamentação desta “opção” era que a teoria depurava-se com o tempo e, assim, as ferramentas do presente “continham” as razões do passado.

O cânone metodológico perpassou a ideia de conquista de um aparato teórico que poderia provocar diferentes questões e respostas. Citando um autor contemporâneo dos musicólogos que cristalizaram os métodos de análise da música antiga no Brasil, é possível vislumbrar que o problema não era da referência acadêmica, mas de crença numa ideologia. Em 1984, Ian Bent argumentou que o problema da análise da música antiga estava na relação dos esquemas teóricos com os processos composicionais. Estudando o que significava “forma” para teóricos como Johann Mattheson (1681 - 1764), Johann Georg Sulzer (1720 - 79), Heinrich Christoph Koch (1749 - 1816) e Johann Christian Lobe (1797 - 1881), concluiu:

The above enquiry has traced the presence of certain musical terms in five theoretical sources ranged over some 140 years. It has been possible to observe how some of these terms retained their place in the scheme of things, how others decayed, and how yet others entered that scheme. What has emerged is informative only up to a point. Thereafter, it is only suggestive. It does not project before our eyes a historical continuum over those 140 years. It leaves us speculating about the changing conceptualization of the compositional process over that long period.

A full historical account of the changing conceptualization of the compositional process will be reached only after examination of many other works of music theory, and works of theory in other arts and in aesthetics; will require studies in the publishing history and distribution of composition manuals, and in the adoption of instruction books by conservatories and schools in all the major countries of Europe; and will need to be correlated with the surviving sketch and draft materials of many composers. Such a scheme of work will be richly rewarding (BENT, 1984, p.51).

Diante da conjuntura teórica à disposição dos musicólogos brasileiros, vislumbra-se que somente pela ideologia poderia justificar-se a inércia que

tornou canônico um único procedimento de análise. Se vista por esse ângulo, a redenção da música antiga por uma teoria contemporânea entra no rol das trincheiras estéticas absolutamente normais no ambiente musical-acadêmico brasileiro da época. O que parecia, então, um refinamento teórico nivelou a música do final do século XVIII no Brasil a todas as de outras épocas e lugares. Remeteu, assim, os seus problemas de composição à consciência do tempo presente por uma abordagem que parecia não ter limites temporais.

Uma explicação causal é vincular essa a-historicidade da teoria a um contingenciamento retumbante no pensamento vanguardista, que se arvorou desde meados da década de 1970 na própria musicologia (cf. subitem 6.3). E mais que isso, exercida como atividade secundária de compositores, a análise musical da música antiga projetou os seus desejos e fantasias: o caráter salvacionista do novo como princípio de estabelecimento até mesmo dos paradigmas de análise de uma música de outro tempo.

Isso não quer dizer que a teoria da harmonia funcional não tenha competência para resolver problemas da música da virada do século XIX, mas que, simplesmente, assim como toda teoria, tem fronteiras, controles e usos específicos. Ademais, as diferentes interpretações da obra musical podem resultar em distintas estratégias tanto para a área da história cultural como áreas da teoria musical e práticas interpretativas. No entanto, a hegemonia tornou-se uma tradição entesourada não só em programas de pesquisa, contudo no próprio consciente coletivo de toda a área musical. O fenômeno intensificou-se pela disseminação da pesquisa musical como atividade da área da música dentro da universidade.

Observado por trabalhos relativamente recentes, como o de Paulo Augusto Soares (*Os ofertórios de André da Silva Gomes* – 2000), percebe-se o impacto dessa hegemonia. Tratando de construir uma relação semântica da música para os ofertórios de André da Silva Gomes, Soares aplica tão-somente a análise harmônica, sempre vista através de uma teoria funcional. Num tempo em que haveria possibilidade de aberturas metodológicas por múltiplas ferramentas, tratou o enlace da composição com o “dizer” apenas e tão-somente pela harmonia! Nesse tempo, não só os trabalhos de Bent já estavam disponíveis, mas também alguns que, nessa época, já estavam sendo revisitados, como o de Leonard Ratner, *Classic Music, Expression, Form and*

Style (1980), que reformulou, em boa medida, as questões de análise da música na virada do século XIX.

No entanto, ainda no princípio da década de 1990, Maurício Dottori, de forma inédita no Brasil, desconsiderou a hegemonia do discurso harmônico optando pela análise retórica ao tratar de uma obra do compositor mineiro Manuel Dias de Oliveira. Em *Ut Rhetorica Musica: análise do moteto O Vos Omnes a dois coros, de Manoel Dias de Oliveira* (1992), Dottori apresentou um modelo de construção formal baseado nas práticas discursivas pelas regras retóricas. Outro sintoma de uma contra-hegemonia percebe-se em Paulo Castagna (2000b) ao tratar do sistema harmônico da música antiga no Brasil, sob uma perspectiva modal. Todavia estes projetos não tiveram solução de continuidade.

Ainda antes de apresentar as variantes que estabeleci nos meus programas de pesquisa, reitero que não desconsidero a validade dos argumentos sobre a linguagem harmônica dos compositores no Brasil, no período colonial, enunciados por inúmeros autores já citados. Acrescentei algumas questões atinentes à forma de construção musical que, mesmo inserida em uma coerência tonal, altera o modo de entender essa música nas suas relações semânticas; e, através delas, todo o sistema comunicativo que subjaz no “interior” do sistema harmônico. É uma alteração na teoria auxiliar para usar os conceitos de Larry Laudan.

Basicamente, opero duas “ampliações”, tratando de considerar os alcances do conhecimento possível dos músicos nos século XVIII. A primeira variante é considerar os padrões teóricos que configuravam a condição do pensável e qual seu impacto no sistema lusitano de conhecimento. Nessa área, estabeleço algumas questões através do resgate do sistema hexacordal como suporte do sistema que hoje se pode até mesmo considerar como “funcional”. É um campo de observação tênue, mas que não pode ser desconsiderado. A segunda variante, incomparavelmente mais sólida e explícita, versa no tocante aos princípios de composição que na época se confundiam com o conhecimento da retórica, como define o próprio André da Silva Gomes. Referindo sobre a importância de “imitar” os grandes mestres, o que nos induz a pensar na sua relação com a tradição, Silva Gomes revela que o

conhecimento retórico precede, ou deve ser natural, a qualquer um que deseje compor:

Revela, pois saber manejar, para que consigam estas vantagens, os preceitos desta imitação, que se define um empréstimo de idéias, de pensamentos, de sentimentos e passagens dos escolhidos exemplares que nos propomos a imitar ou aproximando-nos ou diferenciado-nos, ou diminuindo ou aumentando, os quais preceitos, próprios da Faculdade da Retórica e Poética, nos quais supomos o nosso aluno de Composição de Música bem instruído, como preparatório desta Faculdade que tratamos; por isto deixamos aqui de os explicar (DUPRAT ET AL., 1998, p.180).

7.3.1 Teoria e ensino da música no Brasil setecentista: a questão do sistema hexacordal

Em 2005, localizei um tratado manuscrito sobre teoria musical que era do acervo da antiga livreria do Convento de Santo Antônio. Posteriormente, constatei tratar-se de uma cópia do *Theatro Eclesiástico*, do Frei Domingos do Rosário (ca. 1706 – 1779), um músico eclesiástico conventual de Mafra. Importante ressaltar que o livro do bispo dominicano, impresso em 1743, teve grande circulação no Brasil por representar uma tentativa de regular a prática litúrgica nos modelos tridentinos.

Como é comum a esses livros, a teoria versa sobre os conceitos aplicáveis ao cantochão. Assim, apresenta os signos (que são sete: *G. sol re ut; A la mi re; B fa mi; C sol fa ut; D la sol re; E la mi; F fa ut*); as propriedades (*b*quadro, *natura* e *b*mole); as cantorias (duas espécies: *b*quadro e *natura*; *b*mole e *natura*); as deduções (*b*quadro; *natura* e *b*mole). Frei Domingos do Rosário segue explicando as claves, as vozes (notas) e, por fim, chega à *mutança* (que é “deixar uma voz, e tomar outra em um mesmo signo”, em outras palavras, modular).

A recorrência a explicações teóricas e o uso da nomenclatura musical pelo sistema hexacordal era absolutamente natural ao músico da época. No Brasil, alguns casos explicitam a permanência do “velho” sistema na pertença dos músicos. O mais destacado está, justamente, no principal tratado teórico escrito em língua portuguesa, “A Escola de Canto de Órgão” do padre Caetano de Melo de Jesus.

No entanto essa recorrência discursiva das próprias fontes históricas não é proporcional ao seu estabelecimento dentro dos programas de pesquisa no Brasil, desde quando a musicologia passou a se interessar pela música na

colônia. Aliás, são poucos os estudos sobre a recepção teórica no Brasil e mais reduzidos, ainda, aqueles que tratam de ver pela lente da condição do pensável os sistemas de composição dos músicos do passado.

Régis Duprat e José Maria Neves foram praticamente pioneiros na área. Neves, inclusive, trabalhou sobre o texto do padre Caetano de Melo de Jesus e Duprat e sua equipe sobre o tratado de André da Silva Gomes, *A arte explicada de contraponto*. Fernando Binder e Paulo Castagna também publicaram um pequeno artigo relacionando os textos teóricos conhecidos no Brasil, desde 1734 (1996). Dois outros textos também são importantes no conjunto de estudos sobre a recepção teórica: *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*, de Paulo Augusto Castagna (2000b) e *Modelos pré-composicionais nas Lamentações de Jeremias no Brasil*, de Pablo Sotuyo Blanco (2003). Todavia nenhum dos textos supracitados considerou qual a relação do conhecimento estabelecido e sua consubstanciação em composição, haja vista a preponderância da pedagogia pelo sistema hexacordal.

O problema agrava-se considerando que, nos dias de hoje, já existe um corpo conceitual que nos permitiria realizar prospecções sobre o impacto desse conhecimento nos procedimentos composicionais, inclusive da música polifônica. Sem considerar a musicologia anglófona, em Portugal, já existe uma bibliografia importante sobre o tema. Para a música medieval e renascentista, autores como Manuel Pedro Ferreira e João Pedro de Alvarenga são referências em estudos teóricos. Para a música dos séculos XVII e XVIII pesquisadores ligados a Ruy Vieira Nery tratam de organizar e sistematizar os tratados e conceitos que os compositores e intérpretes tinham à disposição no mundo lusófono. Em tempos passados o padre José Augusto Alegria transcreveu o *Discurso Apologético de 1734*. Atualmente, Mariana Portas de Freitas desenvolve os estudos críticos do imenso tratado, “Escola de Canto de Órgão”, escrito em 1759-60, do mestre de capela da Sé da Bahia, adiantando algumas considerações em dois artigos (2006 e 2010). Outro trabalho importante, ainda no prelo, é o de Aires Manuel Rodeia Pereira, *Teoria Musical em Portugal (sécs. XVII e XVIII)*. Nela, o musicólogo traça vínculos conceituais e a cadeia do desenvolvimento teórico em Portugal, desde Mateus de Aranda até Pedro Talésio, António Fernandes, Álvaro Frouvo, Manuel Nunes da Silva,

assim como os do séc. XVIII, que já tratavam do baixo contínuo como o de João Vaz Barradas, e o de Francisco Inácio Solano, impresso em 1779, que já superava o sistema hexacordal como base de estudo da música.

Por minha parte, desde 2007, oriento um grupo de pesquisa sobre a recepção teórica no Brasil do século XVIII. Como resultados de estudo, entre outros artigos, publicamos, em 2007, um texto sobre o *Discurso Apologético* também escrito pelo autor de *A Escola de Canto de Órgão*, o padre Caetano de Melo de Jesus.

Questionando seus contemporâneos, em 1734, o padre instou uma discussão sobre a possibilidade de realizar uma *dedução*²⁰ com sustenidos em todas as linhas e espaços do sistema. Sua base de estudo, justamente, tinha como suporte o sistema hexacordal. Sem entrar nos méritos da questão, mas apenas introduzindo o problema, o padre Caetano tratava de provar que seria possível subverter o que ele chamava de *disposição prévia*, ou seja, todo o sistema só suportaria três sustenidos e dois bemóis para as “cantorias”.

Usando como raciocínio a semelhança entre a oitava e o tom (ambos divididos em duas partes e pela mesma qualidade: a divisão harmônica e aritmética), o padre músico argumentou, primeiro, quanto à qualidade de cada *dedução*. Posteriormente, localizou o problema que impedia a alteração em todas as “vozes” nas *deduções G-sol-re-ut* e *A-la-mi-re*. Por elas, indica que não seria realmente possível realizar a divisão harmônica, pois *A-lá-mi-ré* não poderia ter um bemol abaixo em nenhuma de suas três vozes devido à presença de seu *Mi* conatural. E assim prossegue o raciocínio.

Como então poderia haver sustenidos e bemóis em todos os espaços e linhas? Responde por uma forma que, para nós, é trivial: pela transposição de todo o sistema, ocorrendo então um sistema todo sustenizado e outro todo bemolizado. Pode parecer simplória a condução da lógica de padre Caetano de

²⁰ Entende-se por *dedução* um hexacorde na qual a distância de um tom é de nove comas e de cinco para o semitom “cantável”.

Melo, porém, numa época em que o sistema era totalmente cristalizado, a opção abria uma senda na forma de usar todas as possibilidades de *mutança*, preparando os instrumentos de afinação fixa de acordo com o “falseamento” do sistema proposto pelo mestre de capela soteropolitano.

Observando o suporte teórico o qual o padre Caetano de Melo utiliza, cresceu a certeza de que a compreensão do sistema e seus desdobramentos poderiam ampliar nossas possibilidades de entendimento dos processos de composição e, dessa maneira, melhorar as próprias edições e interpretações dessa música. Alguns casos emergem desse problema. O primeiro diz respeito às cadências e suas realizações através das alterações por algo que chamamos “semitonia subentendida”.

Outra ordem de problema refere-se ao projeto de “modulação” que recobra seu sentido imanente pelas *mutanças*. Ademais, o estudo dos hexacordes recobra sentido para uma melhor compreensão da escrita vocal em relação à fraseologia e à própria fisiologia vocal. Por fim, porque o sistema hexacordal era o sistema do pensável, como fica explícito na argumentação de um autor da época, André da Silva Gomes: “composição é a disposição e realce da *cantoria* competente a cada uma das partes” (DUPRAT ET AL., 1998, p.17). Não é necessário grandes explicações para se perceber a relação de seu conhecimento com o arcabouço herdado da tradição escolar: composição como *dispositio* e como engrenagens das *cantorias*.

Em A Relevância do Estudo dos Hexacordes na Nova Musicologia, artigo, no prelo, escrito por Rafael Ramos Ribeiro, sob minha orientação, cruzamos as teses de autores como Karol Berger (Musica ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino, 1987); Joel Lester (Compositional Theory in the Eighteenth Century, 1992); Thomas Brothers (Musica Ficta and Harmony in Machaut's Songs, 1997); Lionel Pike (Hexachords in Late-Renaissance Music, 1998); Margo Schulter (Hexachords, solmization, and musica ficta, 2000); Margaret Bent (Counterpoint, Composition, and Musica Ficta, 2002); Clóvis André (Inscribing medieval pedagogy: musica ficta in its texts, 2005); e Stefano Mengozzi (The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History, 2010).

Pelo cotejamento desses textos, notamos dois fatos: (1) os estudos sobre o sistema hexacordal vêm se intensificando desde a década de 1990; (2) ainda, é polêmica a relação do sistema hexacordal com a sua influência nos modelos de semitonização na música tonal. Porém, considerando as diversas teses, concluímos que:

No que concerne à questão da existência da prática da solmização hexacordal dentro da música ocidental, podemos averiguar sua presença até pelo menos o século XVIII. Joel Lester confirma a existência da solmização das seis sílabas “at least through the 1790 composition manual by Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809), which presents the major and minor scales on its opening Page with syllables” (LESTER, 1992, p.171). Tanto Lester quanto Mengozzi afirmam que Joseph Johann Fux em Viena e Johann Christopher Pepusch em Londres ainda recomendavam o uso das seis sílabas na escrita à maneira de fuga no primeiro quarto do século XVIII. Beethoven e Haydn foram iniciados na música a partir da solmização. Embora a presença dos hexacordes se mantivesse no decorrer dos séculos XVII e XVIII, isso não significava que o pensamento musical se desse primeiramente a partir das combinações das seis sílabas entre si e de suas transposições como se pode inferir da seguinte citação de Mengozzi: “Guidonian solmization did not interfere with ‘common practice’ tonality in the eighteenth century, just as it did not affect Renaissance ‘modality’”. (MENGOZZI, *op. cit.*, p.112) Essa última perspectiva nos leva a indagações referentes à relação dos modos (e tonalidades) com os hexacordes, assunto que também não se apresenta consensualmente na musicologia de hoje (MACHADO NETO; RIBEIRO, no prelo).

Destaco que a polêmica gira em torno apenas da “infiltração” do sistema na definição dos acidentes modulatórios dentro de uma estrutura de coerência tonal. No entanto, outros pontos continuam intactos como campos de investigação. Dentre os quais, ressalto a percepção de Clóvis André, que discute um ponto fundamental nas modificações no meu programa de pesquisa sobre a música no Brasil colonial: a retórica. André afirma que a questão hexacordal poderia estar vinculada à realização de figuras retóricas. Para ele, a efetivação do gesto retórico só seria possível em comutação com as “figuras de solmização”:

[...] it [metaphor] is a procedure in which of a *word* (generally unrelated to the subject at hand) is used in lieu of another *word* (related to that subject), the substitute *word* being used to comment (either to enlighten, or to characterize, or even criticize) upon the subject or one of its elements. Similarly, 'mutation' substitutes a syllable (from an unrelated hexachord) for another (from the hexachord at hand in a given moment), not only in order to allow solmization to proceed, but also stating that the new hexachord must be acknowledged as part of the whole, and broadening the available context for interpretation (just as a 'metaphor' informs about new possibilities of interpretation of a subject, and broadens its perspectives) (ANDRÉ, 2005, p.257).

Enfim, esse é um problema aberto que aqui exponho apenas pela coerência de me estabelecer diante dos cânones metodológicos da tradição que faço parte, também!

7.3.2 Os elementos de retórica na música do Brasil colonial

Até a presente data, com exceção do trabalho de Maurício Dottori, o problema do conhecimento teórico pela retórica é praticamente desconhecido no que concerne à música no Brasil. Em 2008, sistematizei a questão num artigo apresentado no *II Colóquio Música no Brasil Colonial*, promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian, de Lisboa. Percebi, naquele momento, que, para os participantes do colóquio, supostamente investigadores de ponta da música no Brasil colonial, o assunto era estranho ou pelo menos inexplorado. A defesa da tese de Ana Margarida Paixão, em 2010, trouxe um alento a um assunto que, na literatura, contava já com os trabalhos de fôlego de Aníbal Pinto de Castro (2008).

Levando em consideração o afirmado por Clóvis André, em precedência exposto, individuamos que a questão retórica tem subterrâneos profundos. Porém, mesmo considerando a existência, no Brasil, de um grupo de estudos sobre retórica musical, capitaneado por Helena Jank e tendo como membro Isabel Mônica Lucas (autora de um livro que analisa a retórica nos quartetos de Haydn - 2009), o interesse sobre o estudo da música no Brasil colonial é pequeno, senão inexistente.

A premissa de trabalhar sobre a retórica não se tratou de uma demonstração do caráter extremo de uma alienação da tradição, muito pelo contrário, nasceu da minha tese de doutoramento quando percebi que parte do esforço da reforma operada em Portugal estava em modificar o padrão da retórica da religião (principalmente, o sermônario) e de ensino de uma forma geral. Partindo do programa de pesquisa de Régis Duprat, inclusive sua metodologia pelas “durações”, estabeleci a ideologia como ponto de articulação dos processos de transição e ruptura da música dentro do edifício social. O que alterei, sublinho novamente, foi considerar a formação de sentido das estruturas administrativas numa plataforma que articulava o alinhamento ideológico das regências portuguesas e seus desafios socioeconômico-

políticos com o problema da administração da colônia, sempre, tida dentro de limites quase insuportáveis de “danação social”.

Dessa forma, cheguei ao problema da retórica. Este foi um elemento de reforma considerado de vital importância, principalmente, a partir de 1750; coincidentemente, a época na qual temos a maior concentração de fontes musicais do Brasil colonial. Mudando os princípios retóricos de forma consciente, tanto no discurso religioso, na literatura como nas artes, a elite intelectual orgânica de Portugal (entre eles, o bispo Dom Manuel do Cenáculo) acreditava ser possível alterar a sensibilidade pública. A música dessas esferas orgânicas, como era a religiosa, evidentemente, sofreu alterações no seu discurso para adequar-se ao plano de pedagogia social devido à inoculação dos “novos” símbolos e valores do discurso da geometria da razão, vindos pelo ideal de progresso social e sob bases do empirismo-experimentalista.

De certo modo, emancipei a análise musical como estrutura autônoma, considerando-a como discurso inserido numa razão pública. Incorporei como problema a consciência que era a natural do tempo: a retórica. Desta plataforma, estabeleci como a sociedade, pensada idealmente, induzia a composição musical. Nesse ponto, hoje, estudo as respostas nativas aos problemas de recepção e uso da retórica e, a partir dos estudos das tópicas, as formas de representação do universo local, mesmo quando em gêneros cristalizados como os motetes e as missas. Enfim, procuro estabelecer pontos de formalização que poderiam consubstanciar o denominado “vigor híbrido”.

Para expor o problema cabe aqui uma pequena digressão. Justifico esse interlúdio como momento de exposição do meu programa de pesquisa. Numa tese que discute as narrativas sobre o período colonial, não há como optar pela opacidade das palavras tirando da análise a própria teoria interpretativa. É outra cena, onde defronto minha teoria ao que até aqui chamei de tradição!

7.3.2.1 O Despotismo Esclarecido e as reformas do discurso para a redefinição da crítica social

Em meados do século XVIII, em Portugal, assim como em outras regiões da Europa, a importância da comunicação entre o rei e seus súditos elevou-se pela compreensão da falência total das formas de governação autoritárias nos moldes do absolutismo seiscentista. Sob o signo da ilustração, a nova forma de

autoridade assumia um papel de interventor entre o corpo social e a capacidade coletiva de alavancar o progresso do reino. Entendido como despotismo esclarecido, o soberano já não era mais um centro em si mesmo, mas um elemento ponte para a disseminação da razão sobre a estrutura social.

Distante de considerar as condições idiossincráticas das diversas camadas sociais, o despotismo exercia sua doutrina na perspectiva da elevação crítica unívoca da população. Costumes tradicionais da população deveriam sucumbir por uma natureza racional a ser inoculada horizontalmente. O princípio político estava longe de imaginar um contrato social para governar, porém o soberano não poderia mais ignorar a força do conjunto da sociedade na manutenção do sossego do reino e das novas conjunturas comerciais, consideravelmente, menos dependentes das oligarquias agrárias.

As áreas que configuravam o Estado, como a educação, religião, economia, ciência e, por que não, as artes, entraram em um processo de reforma radical de seus protocolos para manifestar a nova ordem racional pretendida, então, visando a elevar a nação aos patamares necessários para a sobrevivência em épocas de revoluções.

Fundamental para a sociedade portuguesa, a Igreja, igualmente, debatia-se em novos rumos combatendo ferozmente os jesuítas, até então a ordem religiosa que maior influência exercia na política portuguesa desde o final do século XVI. Pelos panegíricos, sermões, hagiografias, música e imaginária toda uma estrutura simbólica buscou harmonizar o discurso público com o projeto político de renovação crítica da sociedade, inclusive colonial. Em concomitância, as tensões das muitas camadas que constituíam o quadro político manifestavam-se em diversas formas e graus de influência.

O problema do discurso público equacionou-se, então, pela compreensão de que as leis para a sua expressão eram fundamentais ao projeto pedagógico do despotismo. O princípio básico era que a própria movimentação social tinha bases racionais, passíveis de reagir aos estímulos das ações civilizadoras, tal qual o corpo reagia à medicina. Assim, a preocupação com as propriedades semânticas do discurso, fosse, este, jurídico, religioso, filosófico ou artístico, estava diretamente relacionada com os princípios ideológicos de governo e seus padrões de civilidade.

Ocupava-se o despotismo esclarecido de uma adequação da própria compreensão do que seria um discurso: a normatização como fator de revelação do absoluto cognitivo. No decurso dos séculos, estabeleceu-se uma ciência de bem dispor o discurso, consolidando teorias epistemológicas para a técnica de oratória de pregadores, juristas e artistas. Nesse sentido, desenvolveu-se uma infinita teorização das estruturas de comunicação, observando as formas de partição de um discurso, os meios de expressão (tropos e figuras) e a maneira de elocução. Ao chegar ao século XVI, a própria educação básica compreendia-se tão-somente pela divisão em três áreas que consubstanciavam as regras para os problemas da eloquência: gramática, retórica e dialética. Já no século XVIII, definiam-se também os paradigmas da retórica reformada contrapondo a lógica de Aristóteles a dos autores romanos como Cícero e Quintiliano.

Em Portugal, os estudos relativos ao discurso e suas formas de persuasão alcançaram solidez nos braços do movimento humanista (CASTRO, 2008). Em uma região que assumia a fé católica de forma que traduzia a sua própria essência, cuja monarquia contava-se entre as mais conservadoras da cristandade ocidental – a única que transformou em lei as determinações da Contra Reforma – foi absolutamente natural que os debates coevos quanto às formas de mover as audiências fossem vividos com avidez. Essa relação direta com o valor da eloquência religiosa, da pregação como forma de edificação moral da população, exigia que a formação escolar fosse rígida na observação dos modelos discursivos que formavam todo o espetáculo litúrgico, do sermão à música. Assim como toda a ocidentalidade, o discurso consubstanciava os padrões de vassalagem pela vivência dos símbolos protocolares das diversas cerimônias que constituíam a marca do rei.

7.3.2.1.1 Padroado na regência da consciência simbólica

Pela crença na religião consubstanciada num Padroado de forte atuação, nos domínios lusitanos, o discurso estava, consideravelmente, atado a conceitos e práticas sociais, alimentados ao redor dos rituais religiosos, e vivido em sua erudição ou espontaneidade quase que exclusivamente no espetáculo litúrgico (NERY; CASTRO, 1999). Movimento distinto ocorria em outros centros culturais da Europa, como Paris, onde as academias helenistas marcavam o

passo do signo da humanização da arte fomentando seus modelos profanos de escrever e cantar, decretando, entre tantas questões, a decadência do ensino da retórica.

Em Portugal, a força da Igreja manteve a crença no valor da retórica como ciência fundamental para o discurso. Assim, esse conhecimento, mesmo em autores iluministas, como Verney, não esmoreceu, muito pelo contrário. Mesmo após as reformas pombalinas da educação e as críticas de autores, como Martinho de Mendonça de Pina e Proença, em 1734, nota-se o esforço da intelectualidade portuguesa em interiorizar as questões da ciência da persuasão.

Voltando ao problema do Padroado, enraizado na cultura política do Brasil, desde o final do século XVI até meados do século XIX, é fácil imaginar como ele revelou-se um campo de batalha em que as forças sociais, Igreja e agentes régios, negociavam conflitos e definiam discursos na formação dos projetos e ideias de civilidade. Esse instrumento de intervenção leiga na Igreja tornou-se, assim, uma ferramenta de controle social disputada por forças políticas nem sempre alinhadas pelo mesmo propósito, mas regidas, e esse é um aspecto importante, por uma estrutura vertical com forte hierarquização nos conselhos palatinos.

Como demonstrou Régis Duprat (1999), agentes régios, Igreja e elite da terra, em muitas ocasiões, divergiam sobre o estabelecimento das políticas públicas: do uso do direito de prover cargos; da disposição das riquezas da Igreja; até do próprio sentido e alcance do Padroado. Bem como o Estado enfrentava, por vezes, o clamor da Igreja no Brasil, que se via sobrepassada em assuntos que entendia serem da esfera eclesiástica, como o espetáculo litúrgico, as chancelas de provisões e os preços para o serviço religioso. Caso exemplar dessa postura deu-se com as políticas de administração do Bispo do Rio de Janeiro, Dom José de Barros Alarcão, na virada do século XVIII. Amplamente discutida pela historiografia, o Bispo atuava justamente nos entreatos do Padroado, nomeando e cobrando pensão de músicos – o que ficou conhecido como *estanco dos músicos* - (alterando a arrecadação dos selos para a confirmação dos párocos colados, entre outras ações). Chamado à disciplina pelo regalismo português, o Bispo sofreu certas censuras.

Porém, pela fragilidade do Conselho de Consciência e Ordens ou por uma situação velada de concordância, o Bispo não sofreu censuras graves, e mais, a sua forma de administrar criou precedentes que se disseminaram no Brasil, na primeira metade do século XVIII. Inclusive, como demonstrei na tese de 2008, sua visão da administração eclesiástica foi defendida pelo Arcebispo Dom Manuel da Ressurreição perante o Conselho Ultramarino, em processo que se estendeu durante anos, na década de 1710.

Problema mais complexo ocorria nas zonas de governação das massas populares. Ameaçado tanto por uma formação social altamente refratária às acomodações das estruturas de classe do antigo regime, assim como por um baixo clero igualmente potencializado em não reconhecer os padrões de hierarquia litúrgica ou política, o Padroado surgia como último limite para estancar revoltas e sedições. Apelando à ordem divina, representada pela conjunção de Igreja e Estado, os agentes eclesiásticos surgiam como anteparos para rupturas mais graves do sistema governamental.

Nessa conjuntura, a hierarquização via Padroado e a cumplicidade orgânica das oligarquias que formavam a elite eclesiástica amenizavam situações, sempre, tratando de evitar o colapso do sistema. Assim, o Padroado exercia-se como força política do Estado, porém, em certas circunstâncias, flexibilizava-se à hierarquia leiga para justamente manter uma base de apoio no corpo eclesiástico que desse suporte ao projeto da “paz” social. Em síntese, o Padroado respondia a projetos políticos fundados na macroestrutura geopolítica e, dessa forma, conformou-se em uma das expressões primordiais de controle para o estabelecimento do pacto colonial e, posteriormente, equilíbrio do Império brasileiro.

7.3.2.1.2 As mudanças de paradigmas entre as regências de Dom João V e Dom José I

Para o problema que culmina na necessidade do estudo das transformações dos padrões retóricos, as balizas de análise delimitam dois períodos contíguos do exercício do Padroado: o primeiro, por Dom João V, quando se formou a certeza de que o Padroado, no Brasil, deveria atuar para submeter o povo através do corpo místico do rei; e o segundo, no consulado pombalino, no qual, o Padroado tornou-se um instrumento da política do

despotismo esclarecido para “disciplinar” a Igreja como corpo hierárquico da coroa.

No primeiro momento, o conflito sobre o Padroado surgiu ainda no final do governo de Dom Pedro II, quando os eclesiásticos no Brasil cunharam brechas administrativas por via de provisões estabelecidas distantes da Mesa de Consciência e Ordens, instaurando uma discussão dos paradigmas do próprio Padroado, como citado anteriormente no caso do Bispo Dom José de Barros Alarcão.

O problema agudizou-se com a subida ao poder de Dom João V. Convencido sobre a forma de organizar a sociedade pela Igreja, o monarca de forte sentido religioso, estabeleceu-se firmemente no direito do Padroado, abrindo um debate público sobre a doutrina de prover. Era, por que não, um reflexo dos inconvenientes da política do Padroado, transformada em tensão já que a sociedade secular exigia do rei uma postura reguladora enérgica que inibisse a autodeterminação da religião, considerada espoliativa. Um dos problemas centrais justamente foi sobre a música, pois a imposição de provisões eclesiásticas para exercer a função musical vinha sempre acompanhada por um estanco de toda a atividade na freguesia.

Além das afirmações de Duprat (1999), discuti que, não obstante a fervente indisposição da comunidade laica, representada por diversas irmandades que protocolaram inúmeros libelos nas câmaras judiciais do reino, a aliança com a Igreja foi exercida dissimuladamente, assim, criando ações veladas de concordância à política de nomeações da Igreja em razão ao não tratar o problema com os rigores que a virtual desobediência requeria (MACHADO NETO, 2008). Justificava essa política a percepção de que o controle e correção moral da população colonial deveriam ser regidos pela religião. O lastro que fundamentava tal posição era as incontáveis variantes sociais que exigiam medidas administrativas extremas, mas negociadas, para não sucumbirem diante de uma intensa movimentação dos estratos da população que amalgamava a devoção popular enraizada nos misticismos sincréticos, e pior, estimulada pela endêmica má-formação do baixo clero.

Esta política de controle social pela via da religião foi o paradigma de Dom João V. Nessa governança, o Padroado foi a base de um projeto que tratava de inocular a organização social ao redor da força mística da religião.

Assim, mesmo condenando publicamente a determinação dos religiosos, no Brasil, de nomearem por si só os cargos para a capela musical, os conselhos palatinos nunca exerceram seu poder de censura e coerção contra o corpo eclesiástico. O *estanco*, como ficou conhecida a prática dos bispos de nomear mestres de capela, dessa forma, desconsiderando as determinações do Padroado Régio, tornou-se prática diuturna, mesmo diante dos incontáveis protestos das irmandades e músicos. Foi a perspectiva de controle pela qual os mestres de capela tornaram-se a garantia da legitimação das pertencas sociais e sua existência social que estabeleceu profundas disputas políticas.

Como demonstra a historiografia coetânea, com destaque para textos de Antônio Manuel Hespanha (1984); John Russel-Wood (1998) e Laura de Mello e Souza (2006); na virada para a doutrina do despotismo esclarecido, no reinado de Dom José I, mudou-se o eixo de atuação na correção social. Sem desconsiderar a religiosidade como forma de controle social, a monarquia, sob o consulado do Marquês de Pombal, estabeleceu a compartimentagem política da Igreja, inclusive a forma da religião, estimulando o enraizamento do jansenismo frente ao jesuitismo vigente. Nos anos pombalinos, a Igreja, pela própria ação dos líderes religiosos, alinhou-se como uma parte do corpo régio e não como um gládio paralelo, como acontecera no século e meio de domínio jesuítico. O Padroado, então, foi revivido em sua força secular, combatendo a autodeterminação administrativa da Igreja no Brasil, até mesmo com a força das armas.

Ademais, na nova doutrina de relacionamento institucional entre as partes do império, profundas alterações na malha socioeconômica cultural encontram motivos no redimensionamento da cadeia produtiva pela aceleração da política mercantilista. O sentido de reformar o espaço público foi determinante.

Em breves palavras, a reforma social foi marcada pela ampliação dos espaços de discussão pública articulados nas pequenas dimensões sociais, o que considerava uma remodelação na esfera privada do indivíduo. Esse debate foi justamente consequência de um modelo que, ambigualmente, tratava de centralizar o poder enaltecendo o Estado, mas, ao mesmo tempo, incentivava a iniciativa privada através do desenvolvimento de sua capacidade de discernimento do “bem-comum”.

Praticamente, a operação deslocava, a partir da *res publica*, o centro de gravidade dos índices morais para a formação de um corpo de súditos conscientes de sua missão e vínculo político com a coroa. Políticas dependentes do desenvolvimento crítico da sociedade, que se desdobrava para o progresso econômico do reino, regeram-se por um universo de letras e normas, contratos e negociações, funções e objetivos sociais.

Sob a influência de Pombal, ocorreu uma profunda transformação na relação política e doutrinária com a Igreja. Por esse cociente, a coroa passou a coibir, com determinação, antigos procedimentos de regulamentação estabelecidos pela Igreja para, por ela, realizar os índices de civilização. Esse processo não era consequência simples de uma secularização, restringindo, pura e simplesmente, a Igreja aos domínios espirituais. Era uma mudança da própria forma religiosa que tratava de entender o mundo numa relação equilibrada entre Deus e a razão humana.

Disperso como fonte de análise na tradição musicológica luso-brasileira, a questão do discurso reformado é fundamental. Tanto que um dos pontos cruciais foi a modificação das zonas de influência e poder dentro do corpo político da coroa, com a queda dos jesuítas. Porém, nos entreatos dessa drástica medida, ocorria uma política de forte negação do ultramontanismo nas formas de transmissão da doutrina católica. Adotou-se, para tanto, os princípios da Religião Natural, cuja matriz estava na percepção do “racionalismo clássico [...], pressupondo que todas as operações do espírito eram, no seu início, racionais” (CALAFATE, 1998, p.143). Alinhando-se aos católicos ilustrados, como Ludovico Antônio Muratori, o escol religioso instaurou um episcopalismo caracterizado na recuperação da tradição patrística, valorizando o pensamento histórico e exegético através do entendimento místico pelas bases de um racionalismo científico e, reciprocamente, o conhecimento científico alinhavado por uma concepção religiosa. A religião no exercício do despotismo esclarecido transformou-se ligando a teologia ao “estudo das funções e natureza das operações da mente [sendo] no quadro da lógica que se teceram as críticas comuns às teses das idéias inatas e ao espírito de sistema subjacente, em nome de um ideal não já sintético, mas analítico de constituição de verdade” (CALAFATE, 1998, p.143).

O “retorno” aos paradigmas da cultura clássica latina subsidiava essa operação. A retórica figurativa foi combatida, pois seria contrária ao pensamento racional, primordialmente, analítico. Como afirma Calafate (1998, p.143), “o caso da retórica é ainda merecedor de referência, pois é por seu intermédio que podemos descortinar o panorama das idéias estéticas entre nós, a coberto da polêmica do ‘bom’ e do ‘mau gosto’, conduzido sob o signo de [Ludovico] Muratori”.

O principal articulador das reformas na religião foi o Bispo da Beja, Dom Frei Manuel do Cenáculo. O principal circuito de controle atacado por Dom Manuel era a presença ou importância dada ao ornamento, ou, em outras palavras, o discurso onde um tema era exposto por incontáveis metáforas. Para o religioso, tal forma de discurso remetia à expressão do “puramente formal”, o que seria uma prática típica “do paganismo”. Para o Bispo, a essência da busca da verdade viria:

[...] de uma arte que forma a proporção e distribuição das partes indispensáveis a um discurso, que lhe dê o método com a idéia de estilo sublime a pompa das palavras, que faça propor com simplicidade as grandes idéias no sublime e as mais ordinárias no estilo medíocre. Falo daquela arte que castiga o fogo imoderado e levanta a frase humilde de exprimir, que adverte ser vício a nimiedade no mesmo que é útil e bom, que reprime as alegorias pueris e reprime a erudição estranha e que faz propor a decência (CALAFATE, 1998, p.143).

7.3.2.2 As mudanças nos “estilos”: a lógica contra a fantasia

Conforme as palavras do Bispo da Beja, supratranscritas, depreende-se um alinhamento à transformação de conceitos retóricos e dialéticos que, desde meados do século XVIII, ocorriam nos círculos ilustrados da Europa e que alimentaram pautas estéticas nas artes. Um deles é justamente sobre o *estilo sublime*, tratado desde o século XVI, mas que, no XVIII, ganhou forte intensidade nos pensadores e estetas, como Edward Burke e Pedro José da Fonseca, pedagogo português que traduziu e difundiu a obra de forte impacto na estética musical coeva: *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe*, escrito por Charles Batteux, em 1746 (CASTRO, 2008).

Em brevíssimas palavras, até o século XVIII, o sublime era entendido, primeiramente, como um estado inefável, porém seria possível encontrar suas fontes ou formas miméticas de discurso pelo uso adequado da retórica. Contudo o sublime também seria um estado de vivência do autor, de um espírito elevado que traria à obra uma “correção”, mesmo quando esta tivesse

imperfeições nas suas ideias, ou seja, no seu *inventio*. Nestas perspectivas é que o sublime se concretizou esteticamente como imitação de inspiração divina e, principalmente, como estilo em que a emoção se revela, porque, no sublime, aflora a paixão genuína.

Entretanto, em meados do século XVIII, alterou-se a compreensão do sublime como *mimese* para o sublime como uma visão individual, criada no impacto emocional diante do universo/criação. Para Burke, o sublime estava no terror oriundo da condição efêmera e frágil da criação. Para os teólogos da Religião Natural, o sublime estava na razão da natureza, criada por Deus. Sua significação encontrava-se numa lógica discursiva que superasse a subordinação à retórica figurativa; um pensamento que deveria buscar a essência persuasiva “antes da linguagem” (CALAFATE, 1998). Este é o ponto de tangência à importância da imaginação de Burke, e ambos, um ponto de ruptura fundamental, pois considerou a imitação e sua metamorfose afetiva e figurativa como impeditiva da representação da ordem natural. A importância da definição desse estilo e sua mudança de perspectiva, em meados do século XVIII, é que, justamente, por ele substanciava-se o discurso religioso para a transcendência. Sua importância está no referencial das formas de persuasão; e sua consubstanciação no espetáculo litúrgico.

Na questão prática da elaboração tanto das formas dialéticas como da própria composição da arte, reanimaram-se autores quinhentistas como Pierre de la Ramèe. Através de seus princípios, intelectuais trataram de moldar postulados estabelecendo, principalmente, a lógica como princípio de estrutura discursiva analítica; e não mais a exaltação da metáfora como elemento amplificador pelo deslocamento da ideia ou, na maioria dos casos, pelo uso do impacto de linguagem pela fantasia dramática. Nessa senda, caminharam inúmeros pensadores ibéricos, como Fadrique Furio Ceriol, Andrés Sempere, Juan Lorenzo Palmireno, Vicente Blas García, Pedro Juan Nuñez, Francisco Juan Bardaxi, Luiz Antônio Verney, Manuel do Cenáculo, entre outros.

Já na década de 1730, o movimento já estava amadurecido. Francisco Leitão Ferreira, por exemplo, antecede as críticas de Verney e as propostas de renovação do sermoneário português, de Dom Manuel do Cenáculo (CASTRO, 2008). Porém é pelo padre João Baptista de Castro que se pode observar mais claramente os novos paradigmas.

Em *Espelho da Eloquência*, de 1734, o tratadista declara, na vereda do ramismo, que a retórica aristotélico-jesuítica eclipsa o pensamento racional (CASTRO, 2008). Advoga por um discurso em que o *ornato* fora substituído pela *elegância*, o que significava um sentido de clareza construído na simplicidade e sobriedade. Para tanto a forma deveria ser construída pela distinção, até mesmo como oposição das partes, e não pela fluência labiríntica do afeto ornamentado. Nessa opção pelo contraste das partes, Baptista de Castro elege o *confutatio* como a parte retórica de maior potencial discursivo. Em outras palavras, nos conceitos de Castro, a arte deveria reger-se pela afirmação e conflito, e não pela extensão figurativa por um afeto metamoforizado de forma amplificadora. Se pensássemos pelas palavras de Edward Burke, esse conflito significaria a imaginação como o elemento de ruptura. E tal imaginação seria o fator da interiorização pretendida pelos próprios reformadores dos estilos.

7.3.2.2.1 Música Poética

Deve-se ressaltar, como hiato explicativo, que não era novo o envolvimento da composição musical com os problemas que, aparentemente, seriam da literatura. Toda a cultura de origem greco-romana trazia essa marca. Sabe-se, hoje, que até mesmo o cantochão, sempre imaginado como uma música “sem corpo”, utilizava figuras e tropos que “auxiliavam” na dramatização do texto litúrgico. Enfim, no decorrer da cultura musical ocidental, a música regeu-se pelos princípios discursivos correlatos à literatura: gramática, retórica e dialética.

O *Quattrocento* florentino intensificou a preocupação com a expressão musical na sua relação com a retórica e, como consequência, no século seguinte, não só as academias helenistas que surgiam nas cidades-estados da Península Itálica, mas também no domínio do Vaticano e em Paris, músicos e literatos tratavam de superar dogmas herdados das convicções patrísticas, em que o corpo não deveria prevalecer na expressão artística e filosófica. Em pouco tempo, dicionários de *topois* (afetos) e preceitos retóricos traduziam-se como o fundamento da composição musical, assim como a harmonia e o contraponto.

Além disso, a música, definida espontaneamente na religiosidade popular ou formalizada na capela musical, recebia a influência direta da retórica da religião, afetando tanto a linguagem musical quanto os padrões de retroação que, por fim, atuavam circularmente na formação dos modelos de persuasão do espetáculo litúrgico. O processo intensificou-se quando a música da Igreja, hierarquizada no Estado, acentuou um capital cultural pelo qual comungavam conscientemente os debates estéticos e poéticos que possibilitavam fluir com maior clareza as estruturas discursivas que simbolizavam o poder. Influência desvelada não só nos repertórios, mas nas estruturas de retórica e uso de tropos e figuras de linguagem. O resultado dessa preocupação foi um índice que, hodiernamente, chega a 2000 títulos sobre problemas de retórica e poética, escritos entre os séculos XV e XVIII. Em música, somente do século XVIII, são reconhecidos, ao menos, dezenove autores que versaram sobre o que denominavam *Música Poética*.

Voltando aos domínios lusitanos, o problema da renovação do discurso estava vivamente presente no projeto de renovação da sociedade. A música tanto do teatro como da Igreja também se envolvia nos programas de renovação ideológico-didática que consideravam a arte parte fundamental de uma pedagogia social. Aparentemente distante dos grandes núcleos das reformas promovidas pelo despotismo esclarecido, a música tinha causa e existência nesse envolvimento.

A anatomia da música nunca esteve alheia aos problemas da retórica. Independentemente do tempo da nação, a música tinha uma tradição de ser vista, dentro das propriedades da gramática, como discurso que era. Assim, os conceitos de retórica, evidentemente, foram alvo de grande preocupação e intervenção dos compositores e estetas. Ademais, pode-se supor que a demanda nativa pelo imaginário ideológico instou modificações até mesmo como forma de espelhamento pelo desejo e fantasia de alinhar a cultura portuguesa aos padrões das sociedades europeias ilustradas, como a francesa e a inglesa.

Explica-se, em parte, o gradativo desaparecimento do *estilo antigo* na prática musical religiosa no século XVIII e sua substituição por uma forma de expressão musical mais afinada com os princípios retóricos clássicos. O *estilo antigo* teria sucumbido, então, pela articulação dramática que explorava a

identidade lógica dos afetos negando a amplificação pelo afeto categorizado, desenvolvido pelo princípio da expansão ornamentada e que acabava esvaziando o conteúdo dialético.

Explica-se também o surgimento gradativo de uma música que não se regia mais pelo labiríntico discurso das curvas tonais – a harmonia sequencial – que sustentavam a estrutura motívica-expansiva da melodia, mas sim por uma forma estabelecida por fortes cadências que limitavam claramente os períodos da obra musical e determinavam uma articulação das frases. Ademais, como mimese do sublime, a surpresa harmônica exilava a curva tonal sequencial, como explícito em Karl Phillip Emanuel Bach e, em poucos anos, nos próprios compositores castiços, como o padre José Maurício Nunes Garcia (DOWNS, 1998).

Nesse entremeio, que dura aproximadamente cinquenta anos, o processo de transformação do discurso musical foi lento, heterogêneo e irregular. Porém, concretamente, os fluxos de reformas aparecem, mesmo que timidamente, em autores nativos da colônia, como Manuel Dias de Oliveira (DOTTORI, 1992). Já no caso do metropolitano André da Silva Gomes, a questão do estilo revelou o posicionamento dos sujeitos, tornando-se assim testemunha de importância para o estudo da comunicação musical no último quartel do século XVIII. Vindo de Portugal com o terceiro bispo de São Paulo, Silva Gomes enfrentou, talvez, o mais ilustrativo conflito de como a arte poderia ser vivida como elemento de resistência ou renovação.

7.3.2.3 Análise de caso: a censura e as “luzes” na capela da Sé paulistana

Em 1968, Régis Duprat revelou um dos casos mais singulares sobre os alcances da ideologia na determinação do exercício da música (texto publicado em 1995 – *Música na Sé de São Paulo colonial*). Tratava-se de uma forte disputa que se estabeleceu em 1774 sobre a nomeação para o mestrado de capela na Sé de São Paulo. Duprat revelou, com fina sensibilidade, que a pugna desdobrava-se sobre um problema estético. De um lado, o músico trazido de Portugal pelo Bispo e recém-nomeado; e do outro lado, o diretor da casa da ópera do governador, Antônio Manso da Mota.

A enérgica reação do governador de São Paulo, Dom Luiz Antonio de Souza Botelho Mourão, diante da música de André da Silva Gomes, desvela bem a importância dos princípios discursivos. A censura do governador só poderia ser fundamentada na ação dos vórtices criados no processo de renovação da sociedade lusitana. A sua consideração de que tal música falhava em estilo e atualização era sintoma explícito de quem considerava o espetáculo litúrgico um direito privativo de Estado, assim como uma estrutura simbólica que consubstanciava a identidade do projeto político.

7.3.2.3.1 O embate ideológico sobre o estilo revelando a questão da retórica

Apenas como digressão de um problema extremamente bem-elucidado por Regis Duprat (1995), passo a analisar a conjuntura que fundamenta a escolha da música de André da Silva Gomes, antes de expor os pontos de um projeto que está em andamento, ou seja, os problemas da retórica na música brasileira. Os fundamentos dessa escolha estão tanto no estudo das condições do pensável como, também, no potencial histórico marcado numa época de transição absoluta.

A própria vida do mestre de capela da Sé de São Paulo permite um contínuo deslizamento sobre vários aspectos importantes para o estudo da recepção musical no Brasil colonial. O primeiro aspecto é que Silva Gomes chega no momento de refundação da Capitania de São Paulo. Sua vinda já é fruto de uma estratégia de embate político movida sobre um projeto político arrojado de renovação social. No momento de sua chegada, em 1774, São Paulo fazia nove anos que era governada por um militar de carreira brilhante, porém radical nas suas ideias de transformação social (BELLOTTO, 1979).

Marcado por uma crença absoluta nos processos de racionalização da sociedade, a compreensão do despotismo pelo governador era absoluta. A sua concepção de reformas atingiu toda a estrutura da Capitania. Sempre tendo como referência o amplo estudo de Heloísa Liberalli Belloto (1979), vislumbra-se como, em cinco anos, o Morgado de Mateus expandiu a ocupação “civilizada” para os limites da região das missões, no entorno do Tibagi. Na ânsia de modificar as bases sociais, reascendeu a discussão sobre os alcances executivos do seu cargo, polemizando tanto com o Senado da Câmara como

com a Cúria paulista. Mas, em que pesem as polêmicas, impulsionou um projeto de revitalização econômica baseado no aumento da produção manufatureira e agrícola. Porém, de próprio punho, declarava não poder fazer mais pela incompreensão metropolitana do “sistema da exploração econômica colonial” (BELLOTTO, 1979). Compreendia, como homem de luzes, que o projeto pombalino só seria possível concretizar-se pela elevação da capacidade crítica da população, isto é, na formação de uma opinião pública consciente que compreendesse por si o compromisso vassalar como expressão do bem-comum.

Rui Vieira Nery (2006) observa que o governador “iluminista” tratou de formar, e formou, uma “corte” crioula constituída pela elite da terra e com direito a toda teatocracia cortesã. Dotou-a, até mesmo, de uma capela musical dirigida por um músico especialista em ópera, Antônio Manso da Mota (NERY, 2006). Todo esse projeto, destaque-se, fora pensado e posto em prática dentro de uma capitania em ruínas e sempre tida como impossibilitada de assumir a vassalagem, logo, a própria civilidade.

Nesse afã de remodelar os padrões de sociabilidade, alterou justamente a perspectiva da recepção da arte. Dom Luiz Antônio promoveu uma série de atividades que articulava o espetáculo público como elemento de demonstração e edificação da autoridade colonial. Para tanto animou as ruas e transformou-as em espaço de convivência catártica onde a música era um elemento fundamental. Como bem expõe Nery (2006), três eram os objetivos que se buscavam com a demonstração do poder pela ostentação e suntuosidade das festas: o primeiro - de caráter ideológico - em que a festa consolidava o prestígio da autoridade régia; o segundo era a afirmação da religião como recordação da aliança sagrada que legitimava o poder do rei; e, por último, a defesa do *status quo* estamental que garantia o equilíbrio da relação entre as camadas sociais.

O Morgado de Mateus fazia questão, como anota de próprio punho em seu diário de governação de que os espetáculos públicos fossem realizados sempre com a maior pompa possível (BN/RJ, Ms, doc. 21 – 4- 14). Esta era uma estratégia para envolver todo o edifício social num ato de coesão e submissão ao poder institucional. Dessa forma, os desfiles e procissões nas celebrações de datas importantes cívicas e religiosas mantinham a tradição

portuguesa de dar espaço para que etnias, grêmios de ofícios e grupos religiosos como as irmandades, através de carros alegóricos, cantos e danças representassem suas identidades.

Por seu “diário de viagem”, assim como nos relatos das festas de 1770 (IEB, seção de manuscritos, coleção J. F. Almeida Prado, cod. 30), nota-se que o Morgado formou uma capela musical própria que o acompanhava às incontáveis celebrações, assim, levando a música que se orgulhava de sempre estar atualizada com o que era tocado na corte lisboeta. Promoveu academias literomusicais; ornou igrejas dotando-as, em alguns casos, de pequenos órgãos; apresentou-se sempre diante de paradas militares com grande aparato musical; incentivou bailes populares, cavalhadas e representações teatrais em espaços públicos. Porém, como maior feito, fundou a casa da ópera paulista, onde tratou de dar, pela catarse do melodrama, a escola dos costumes fundamentais para a existência nos novos padrões da sociedade da época.

Como demonstra Mary Del Priore, em *Festas e utopias no Brasil colonial* (2000), a festa tornava-se fundamental no entrelaçamento do projeto político com a consciência crítica da população. Num plano idealista, pelas festas, viabilizar-se-ia a afirmação do poder do Estado. Entretanto as expressões das camadas da sociedade que se representavam diante da autoridade, subordinando-se, assim, à proteção e à autoridade régia, moldavam, por um intrincado arabesco de sentido, um processo de reinscrição e negociação de valores que lentamente se cristalizavam nos códigos e índices de redenção da população. Na projeção desses sentidos híbridos das festas, o próprio espaço dominante e seus projetos reconfiguravam-se, mesmo que subjetivamente. Abrindo pela tradição à expressão da diversidade, porém “controlada” sob a égide simbólica do pacto político, “transformavam as comemorações religiosas em oportunidades de recriar seus mitos, sua musicalidade, sua dança, sua maneira de vestir-se e aí reproduzir suas hierarquias tribais, aristocráticas e religiosas” (DEL PRIORE, 2000, p.89). Nesse modelo, todos encontravam espaços para expressar sua cultura ampliando subjetivamente os limites físicos do território. Nesse entre-espaço, reorganizava-se a ordem simbólica e, conseqüentemente a identidade do projeto e dos corpos envolvidos. Assim, o que era uma identidade permitida, negocia um protesto das desigualdades, mesmo que nos subterrâneos do simbólico. Por essa missiva, lentamente,

especializava-se o sentido híbrido que poderia ser visto inclusive infiltrado nas formas mais ortodoxas da música religiosa.

O processo era corrosivo e, na maioria das vezes, incompreensível para os agentes da “ordem pública”. As crises de identidade eram inevitáveis e, somadas aos desgastes do jogo de poder, as vozes opositoras criavam o campo do colapso da autoridade. O desgaste político motivado primordialmente pelos conflitos com o vice-rei no Brasil iniciou um declínio do prestígio do governador, e sua própria existência institucional (BELLOTTO, 1979). O derradeiro momento de sua fantasia de revolução foi com a chegada do terceiro bispo, Dom Manuel da Ressurreição. O prelado era um dos eclesiásticos que formavam o cinturão de influência do Bispo da Beja e, portanto, absolutamente, ciente das pautas reformistas. Porém, em São Paulo, o bispo “iluminado”, ao que tudo indica, veio refrear a energia do governador que excedia, em muito, ao desejo de reforma social para o Brasil

O processo de conflitos culminou com um libelo, onde Dom Manuel da Ressurreição, antigo deputado da Real Mesa Censória, acusava o governador de “nepotismo, de usurpação de objetos eclesiásticos e de proveito próprio de dinheiro público” (BELLOTTO, 1979, p.321). Ademais, acrescentava que Dom Luiz Antônio avançava sistematicamente os limites de sua jurisdição nomeando pessoas para cargos que não estavam na sua jurisdição como, entre outros, o mestre de capela Antônio da Silva Manso, como consta de um documento depositado no fundo “Documentos referentes a Capitania de São Paulo”, doc. 2666, do Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa (DUPRAT, 1995, p.47).

Revela-se aqui o nó górdio da questão sobre a música. Na posse da provisão, o Bispo almejava frear o estabelecimento de uma música que, para a terra, significaria um distanciamento inapropriado da religião. O Bispo argumentava com energia que não era aconselhável seguir com a política de nomeações do governador, pois somente um músico com provisão eclesiástica poderia garantir o vínculo da formação pública com os desígnios da religião.

Lutando para destituir o mestre de capela da Sé, empossado pelo governador e oriundo da ópera, o Bispo assinalava a intenção: a música no novo estilo não era condizente com a realidade vivida. O governador sentiu o impacto da opção da capela eclesiástica e protestou em documento formal no

Conselho Ultramarino. O seu argumento afirmou que a música de Silva Gomes deplorava o gosto da população:

[...] costumado o povo a ouvir a música do Manso que lhe é mais agradável do que a música do mestre de capela da Sé, que é destituída de instrumentos, acontece que faltando na música da Sé aquelas vozes italianas, e aquele estilo elevado que na Patriarcal, e em Roma [...] (DUPRAT, 1995, p.52).

Acusou o bispo de retrocesso, pois a música de seu protegido era contrária às conquistas implantadas. Dessa forma, o governador paulista enalteceu o seu mestre de capela dizendo que este sim tratava a composição com a noção exata do “estilo elevado” (*sermus sublimis*).

É sugestivo que o próprio Dom Manuel do Cenáculo advogava tal estilo como único capaz de tratar assuntos elevados cuja intenção era “mover” os afetos com galhardia, mas também com precisão e clareza dos conceitos. Ao enaltecer Manso, o governador paulista demonstrava conhecer profundamente os problemas da retórica coeva e, dessa forma, negava-se a retomar a retórica figurativa, que surgia então, na capela da Sé paulista, como contraponto a estética secular, promovida pelo governador e seu mestre de capela, que era igualmente o diretor da casa de ópera

Aqui o problema retorna para a questão do discurso. Num primeiro momento, vivida no embate do governador com o bispo, a composição do mestre de capela da Sé dá indícios de que a presença da linguagem figurativa é um elemento de resistência pela recorrência ao tradicional. No entanto, já na virada do século XIX, o mestre de capela muda radicalmente. Em síntese, na música de André da Silva Gomes, pode-se perceber a coexistência e domínio das duas estéticas: (1) a escrita figurativa de harmonia sequencial e (2) o estilo racionalizado, límpido na organização formal, a harmonia tratada pelo equilíbrio dos opostos e sem a recorrência do afeto figurado.

7.3.2.3.2 Análise de caso: o estilo figurativo em André da Silva Gomes

Tomando o ofertório como campo de pesquisa, já que o gênero deve ser escrito em estilo sublime, pode-se aventar a perspectiva pedagógico-ideológica da capela do bispado. O ciclo, escrito em parte no período de tensão entre as máximas autoridades régias, constitui-se de composições onde as figuras e estruturas de retórica barroca são absolutas. Tomando como exemplo os próprios tratados retóricos reformados presentes em Portugal, como do padre

João Baptista de Castro, e a recepção da nova concepção do sublime dentro dos domínios da intelectualidade portuguesa, como fica explícito com a recepção de Batteux, é nítida a distância da música composta pelo mestre de capela com a estética iluminista. Apenas recordando, para o próprio Frei Manuel do Cenáculo, o “novo” estilo deveria propor a defrontação do indivíduo com a criação, valorizando a imaginação; e não mais a categorização, livrando a arte das amarras do afeto categorizado.

Selecionando os pontos principais da reforma discursiva, observa-se que, no ciclo de ofertórios escritos, em meados da década de 1770, as seções não são marcadas por cadências fortes; apresentam uma rigorosa e canônica escrita figurativa, associada a uma harmonia sequencial e desenvolvida por expansão semântica do motivo e não pela individualização temática.

Tomemos como exemplo o Ofertório da Missa do Primeiro Domingo da Quaresma, escrito sobre o Salmo 90 – “Deus Protetor dos Justos”. O primeiro ponto a destacar é que, no Domingo da Quaresma, a liturgia faz um apelo à reflexão e à mudança de vida. O ofertório é, então, o ápice da relação de entrega e partilha entre o Cristo que se oferece como um cordeiro imolado e o cristão que oferece seu propósito de uma nova vida. O texto desse ofertório narra uma oração de Moisés, que reflete a esperança e a segurança daqueles que confiam no Deus dos Hebreus, que, após serem libertados da escravidão no Egito, meditavam em preparação à festa da Páscoa.

Na tradição barroca, esse momento representa-se cristalizado especificamente em determinadas figuras, mas especialmente na *catabasis*. O sentido de profunda devoção e humildade se expressa nesse afeto e encontram-se inúmeros exemplos dessa compreensão em distintos autores, de Bach e Vivaldi aos portugueses Manuel Cardoso e Francisco Martins. André da Silva Gomes, no domínio das estruturas retóricas, alinha-se à tradição, não só usando o cânone da *catabasis*, mas representando, pela conjunção de gestos padronizados, o sentido de entrega aos desígnios de uma vida em Cristo. O próprio exórdio, construído numa homoritmia que reitera no triple a nota Sib, um gesto próprio da *epizeuxis* (Figura 1), valoriza a apresentação da *catabasis* (Figura 2). O caráter sereno dessa “entrega” é conseguido, na música de André da Silva Gomes, pelo emprego do recurso da *noema*. No decorrer da obra,

inúmeras outras fórmulas retóricas são utilizadas por André da Silva Gomes, na sua estratégia de “persuasão da entrega” que exigia o ofertório na Quaresma.

Dispositio
Exordium : Introdução ao discurso

Adagio

Soprano
p Sca-pu-lis sca-pu-lis *cresc.* su-is

Alto
p Sca-pu-lis sca-pu-lis *cresc.* su-is

Tenor
p Sca-pu-lis sca-pu-lis *cresc.* su-is

Baixo
p Sca-pu-lis sca-pu-lis *cresc.* su-is

Organo
Adagio
p sempre chiusa *cresc.*

EPIZEUXIS

Figura 1²¹ - *Dispositio* - Ofertório da Missa do Primeiro Domingo da Quaresma (ASG)

²¹ A análise aqui apresentada é parte de uma pesquisa sobre a retórica em André da Silva Gomes, desenvolvida por Eliel de Almeida Soares, sob minha orientação, a quem agradeço a colaboração.

discursivo expansivo dos ofertórios dos tempos do bispo Dom Manuel da Ressurreição. Nessa obra é nítida uma escrita compartimentada, onde as seções são claramente delimitadas. Por essa concepção, ao invés de um discurso escrito no jogo de figuras, ocorre uma opção por criar a expressão pelo conteúdo das partes, articulando melodias e uma harmonia já numa perspectiva da polarização no eixo I - V. Enfim, como dizia João Baptista de Castro, valorizar as partes buscando representar os argumentos no jogo das *confutatio* e/ou *confirmatio*.

Concluindo, a escolha de André da Silva Gomes pelos princípios retóricos do figurativismo, mesmo quando, em Portugal, o principal articulador das reformas religiosas deplorava o estilo figurativo, era significativo: apareceu no epílogo do consulado pombalino, quando a estrutura doutrinária já sofria significativas resistências; resistência ao Morgado e sua política regionalista de iluminismo radical e autossuficiente; e instaurado por um religioso que ocupava uma cadeira na Mesa Censória, ou seja, afinado com os mais altos conceitos da censura ideológico-estética do reino.

Bem como é possível estabelecer que o conhecimento dessa prática desapareceu ao final do antigo regime. Tomando como exemplo uma obra paulista, composta quando Silva Gomes, ainda, era vivo e encontrada no acervo que guardava um número considerável de partituras do antigo mestre de capela da Sé paulistana, pode-se observar o fenômeno.

O *Credo Santista* é uma composição de porte para orquestra e coro misto. As escolhas das regiões tonais das unidades obedecem a uma clara determinação de relacioná-las através de zonas de dominante [MibM (*Credo*)] – [FaM (*Et incarnatus*) - DoM (*Et vitam venturi*)] – [SibM (*Sanctus*)] – FaM (*Agnus Dei*). Em suma, a fórmula harmônica global do *Credo Santista* enquadra-se nos moldes do classicismo, em que os segmentos relacionavam-se através das dominantes. Ressalte-se que os movimentos não eram tocados em sequência, e sim intercalados com cânticos e a própria recitação da missa. Dessa forma, as distâncias das tonalidades entre as unidades musicais.

A retórica é igualmente clássica. Tomemos como exemplo o *Credo*. Após pequena introdução orquestral de dois compassos, afirmando em dois acordes – I - V -, o coro expõe um primeiro material temático.



Figura 3 Credo – *Credo Santista*, autor anônimo (18??) (Ed. Diósnio Machado Neto)

Um segundo material é apresentado como contraste, trazendo nas vozes graves um pedal de MibM (I) que cria um clima suspensivo que só se resolve no fim da primeira frase, com a resolução na Tônica (MibM):



Figura 4 – Credo – *Credo Santista* – autor anônimo (18??) (Ed. Diósnio Machado Neto)

Nesse pequeno trecho, revelam-se as pautas formais da retórica clássica do *dispositio*. O *exordium* aparece nos dois acordes introdutórios; a seguir a *narratio*, onde os fatos são apresentados e articulados em materiais contrastantes. Nesse momento dispõe-se a tese central que é a *propositio* (Figura 3). O segundo material (Figura 4), em estilo *pieno*, aparece como elemento de contraste evitando um *elocutio* baseado na ornamentação através de uma retórica figurativa do primeiro material. O autor do *Credo* seguiu então consciente do discurso, elaborando o *confutatio* na intersecção desses dois momentos, como na passagem abaixo (Figura 5):

The image shows a musical score for a four-part setting of the Credo. It consists of four staves, each with a vocal line and the lyrics 'Et ex Pa - tre na - tum un - te dom - ni - u - sae - cu - la' written below. The music is in a minor key and features a complex rhythmic structure with many sixteenth and thirty-second notes. The score is numbered '32' at the beginning of each staff.

Figura 5 – Credo – *Credo Santista*, autor anônimo (18??) (Ed. Diósnio Machado Neto)

O abandono da linguagem figurativa não enfraquecia a questão semântica, simplesmente, a realização passava para os domínios da textura e da harmonia. Por exemplo: a palavra *unigenitum*, do verso *Filium Dei unigenitum*, repete-se três vezes, em um gesto de sublinhar a origem divina de Jesus. Outro momento significativo é no *Credo*, que traduz a doutrina da unidade do Espírito Santo: *Deum de Deo. Lumen de Lumine, Deum verum de Deo Vero...* O caráter solene dessa passagem leva o autor a uma região de depressão tonal – Dom (VI) –, assim como à homofonia que une todas as vozes do coro anunciando a origem única de Deus e o Filho encarnado. O quadro circunspeto que se cria exemplifica-se na própria cadência, onde um acorde de sétima da sensível da subdominante realça o enunciado. O autor consegue, desta forma, destacar o eixo nevrálgico desviando-se de uma escolha que poderia ser um caminho mais previsível e lógico: o *pathos* majestoso associado a uma zona de tom maior justificado na revelação da essência do Espírito Santo. Essa flexão semântica revela, porém, a negação das tópicas tradicionais, comuns no barroco.

Um problema significativo que demonstra não só a diferenciação da forma de pensar o discurso musical preso às estruturas da linguagem figurativa está no *Benedictus*. Essa parte do Ordinário da Missa (inserido no *Sanctus*), segundo Cullen (1983, p.34), é tradicionalmente uma ária desde o século XVIII, e “deve projetar a imagem do amor íntimo entre nós e o Cristo que está presente em nosso altar”. O *Credo Santista* concretiza esse cânone, pois todos os elementos dramáticos do discurso alinham-se no encontro da reverência

íntima e pungente. Como? Através de uma linha melódica que recobra do seu tempo vivido um “melos operístico” (Figura 6).



Figura 6 – Benedictus – *Credo Santista*, autor anônimo (18??) (Ed. Diósnio Machado Neto)

Outros momentos igualmente recorrem a essa “abertura”, como no *Et Incarnatus*. Essa passagem é uma canção pastoral, extremamente singela, que inclusive poderia ser inserida dentro de uma tópica modinheira, considerando-se tanto sua gestualidade melódica como sua anatomia: acompanhamento em Baixo de Alberti, compasso binário, frases resolvidas em tempos fracos usando apojeturas (terminações “femininas”) e forma binária (Figura 7). Enfim, é uma música na qual o conjunto expressivo do tempo vivido em suas muitas sedimentações de valores culturais manifesta-se, mesmo dentro de uma obra cuja tradição continha um índice gestual absolutamente acessível, contanto que houvesse o desejo de nele discursar.



Figura 7 – Et Incarnatus – *Credo Santista* – autor anônimo (18??) (Ed. Diósnio Machado Neto)

Por fim, se em André da Silva Gomes, a retórica figurativa era preponderante em obras do último quartel do século XVIII, no *Credo Santista*, do início do século XIX, não há sinais da linguagem figurativa. O que prevalece é o discurso dialético que se articula pela razão individual de cada argumento (tema), ou seja, existe uma mudança de perspectiva onde o afeto categorizado passa a ser individualizado na expressão, mas mantido numa relação de reconhecimento através de tópicos.

7.3.2.4 A música equilibrando o espaço sacro e profano

Equacionando este ponto, posso seguir analisando como as estruturas de discurso podem revelar sua “localidade”. Tomando como deixa a defrontação dos processos discursivos do ofertório de André da Silva Gomes e do *Credo Santista*, é possível expandir a metodologia de análise do discurso para os domínios das tópicas. Precedentemente, afirmei que passagens do *Credo Santista* faziam claras referências transversais, considerando os universos musicais. Por exemplo, o caráter modinheiro de determinada passagem ou mesmo o “melos operístico”. Esse aspecto é comum encontrar-se na música religiosa coeva e, por ele, pode-se equacionar as mediações de sentido e construção dos espaços expressivos vividos pelo inerente trânsito dos valores culturais. Pode-se, igualmente, sistematizar o grau de resistência ou renovação da comunicação musical, através tanto de sua tradição como da transformação. Em síntese, entende-se o fenômeno como um campo de mediação onde a sensibilidade local “impõe” sua representação simbólica em forma de tópicas, ou seja, referências musicais nas quais há um reconhecimento efetivo por orientações contextuais cujos índices são claros para a consciência coletiva.

Kofi Agawu (2009, p.44) define, assim, os estudos das tópicas:

Topical analysis begins with identification. Compositional manipulations of rhythm, texture, and technique suggest certain topical or stylistic affiliations, and the analyst reaches into his or her stock (or universe of topics) assembled from prior acquaintance with a range of works in order to establish correlations. Identification is followed by interpretation. Topics may enable an account of the form or inner dynamic of a work, its expressive stance, or even its structure. The use of identical or similar topics within or between works may provide insight into a work's strategy or larger aspects of style. And the shapes of individual topics may enhance appreciation of the sonic quality of a given work and the nature of composer's rhetoric.

Observando a produção musical desses tempos de transição, a tendência é interpretar que ocorreu uma tentativa de coordenar a mudança do estilo equilibrando, pela retórica, as tópicas representativas da linguagem leiga e religiosa. É um movimento do espírito da época: consubstancia-se em Haydn, Mozart, Salieri, assim como nos portugueses João de Souza Carvalho, Jerônimo Francisco de Lima, Marcos Portugal, entre outros. O problema, aliás, já se notava no início dos anos de 1770 e levou teóricos, como Charles Burney e Johann Mattheson, a definirem as texturas e tópicas que caracterizariam a

música sacra (DOWNS, 1998). Essa preocupação revela a percepção de que a destinação da música religiosa para uma sociedade leiga, cada dia mais autônoma na definição de seus valores, estava ocasionando discursos incertos, porém quase que, invariavelmente, tratando de equilibrar tópicos de sentidos simbólicos conflitantes, como o sacro e o profano.

No Brasil, pode-se elencar exemplos dessa tendência em muitos autores. Para os argumentos desse problema selecionei como exemplos os motetes de 1809 de José Maurício Nunes Garcia, por uma questão de proximidade ao epicentro das mudanças do gosto estético no Brasil e os motetes as *Matinas...* de Jerônimo de Souza Queiroz, última geração da celebrada linhagem de compositores ligados à explosão mineradora no Brasil.

Apesar de a música de José Maurício apresentar mudanças drásticas de estilo, entre 1808 e 1830, seu estilo caracteriza-se pela consciência de uma tradição litúrgica que se impunha e determinava a feição da composição, mesmo quando já seria possível uma flexibilização dos padrões. Nos motetes compostos em 1809, pode-se perceber a plenitude de seu labor como mestre de capela, assim como domínio total da tradição pertinente à música religiosa portuguesa vinculada à corte.

Alguns aspectos são importantes na definição desses motetes. Primeiro, a manutenção formal dentro dos padrões da escola romana, herdados do núcleo da música religiosa portuguesa, a Capela Real e Patriarcal. Dela, define-se a adoção declamatória (*pieno*), consolidada por Ottavio Pitoni e de uso recorrente na música portuguesa, de João de Souza a Marcos Portugal. Em segundo, a presença do estilo *concertato*, outra marca indelével da tradição italiana. Porém a diferença entre os dois exemplos é a consciência tópica e sua relação com a cerimônia católica.

No motete *In monte Oliveti*, o primeiro responsório do primeiro Noturno das Matinas da Quinta Feira Santa, a harmonia oscila entre as regiões de Sol menor e Do menor. No cantochão oficial (Figura 8), para esse momento das matinas, o modo do *In monte Oliveti* é o oitavo modo, ou seja, um modo plagal na qual prevalece uma curva melódica polarizada na *finalis* Sol com a *repercursa* Dó. Em outras palavras, José Maurício “transplanta” para o esquema harmônico do seu motete a sonoridade do oitavo modo. Ademais, a peça do compositor carioca se inicia num acorde de Ré Maior, dominante de

Sol menor, mas também acorde que contem a nota Lá, na qual é recitada a primeira leitura do Noturno (*Primus Tonus* com *tenor* em Lá e *finalis* em Fá). Toda essa referência ao cantochão original da cerimônia é construída ainda com duas outras observações de estilo: (1) o *stile pieno* romano típico para a Liturgia Penitencial, demonstrando todo o conhecimento da tradição da Capela Real portuguesa desde Dom João V.



Figura 8 – In monte Oliveti

Fonte: *Liber Usualis*. Roma: Typis Societatis S Joannis Evangelistae, 1946, p.628

Igualmente de 1809, *Judas Mercator pessimus* é o quinto responsório da Matinas da Quinta Feira de Trevas (*Tenebrae*). Nesse motete, José Maurício explora magistralmente a questão semântica da traição de Judas, construindo uma malha de contraste de textura, absolutamente, condizente com o estilo motetístico tradicional.

Usa o *stile pieno* típico para a cerimônia penitencial (Figura 9), contudo o entrelaçamento de texturas tem numa seção polifônica o epicentro dramático. O motete conclui numa seção (*larghetto*) cuja característica é um dramatismo traçado no cromatismo da harmonia, que canta o verso "Melius illi erat, si natus non fuisset" (melhor lhe seria se não tivesse nascido). Novamente, detecta-se uma relação íntima de José Maurício com a tradição. A presença de estruturas

concepção harmônica e tópica, Souza Queiroz enfrenta o desafio das tópicas pelo confronto direto do sacro e profano. Sua *Matinas* (CASTAGNA, 2002) introduz, já na música para a Primeira Lição, gestos operístico e presença da escrita instrumental *concertata*. No entanto, trata de mitigar essa presença pelo uso do estilo declamatório, *pieno*, nas massas corais. Assim, os saltos melódicos expressivos; a disposição dos solos sugerindo diálogos; a tendência à virtuosidade vocal acrescentando muitos *grupetos* e *coloraturas*; e o acompanhamento instrumental que se sobrepõe à malha vocal torna o discurso bastante sugestivo de uma sonoridade já absolutamente distante da gravidade penitencial e, pode-se dizer, da própria tradição solene religiosa. Entretanto, mais que isso, em Souza Queiróz o hibridismo simbólico é extremamente mais nítido do que em José Maurício.

Revela-se aqui uma música para uma nova forma de socialização, quando a Igreja já se mostrava frágil no controle do seu capital simbólico. Além disso, os músicos, ainda reconhecendo a gravidade que infligia a música dentro dos templos nos vínculos formais e trabalho com as tópicas, impunham-se gestos operísticos e procedimentos que Mattheson chama de estilo instrumental. Na medida em que o século XIX avançava, as composições ganharam em sinfonismo e dramaticidade operística, abandonando de vez a preocupação com a referência direta ou tópica da música religiosa setecentista.

O impacto foi de tal monta que não há nenhum indício de tradição romana, que um dia definiu a Capela Real e a Patriarcal, em autores que tiveram atuação destacada após a Independência. Citam-se os casos de Francisco Manuel da Silva, Francisco Luz da Pinto, Damião Barbosa de Araújo, Pedro Teixeira Seixas, entre outros. Neles, não há mais a presença do *pieno* e o próprio estilo *concertato* dilui-se pela forte presença da gestualidade operística e/ou sinfônica.

A segunda geração Pós-independência já considerava o altar uma extensão do palco. Compositores como Elias Álvares Lobo, Tristão Mariano da Costa, Emílio Horta Junior, Henrique Alves de Mesquita e o próprio Carlos Gomes entendiam a música religiosa sempre numa perspectiva desassociada de qualquer vínculo com as normas e símbolos da linguagem musical. O subjetivismo do trato da composição não mais admitia a relação protocolar que a música religiosa exigiu em décadas passadas. Retóricas e tópicas da

tradição, até mesmo do estilo híbrido comum na virada do século, eram absolutamente desconhecidas. Em meados do século XIX, não havia mais qualquer vínculo com uma sonoridade baseada no canto gregoriano; o estilo declamatório sucumbiu à virtuosidade do bel canto; e a polifonia era uma textura considerada ultrapassada, até porque inibia a virtuosidade do solo que fazia o gosto do teatro! Enfim, em poucas décadas, a música religiosa não só desconheceu a tradição, mas como a sua própria constituição dentro da liturgia. Ademais, era raro um músico denominar-se, em meados de 1860, mestre de capela; e, mais sintomático, surgiam manuais para a atuação do músico nas festas religiosas, como a Semana Santa.

7.4 A busca do “local da cultura” como elemento de transformação das teorias auxiliares

Todo o exposto é apenas a forma com a qual dialoguei com as práticas rotineiras de uma musicologia que recebi na formação acadêmica e no cotidiano das pesquisas e docência. Observando os cânones narrativos estabeleci os meus programas de pesquisa, igualmente abertos à desconstrução, como projetos de sentido que são. Importante frisar que atuei na plataforma das teorias de Régis Duprat. Mantendo a metodologia geral (história da administração e busca das temporalidades dos fenômenos), alterei uma teoria auxiliar pela relação direta da administração pública no Brasil com as estruturas ideológicas gerais das regências, como fica explícito no problema da relação entre músicos e autoridades régias (Igreja e Estado). Modifiquei uma metodologia auxiliar, como as bases de análise do discurso musical. Assim, busquei trabalhar sobre os problemas da recepção teórica no Brasil, insidiando minha busca principalmente pela condição do pensável. Deste campo emergiram os problemas da retórica no lugar onde deveriam estar, ou seja, como discurso do tempo vivido.

Assim, pelo estudo da ideologia, realizei uma conexão com a análise do discurso da música no período colonial brasileiro. Por ela que venho trilhando a expressão do “local”, resgatando a ideia da hibridação, caro à geração de musicólogos de meados do século XX. Rearticulando as pertencas e ganhos dos que me precederam, trato de estabelecer uma teoria cuja recepção dos padrões retóricos e, posteriormente, a questão das tópicas expressam juízos

locais que liquidariam até mesmo o juízo etnocêntrico. Encaminho-me sempre para uma percepção crítica, pela qual observo como as pertenças atuam na constituição do possível e trato de dar vozes àqueles que interpretam os conteúdos a partir seus núcleos de pertencimento. Deslocando, assim, para a recepção, subtraio o local, inclusive como teoria que aplico.

Nesse sentido, desconsidero as fronteiras idealizadas da expressão musical (folclórica, popular, erudita, etc.). Optar por dissolver o cânone metodológico analítico, justamente, foi tratar de considerar que as obras são reflexos inscritos de ações criativas dentro de um contexto. Esse contexto dialoga mediando a teleologia da razão do discurso dominante com as diferenças individuais e coletivas de compreender e representar. Os impactos das relações interpessoais e dessas com as ideologias dominantes são incomensuráveis, porém criam padrões por “metáforas teóricas”, que se referenciam nas necessidades do tempo vivido e seu local de existência. Por esses elementos de alteridade, da vocalização de um corpo social específico e explícito nas formulações do discurso, trato de observar certas subjetividades, como, por exemplo, o uso das tópicas em José Maurício e Jerônimo de Souza Queiróz. Concisamente, para usar a expressão de Hommi Bhabha, trato de observar o “local da cultura” e as posições dos sujeitos históricos na formulação de seus discursos. Enfim, encaminho-me para uma atitude desconstrutivista de discurso.

8 Conclusão

Neste texto, propus-me a refletir sobre os padrões de discurso da historiografia musical brasileira considerando, portanto, os pontos de transição e ruptura dos programas de pesquisa com suas respectivas teorias e metodologias de estudo. Tratei de observar tais programas como um elemento cultural vivo cuja formatividade obedece a determinações sobrepostas de interpretações que se projetam a partir de uma plataforma de interesses que, como diz Boaventura Sousa Santos (2010, p.47), “em dado momento são adotados por grupos sociais concretos como projetos de vidas locais”.

Por essa lei que se encerra as negociações epistemológicas, teóricas e metodológicas de cada programa de pesquisa, em cada época “vivida”. Os programas consubstanciam padrões diferentes de recepção que, mesmo regidos pela tradição, promovem um processo de interações (cânones) e renovações (rupturas). Enfim, o texto tratou de considerar os projetos como tempos culturais que se concebem a partir da condição humana e seu *pensare debole* (inclusive seus postulados e metodologias). Condição que se vincula inexoravelmente à consciência possível, que forma sentido, projeta, identifica e, por fim, comunica. E por ser sempre visão, estabelece-se na interpretação de um mundo vivido, que opera tanto o objeto como o sujeito que o enuncia.

É dessa percepção que emergem os problemas contingências que moldam as narrativas. No caso da historiografia musical, os períodos podem ser facilmente identificáveis com as preocupações gerais da intelectualidade por espaço intersubjetivo dos diversos gêneros de estudos (folclore, história política, música, antropologia, etc.).

Somente como perspectiva de peroração, encadeio os momentos de trânsito entre as posturas que determinam a feição da historiografia musical no Brasil.

A visão da música, para Manoel de Araújo Porto Alegre, estava fundada no idealismo nacionalista, fruto de um momento de “construir” o sentido de nação após a Independência. Assim, encontrar o que era nativo, assim como os índices de redenção da raça, sem necessariamente discutir o que era raça, sustentou a sua fundamentação do problema da música. Na geração de 1870, buscou-se o argumento científico de análise. Assim nasceu o folclorismo, transformado em ponto de toque do positivismo pelas correntes naturalista-

cientificistas, que tinham como base epistemológica a crença inexpugnável do progresso. O discurso sobre a música tornou-se, então, um domínio do que poderia ser sistematizado como matriz da identidade: a expressão espontânea que dramatizava os valores da vida (fator do meio). Por essa teoria, acreditava-se que as questões “reais” da identidade poderiam ser sistematizadas e vistas a partir de uma perspectiva evolucionista, equacionando o clima, a terra e a raça como fatores determinantes.

O mesologismo projetou-se no início do século XX dando solução de continuidade ao biossociologismo herdado do século XIX. Assim, alterando teorias auxiliares, como a estetização do folclore na construção de uma metafísica brasileira, os programas de pesquisa do modernismo nacionalista continuavam pautados sobre a epistemologia do impacto do clima e do meio na determinação da identidade nacional. E mais, essa identidade agora se esforçava para criar uma metodologia própria de análise do discurso, o que marcou um distanciamento teórico com as correntes internacionais importantes na área da análise musical, por exemplo. Sobre a mesma plataforma, ou seja, a busca da identidade nacional, projetou-se também a metodologia historicista e positivista para se discutir a formação da civilização brasileira.

O culturalismo da década de 1930, apesar de teorizado sobre as bases biossociológicas, alterou de tal forma a teoria sobre as raças que transformou o que era pessimismo atinente à miscigenação em mensagem de renovação libertária. No que diz respeito à música, Curt Lange voltou-se para a colônia e, com o mesmo vigor da historiografia geral, enunciou, pela regra tendencial do elogio da mestiçagem, suas teorias épicas sobre o mulatismo musical. Note-se que não há uma ruptura do sistema de interpretação biossociológico, logo, um arrefecimento da questão dos projetos de identidade. O mulato brasileiro era, nessa tese, um ente salvacionista que, pela música, explicitava o gênio da raça.

Em síntese, essas são as fronteiras de uma grande “placa tectônica” onde as teorias regem-se sobre a perspectiva biossociológica. Nela, a identidade nacional, idealizada ou evolutiva, diferenciada em raças ou miscigenada formou os protocolos das teorias e metodologias. E as rupturas deram-se nesse conjunto: há os românticos idealistas; os darwinistas; os nacionalistas

modernistas; e os culturalistas. Dessa maneira, nesse espaço, surgiram, também, os cânones discursivos e metodológicos.

O primeiro cânone surge de uma aproximação da música brasileira com a metodologia da musicologia europeia em discursar através de pontos de referência das grandes obras e seus autores. Transplantando esse desejo e fantasia para a história da música brasileira, criou-se uma coluna de sustentação da música brasileira sobre José Maurício – Carlos Gomes – Alberto Nepomuceno – Villa Lobos. A canonização de José Maurício deu-se na própria alvorada da historiografia musical no Brasil definindo, inclusive, os valores de canonização: a manifestação da raça. Nessa perspectiva, pela qualidade “nacional” da música, estabeleceu-se, na década de 1920, os outros pontos de referência. Assim, cristalizou-se: José Maurício é o gênio que realiza a epopeia da raça mestiça; Carlos Gomes entra como um “pintor” da natureza brasileira; Alberto Nepomuceno o fundador de uma música nacionalista e Villa Lobos a sua expressão ontológica. Esse cânone ainda é vivo em outras dimensões. Poucas referências existem de estudos sobre o que hoje trata a musicologia radical, ou seja, autores e ideias que não se tornaram canônicos, mas que, no seu conjunto, modelam a concepção da linguagem musical.

Especificamente no tocante à colônia, emerge um cânone que, a princípio, era discursivo, mas, posteriormente, tornou-se metodológico. É a questão da Igreja. Para boa parte da musicologia nacional até Curt Lange, a Igreja era um símbolo de opressão da consubstanciação da identidade nacional. Por ela, como instituição, a música foi transplantada e cristalizada em padrões agressivos que inibiam a expressão nativa. Curt Lange modificou parte desse discurso. Para ele, a música religiosa não era de toda hermética. Ela encerrava, também, a expressão da genialidade da raça. Todavia manteve o discurso negativo sobre a instituição. Desta forma, as associações religiosas leigas apareceram como o ambiente natural para a inserção do mestiço nos planos de existência social e simbólica que tornavam a colônia exemplo de uma democracia racial. Essa perspectiva fundou um cânone metodológico, pois desconsiderou qualquer participação da hierarquia religiosa na determinação do exercício da música. O liberalismo do exercício da profissão desdobra-se desta questão.

Entrando em outro cânone metodológico, o determinismo biossociológico projetou o discurso sustentado na cultura popular como único espaço de análise do discurso sincrético. O vigor desse cânone é perceptível nos perfis dos programas de pesquisa: a música religiosa colonial é vista sempre dentro dos cânones da música europeia e a música popular estudada como espaço natural dos trânsitos das pertenças locais. Por essa senda, justificam-se, em parte, a cristalização e adjetivação das próprias disciplinas, bem como a transformação delas em áreas autônomas. Assim, a música religiosa do passado, grafocêntrica e arquivística, seria sempre um domínio da musicologia *histórica*, enquanto a música imaterial ou a canção popular, mesma grafada ou em fonogramas, é área de estudo da história cultural, sociologia ou da etnomusicologia. Tratei de demonstrar, pelos estudos do discurso (retórica e tópicos), como é equivocada essa compartimentação.

Pode-se, também, concluir que, por essa força, na busca do impacto social da expressão espontânea na consciência e imagem de nação, formou-se até mesmo uma característica dos estudos musicais que, somente no final da década de 1940, rompeu-se mesmo que timidamente. Refiro-me sobre historiar fatos musicais sem a perspectiva da narrativa a partir de sua linguagem. Até Mário de Andrade, essa conexão era absolutamente desconhecida como perspectiva epistemológica, teórica e metodológica. Mesmo assim, em Mário de Andrade, a causa do estudo da linguagem tinha focos ideológico e teleológico fundamentados no folclore. Sua presença, como estudo de linguagem, era um aspecto cognitivo para transplantá-lo como forma de arte edificante à consciência crítica construída e vivida a partir da identidade nacional.

Sempre na perspectiva do “descobrimento do povo brasileiro”, apesar de alguns avanços, a linguagem musical em si ou era tratada num contexto teleológico (inclusive do método de análise que deveria surgir da expressão local) ou era simplesmente descartada como elemento de discurso histórico. O problema intensifica-se pela perspectiva da música no período colonial. Somente no final da década de 1940, emerge uma musicologia como um campo específico de discurso voltado para a colônia. Mesmo que tímida, essa ruptura, criada pela consideração da linguagem musical como guia do discurso historiográfico, projetou uma mudança significativa nos cânones metodológicos

da história da música no Brasil. Já na década de 1960, a consideração do estilo musical dos compositores setecentistas era recorrente em muitos programas de pesquisa.

Voltando à questão das fronteiras, a ordem de problemas que advém de um determinismo biossociológico não permite considerar a narração de Lange como um ponto de diferenciação total dos programas de pesquisa das gerações que o precederam. Suas análises preservam certos cânones metodológicos como a questão da Igreja e da raça. Porém ocorre uma transição que é determinante, ou seja, o assunto colonial deixa de ser preterido e impulsiona uma nova narrativa sobre a música antiga no Brasil. Transição que também se apoia numa metodologia de estudo dos acervos musicais e uma ordem de ação preservacionista através da divulgação do patrimônio. Enfim, existem alterações significativas nas teorias auxiliares, mas as questões ainda se dirigem a um mesmo ponto.

A transição, ou a ruptura, inicia-se na trajetória de Régis Duprat. Sua adesão a um modelo de história comparativa rompe com a cadeia que discursava sobre a formação da identidade nacional. Logo, em termos de conclusão, é, por Duprat, que a transição de uma musicologia presa às questões biossociais chega a um termo final. Duprat equaciona o problema através de uma nova perspectiva epistemológica, dessa maneira, desconsiderando a história pensada como a ação das pessoas no tempo (individual, em grupo ou etnias), passa a considerar o efeito de estruturas de sentido que direcionam as relações sociais e humanas sem serem sentidas como forças concretas. Nessa óptica revela-se a sua metodologia comparativa: o discurso não é mais por um tempo cronológico, e sim por comparações dos ciclos de durações dos fenômenos.

Sua musicologia rompe inclusive com os cânones herdados. Liberta a Igreja como instituição opressora e a considera como um sujeito dentro de uma estrutura administrativa centralizada e complexa. Desconsidera, dessa maneira, o problema da raça, analisando o exercício da música a partir dessas estruturas administrativas. Modifica, assim, o próprio cânone metodológico em relação à linguagem musical, considerando-a um fator de expressão do tempo. É, nessa confluência, que estuda os tratados musicais coetâneos aos compositores que analisa para a sua interpretação da música no período

colonial. No entanto, como postura ideológica, estabeleceu-se numa perspectiva contemporânea de análise da linguagem. Aqui, forma-se um cânone metodológico que se projeta até o tempo presente.

Também como signo de ruptura, onde as antigas questões não fazem mais sentido, passa a pensar a própria epistemologia da disciplina. Inaugura uma modalidade de pensamento crítico sobre a área. Completa sua posição trabalhando sobre os catálogos musicais, processos de edição e transcrição. Cria uma rede de colaboradores e projeta a própria disciplina dentro dos padrões acadêmicos.

Após esse percurso cronológico, passo a considerar a estrutura geral da historiografia musical no Brasil. Resumidamente, podem-se considerar dois grandes blocos teóricos no trato da pesquisa musical no Brasil: (1) vinculado à questão da formação da identidade nacional; (2) como pronunciamento da validade cosmopolita e contemporânea das teorias. No primeiro bloco, no entanto, existem crassas diferenças nas teorias sobre raça, clima e cultura. Estas determinam mudanças metodológicas que incidem quanto à questão do trato da linguagem musical. No segundo bloco, existe uma transversalidade interna da própria disciplina musicológica, com outras áreas do conhecimento, estabelecendo uma ampliação do discurso, assim como uma liquidação dos preconceitos forjados na procura da identidade nacional.

Em atinência à música no Brasil colonial, na historiografia produzida até Curt Lange, há uma desconsideração completa. Lange é uma transição reavaliando esse momento, mas ainda preso às questões da miscigenação. Seu contributo metodológico, entretanto, impulsiona uma virada sobre a questão do valor até mesmo como resgate identitário através do elogio da produção da raça brasílica por excelência, ou seja, a mestiça. Por Lange, não só há uma transformação do objeto de pesquisa, mas a música colonial passa a ser um ponto importante da atualização da musicologia nacional. O processo intensifica-se na geração onde coloco Régis Duprat como ponto de referência.

Por fim, resta inferir que, mesmo com o esforço de várias gerações, a musicologia nacional está defasada em relação às teorias e métodos em uso nos principais núcleos de produção. Ainda persistem discursos reconstrucionistas do passado em virtude de uma abordagem positivista dos “fatos”; persiste, em muitos casos, o mito da história como fundadora de

sentido do presente e a crença na descoberta da verdade. O texto musical ainda é isolado de seu contexto à medida que não há uma preocupação de como equacionar as representações simbólicas metaforizadas em música dos corpos sociais, por exemplo, através da retórica ou dos estudos das tópicas. Ainda prevalece a divisão dos gêneros (popular, folclórico, erudito, transcultural, etc.) e sua relação com disciplinas específicas. Esse aspecto liquida a formação de um conhecimento que possibilite entender padrões de sincretismos, mesmo quando presentes na música considerada culta. Ademais, não há uma consideração dos impactos musicais através da verbalização dos espectadores. A experiência da música nos corpos sociais ou mesmo nos indivíduos é tema de estudos somente em áreas afins, como a sociologia ou a história social. No entanto, considerando um diálogo sempre instigante com a linguagem musical, há uma inércia na consideração sempre de como a música “está” inserida no contexto.

Nessa perspectiva, estabeleci alguns pontos de alteração das teorias e metodologia em relação à tradição que herdei. Estipulei a retórica como ponto de contato com a verbalização dos contextos locais. O mesmo problema vale para as tópicas. Ampliei o problema da administração colonial para as questões das representações dos corpos sociais, então, considerando suas fragilidades no que diz respeito à determinação de uma imagem sólida de seus valores.

Em síntese, trabalhando sobre os conflitos de representação, inclusive da representação do sacro e profano na música religiosa, trato de dar significado a estruturas vivas de protocolizações de existências regidas por um ideal, desejo ou fantasia de diálogo com a perfectibilidade humana, herdada da nossa tradição judaico-cristã, particularmente, nas formas de narração do que vemos e denominamos história. Citando, por última vez, Boaventura Sousa Santos (2010), saliento que todo conhecimento é, ao cabo, uma forma de autoconhecimento.

9 Fontes Documentais

9.1 Fontes Primárias

Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (ACMSP)

Processos Históricos de *Genere et Moribus* (PHGM)

Processos gerais antigos (PGA):

Autos cíveis do século XVIII: Interior.

Crime: Interior.

Autos cíveis: São Paulo.

Crime: São Paulo.

Dispensas Matrimoniais.

Livro de termos ou atas das sessões de eleições - 1699-1866 – da Irmandade de São Miguel e Almas de São Paulo.

Arquivo Histórico Ultramarino (AHU)

Documentos referentes à Capitania de São Paulo.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo – Portugal (IAN/TT)

Papéis do Brasil

Biblioteca Nacional (BN/RJ)

Seção de Manuscritos (Ms)

Acervo digital: cronistas e viajantes.

Biblioteca Nacional de Lisboa (BNL)

Coleção Pombalina.

Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo (DAESP)

Maços da população.

Inventários e testamentos não publicados.

Inventários do 1º Ofício de Notas de São Paulo.

Sesmarias, Patentes e Divisões, 1721–1738.

Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB)

Coleção Lamego.

9.2. Fontes impressas

ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro

ANAIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.

ATAS DA CÂMARA DE SÃO PAULO. São Paulo: Arquivo Municipal.

CATÁLOGO DE DOCUMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DE SÃO PAULO EXISTENTES NO ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO DE LISBOA. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959. 13 vols. Números especiais.

DOCUMENTOS AVULSOS; para a História e Costumes de São Paulo. São Paulo: Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo.

DOCUMENTOS HISTÓRICOS. Rio de Janeiro

DOCUMENTOS INTERESSANTES; para a História e Costumes de São Paulo. São Paulo: Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo.

INVENTÁRIOS E TESTAMENTOS. Divisão do Arquivo do Estado de São Paulo.

REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO (RIHGB). Rio de Janeiro.

REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SÃO PAULO (RIHGSP). São Paulo.

10 Bibliografia

- AGAWU, Kofi. **Music as Discourse**: semiotic adventures in Romantic music. New York: Oxford University Press, 2009.
- AGUIAR, Ronaldo Conde. **O rebelde esquecido**: tempo, vida e obra de Manuel Bomfim. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- ALEGRIA, José Augusto. O Canto do Povo na Vida Religiosa Medieval. **Música Sacra**, Petrópolis, Ano XVII, n. 6, p. 172-178, nov./dez. 1957.
- ALMEIDA, Ana Cristina Cezar Sawaya. **A música no embate metodológico entre a educação jesuíta e a educação pombalina**: os acordes finais. 2010. 209pp. Tese (Doutorado em Filosofia, Letras e Ciências Humanas) - Departamento de História Social da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-10082010-140457/en.php>>. Acessado em: 5 maio 2011.
- ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguet & Comp., 1926.
- ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- ANDRADE, Débora El-Jaick. Semeando os alicerces da nação: História, nacionalidade e cultura nas páginas da revista Niterói. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, vol. 29, nº 58, 2009, pp. 417-442.
- ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo/Brasília: Vila Rica/INL, 1972.
- ANDRÉ, Clóvis. **Inscribing medieval pedagogy**: musica ficta in its texts. 2005. Tese (PhD em Musicologia Histórica) – The State University of New York at Buffalo. Buffalo, 2005.
- ARANHA, José Pereira da Graça. A emoção estética na arte moderna. In: **O espírito moderno**. [1925]. Disponível em: <http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaBrasileira/PreModernismo/Graca_Aranha_O_Espirito_Moderno_trecho.htm>. Acessado em: 20 abr. 2011.
- ARAUJO, Mozart de. **A modinha e o Lundu no Século XVIII**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- ARENDDT, Hanna. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

- _____. **Aspectos da Música Brasileira**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **150 anos de Música no Brasil; 1800 - 1950**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio editora, 1956.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Autoridade e conflito no Brasil colonial: o governo do Morgado de Mateus em São Paulo; 1765 - 1775**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.
- BENT, Ian. The Compositional Process in Music Theory 1713 - 1850. **Music Analysis**, v. 3, n. 1, p. 29-55, 1984.
- BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip V (Ed.). **Disciplining music: musicology and its canons**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BINDER, Fernando P.; CASTAGNA, Paulo A. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Curitiba, vol. 1, nº2, Dezembro de 1996
- BLOCH, Marc. **Introdução à História**. Trad. Maria Manuel, Rui Grácio e Vítor Romaneiro. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1997.
- BORNHEIM, Gerd. **Metafísica e Finitude**. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Série Debates – Filosofia).
- BRAUDEL, Fernand. **Uma lição de História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins. **O charme da ciência e a sedução da objetividade: Oliveira Vianna entre os intérpretes do Brasil**. São Paulo: Editora da UNESP, 205.
- BUDASZ, Rogério. **O cancionero Ibérico em José de Anchieta; Um enfoque musicológico**. 1996. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996.
- _____. **A música no tempo de Gregório de Mattos**. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2004.
- CALAFATE, Pedro. **Metamorfoses da Palavra: Estudos sobre o pensamento português e brasileiro**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.

- CAMARGO, Cônego Paulo Florêncio da Silveira. **A instalação do Bispado de São Paulo e seu primeiro bispo**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1945.
- _____. Padre Ângelo de Siqueira e sua época religiosa. In: IV CONGRESSO NACIONAL DE HISTÓRIA, 1949, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Instituto Histórico Geográfico Brasileiro/Departamento de Imprensa Nacional, 1951. v.9. p. 13-115.
- _____. **A Igreja na História de São Paulo**. São Paulo: [s.n.] 1953. vv. 1-4.
- CANNADINE, David (coord.). **Que é a História hoje**. Trad. Rui Pires Cabral. Lisboa: Gradiva, 2006.
- CARDOSO, André. **A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- CARVALHO, Mário Vieira de. **Razão e Sentimento na Comunicação Musical**. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- _____. **A tragédia da escuta: Luigi Nono e a música do século XX**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.
- CARR, Edward Hallet. **Que é História**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- CASTAGNA, Paulo Augusto. **Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII**. 1991. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1991.
- _____. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais. In: III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan.1999. **Anais...** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000a. p.139-165.
- _____. **O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX**. 2000. Tese (Doutorado em Filosofia, Letras e Ciências Humanas) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000b.
- _____. Apresentação. **I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical**. Mariana, jul. 2003. Disponível em: <http://www.mmmariana.com.br/preview/sobre_pgs/05e1_projetos.htm>. Acessado em: 28 abr. 2011.
- _____. Eventos brasileiros no campo da Musicologia: Histórico, Presente e Futuro. **Revista do Conservatório de Música da UFPEL**, Pelotas, n.1, p. 58-82, 2008.
- CASTAGNA, P. A. et al. **Quinta-Feira Santa**. Belo Horizonte: Fundação Educacional e Cultural da Arquidiocese de Mariana, 2002.

- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. **Retórica e Teorização Literária em Portugal**: do Humanismo ao Neoclassicismo. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2008.
- CASTRO, Ísis Pimentel de. Arte & História: a concepção de arte no oitocentos e sua relação com a cultura histórica. **SÆCULUM – Revista de História**, João Pessoa, v. 14, p.172-182, jan.-jun. 2006.
- CAVALCANTI, Jairo José Botelho. **Luiz Heitor Correa de Azevedo na Historiografia Musical Brasileira**: história, ideologia e sociabilidade. 2011. 216pp. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicação e Artes, ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della musica nel Brasile**: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni 1549-1925. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.
- COLI, Jorge. Mário de Andrade e a Música. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). **Mário de Andrade Hoje**. São Paulo: Ensaio, 1990. v. 4. p. 41-66.
- COLLINGWOOD, Robin George. A História como Re-Presentação da Experiência Passada. In: GARDINER, Patrick. **Teorias da História**. 5. ed. Trad. Vítor Matos de Sá. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- CONTIER, Arnaldo. Mário de Andrade e a Música Brasileira. **Revista Música**, São Paulo, v.5, n. 1, p.33-47, maio 1994.
- _____. O Ensaio sobre a Música Brasileira: Estudos dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético. **Revista Música**, São Paulo, v.6, n.1/2, p.33-47, maio-nov. 1995.
- COSTA, Jean Carlo de Carvalho. Nação, estado e raça em Manoel Bomfim: a “impertinência” bomfiniana em torno da identidade nacional. **Cronos**, Natal-RN, v. 9, n. 2, p. 417-438, jul./dez. 2008.
- CRESCO FILHO, Sílvio. O Hino a 4 de Marcos Coelho Neto. **Revista Música**, São Paulo, v. 1, n. 2, p.69-78, nov. 1990.
- CULLEN, Thomas Lynch. **Música Sacra**: subsídios para uma interpretação musical. Brasília: Musimed, 1983.
- DEL PRIORE, Mary Lucy. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- DIAS, José Leonel Gonçalves. A música em Prados. In: II SIMPÓSIO LATINOAMERICANO DE MÚSICA. **Anais**. Curitiba, 1999.

- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Sérgio Buarque de Holanda na Universidade de São Paulo. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**, São Paulo, v. 8, n. 22, p. 269-274, 1994.
- DIAS, Sérgio. Considerações sobre a originalidade da música mineira setecentista. In: IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. **Anais...** Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004. p. 143-172.
- DOCUMENTOS Avulsos para a História e Costumes de São Paulo**. São Paulo: Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo, 1952. v.5.
- DOTTORI, Maurício. A Estrutura Tonal na Música de João de Deus de Castro Lobo. **Cadernos de Estudo: Análise Musical**, São Paulo, v. 3, p. 44-51, 1990.
- _____. Ut Rhetorica Musica: análise do moteto O Vos Omnes a dois coros, de Manoel Dias de Oliveira. **Revista Música**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 53-69, 1992.
- DOWNS, Philip G. **La Música Clássica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven**. Madrid: Akal Música, 1998.
- DUPRAT, Régis. O estanco da música no Brasil Colonial. **Yearbook**, Tulane University, v. IV, p. 98-109, 1968.
- _____. Metodologia da pesquisa histórico musical no Brasil. **Complemento das Artes**, Brasília, mar. 1981.
- _____. Música brasileira do séc. XVIII e a definição de seu estilo. **Art**, Salvador, abr. 1983a.
- _____. O estanco da música no Brasil Colonial. **Art**, Universidade Federal da Bahia, Salvador, v. 8, p. 3-19, 1983b.
- _____. Antecipando a história da música no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 20, p. 25-28, 1984.
- _____. **Garimpo musical**. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- _____. A polifonia portuguesa em obras de brasileiros. **Pau Brasil**, n. 15, 1986.
- _____. Itu: Música sacra do período colonial. "Procissão de Almas" de Jesuíno do Monte Camelo (1764-1819). **Revista Arteunesp**, São Paulo, v. 2/4, p.89-104, 1986/88.
- _____. Evolução da Historiografia Musical Brasileira. **Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM**, Rio de Janeiro, n. 1, p.32-36, dez. 1989.
- _____. História Social da Música Popular Brasileira. **D.O. Leitura**, São Paulo, 9 de dezembro de 1990. p. 14.

- _____. Pesquisa histórico-musical no Brasil. Algumas reflexões. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música/UFRJ, n. 19, 1991.
- _____. Memória Musical e Musicologia Histórica. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo, p.116-120, 1992.
- _____. **Música na Sé de São Paulo colonial**. São Paulo: Paulus, 1995.
- _____. O estanco da música no Brasil colonial. In: MARCONDES, Neide; BELLOTO, Manoel (orgs.). **Labirinto e Nós: imagem ibérica em terras da América**. São Paulo: Editora da Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 1999. p. 53-74.
- _____. Perspectivas para a Musicologia na Universidade. In: II ENCONTRO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ. As perspectivas da música para o século XXI, Maringá, PR. **Anais...** Maringá: Massoni, 2004, pp.18-33.
- DUPRAT, Régis et al. Música Sacra Paulista do Período Colonial; Alguns Aspectos de sua Evolução Tonal - 1774/1794. **Revista Música**, v. 1, n. 1, p.29-34, maio 1990.
- _____. A "Arte Explicada de Contraponto" de André da Silva Gomes. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- ELLIS, Katharine; WANGERMÉE, Robert. François-Joseph Fétis (verbete). **Oxford Musico on line**. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09564pg1?q=Fetis&search=quick&source=omo_gmo&pos=2&_start=1#firsthit>. Acessado em: 29 abr. 2011.
- ENGEL, Pascal. **Para que serve a verdade**; Pascal Engel e Richard Rorty. Trad. Antônio Carlos Olivieri. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- EUGÊNIO, Alisson. Tensões entre os Visitadores Eclesiásticos e as Irmandades Negras no Século XVIII Mineiro. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol. 22, n.º 43, 2002, p. 33-46.
- FALCÃO, Edgar Cerqueira (org.). **Obras científicas, políticas e sociais de José Bonifácio de Andrada e Silva**. Santos, s/e, 1963
- FERNANDEZ, Lorenzo. A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira. **Boletín Latinoamericano de Música**, Rio de Janeiro, Tomo VI, p. 283-300, 1946.
- FEYERABEND, Paul K. **Diálogos sobre o conhecimento**. Trad. Gita Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. A estemática e a edição de obras brasileiras do século XVIII e XIX. In: VI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA,

- Juiz de Fora. **Anais...** Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.101-124.
- FRANCESCHINI, Furio. **Breve curso de análise musical e conselhos de interpretação**. 2. ed. São Paulo: F de Rosa, 1933.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Cocanha**: a história de um país imaginário. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- FREITAS, Jacira. **Política e Festa Popular em Rousseau**: a recusa da interpretação. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2003.
- FREITAS, Mariana Portas de. A “Escola de Canto de Órgão” do Padre Caetano de Melo de Jesus (Salvador da Baía, 1759-60): Uma súpula da tradição tratadística luso-brasileira do Antigo Regime. In: **Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Brasília: ANPPOM/Universidade de Brasília, pp.563-569.
- _____. Entre o hexacorde de Guido e o solfejo “francês”: a “Escola de Canto de Órgão” de Caetano de Melo de Jesus (1759) – Primeira recepção da teoria do heptacorde num tratado teórico em língua portuguesa. **Revista Brasileira de Música**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, vol.23, nº2, Out. 2010, pp.45-72.
- FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 50. ed. revista. São Paulo: Global, 2005.
- FUBINI, Enrico. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- GADAMER, Hans-George. **Verdade e Método**; traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 3ª ed. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GARDINER, Patrick. **Teorias da História**. 5. ed. Trad. Vítor Matos de Sá. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- GOLDBERG, Luiz Guilherme. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. In: VI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora. **Anais...** Juiz de Fora, 2004. pp.146-173.
- GONÇALVES, Margareth de Almeida. Artífício e excesso: narrativa de viagem e a visão sobre as mulheres em Portugal e Brasil. **Revista de Estudos Femininos**, Florianópolis, v.13, n. 3, set./dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2005000300009&script=sci_arttext> Acessado em: 05 abr. 2011.
- GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. Poder político e administração na formação do complexo atlântico português. In: FRAGOSO, João Maria; BICALHO, Fernanda Maria de Fátima Gouvêa (orgs.). **O Antigo regime nos**

- trópicos:** a dinâmica imperial portuguesa (séc. XVI – XVIII). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p.285-315.
- GRAMSCI, Antonio. **El “Resorgimento”**. Buenos Aires: Granica, 1974.
- HEINEMANN, Fritz. **A filosofia do século XX**. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- HELLER, Agnes. **O Cotidiano e a História**. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 4ª ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992. (Série Interpretações da História do Homem, vol. 2)
- HERSKOVITS, Meville J. Pesquisas Etnológicas no Bahia. Trad. José Valladares. **Afro-Asia**, Bahia, n. 4, p.89-105, 1943.
- HESPANHA, Antônio Manuel. Para uma teoria da história institucional do Antigo Regime. In: **PODER e instituições na Europa do Antigo Regime**: colectânea de textos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- JENKINS, Keith. **A história repensada**. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Contexto, 2001.
- KANTOR, Iris. **Esquecidos & Renascidos**: Historiografia acadêmica luso-americana (1724-1759). São Paulo: HUCITEC/Centro Estudos Baianos, 2004.
- KATER, Carlos. Análise e Música Brasileira dos séculos XVIII e XIX. **Cadernos de Estudo**: Análise Musical, São Paulo: Atravez, n. 6/7, p.104-118,1994. Disponível em: <http://www.atravez.org.br/ceam_6_7/analise%20_musica_bras.htm>. Acessado em: 30 abr. 2011.
- KAUFMANN, Fritz. Filosofia da História. 7. ed. In: HEINEMANN, Fritz. **A filosofia do século XX**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. pp. 467-364.
- KHALED Jr., Salah H. **Horizontes identitários**: a construção da narrativa nacional brasileira pela historiografia do século XIX. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira**; dos primórdios ao início do séc. XX. 3ª Ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. O Ensino da música num mundo modificado. In: I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COMPOSITORES, São Bernardo do Campo, outubro 1977. **Anais...** Disponível em: <<http://www.latinoamerica-musica.net/ensenanza/koell-ensino-po.html>>. Acessado em: 25 abr. 2011.
- _____. **Harmonia Funcional**: Introdução à teoria das funções harmônicas. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1980.

- KOEPE, Frei Romano. O III Congresso Internacional de Música Sacra. **Música Sacra**, Petrópolis, Ano XVII, n. 6, nov./dez.1957.
- KOTHE, Flávio R. **O Cântone Colonial**: ensaio. Brasília: Editora da UNB, 1997.
- LACOUTURE, Jean. **Os Jesuítas – A conquista**. Trad. Maria Fernanda Gonçalves de Araújo. Lisboa: Estampa, 1993.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: A Crítica e o Modernismo**. São Paulo: Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).
- LAMEGO, Alberto. **Terra Goytaca a Luz de Documentos Inéditos**. Bruxelas: L'Edition D'Art, 1913.
- LANGE, Francisco Curt. Arte musical latinoamericano, raza y asimilación. **Boletín Latinoamericano de Música**, Montevideo, Año I, tomo I, p.13-28, abr. 1935.
- _____. La Música en Minas Gerais: Un informe preliminar. **Boletín Latinoamericano de Musicología**, Año VI, p. 409 -94, 1946.
- _____. La opera y las casas de opera en el Brasil colonial. **Boletín Interamericano de Música**, Washington D.C., n. 44, p. 3-11, nov. 1964.
- _____. **A organização musical durante o período colonial brasileiro**. Coimbra: V Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros, 1966.
- _____. **La música em Vila Rica**: Minas Gerais, siglo XVIII. Santiago de Chile: Facultad de Ciencias y Artes Musicales/Universidad de Chile, 1968a.
- _____. Pesquisa esporádica de musicologia no Rio de Janeiro. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 4, p. 99-142, 1968b.
- _____. Os irmãos músicos na Irmandade de São José dos Homens Pretos de Vila Rica. **Anuario Austin**, University of Texas Press, v. 4, p. 110-160, 1968c.
- _____. O processo de musicologia na América Latina. **Revista de História**, São Paulo, v. 55, n. 109, jan./mar. 1977.
- _____. Os primeiros subministros musicais do Brasil para o Rio da Prata (1750 - 1855). **Revista de História**, São Paulo, v. 66, n. 112, 1977.
- _____. **A música no período colonial em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1979.
- _____. **História da música nas Irmandades de Vila Rica**. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979.
- LANZELOTTE, Rosana. **Neukomm - o criador da música de câmara no Brasil**. Disponível em:

<http://www.lanzelotte.com/port/neukomm_cavaleiro_b.htm>. Acessado em: 05 abr. 2011.

LECHTE, John. **50 pensadores contemporâneos essenciais**: do estruturalismo à pós-modernidade. Trad. Fábio Fernandez. 5. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

LEITE, Serafim. Cantos, músicas e danças nas aldeias do Brasil; século XVI. **Brotéria**, Lisboa, n. 24, p. 42-52, 1937.

_____. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Lisboa: Portugalia, 1938-1950. 10vv.

_____. **Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil (1549-1760)**. Lisboa/Rio de Janeiro: Brotéria - Livros de Portugal, 1953.

_____. **Monumenta Brasiliae**. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956.

_____. **Cartas dos Primeiros Jesuítas do Brasil**. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1958.

_____. **Novas páginas de História do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

LESTER, Joel. **Compositional Theory in the Eighteenth Century**. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

LIMA, Edílson de. **As modinhas do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2001.

LIMA, Oliveira. **Formação Histórica da Nacionalidade Brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Topbooks/Publifolha, 2000. (Série Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro).

LOPES, Maryla Duse Campos. Transcrição de um passionário do século XVIII. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, II, São João del-Rei, 1985. **Anais...** Belo Horizonte: Imprensa Universitária, p. 55-62, 1987.

LUCAS, Monica Isabel. **Humor e Agudeza em Joseph Haydn**: os quartetos de cordas op. 33. São Paulo: Anna Blume, 2009.

LUKACS, John. **O fim do século XX**. São Paulo: Jorge Zahar, 1993.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Cantiga de esponsais**. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson, 1957a. v. 13. (Obras Completas de Machado de Assis).

_____. **A Semana (3º vol.)**. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson, 1957b. v. 28. (Obras Completas de Machado de Assis).

- MACHADO NETO, Diósnio. A Mestra dos Costumes: uma opinião sobre Música do acadêmico José Bonifácio de Andrada e Silva. **Revista Música**, São Paulo: Departamento de Música da ECA-USP, v. 9/10, n.1/2, p. 121-152, 1999.
- _____. **Música Sacra em Terra de Santos**. 2001. 546 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.
- _____. O "atalaia da fé" contra as máculas do século: o missionário músico Ângelo de Siqueira. **Opus**, Campinas, v. 11, p. 63-97, 2005.
- _____. **Administrando a festa: Música e Iluminismo no Brasil colonial**. 2008. 470 fls. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicação e Artes, ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- MADUREIRA, Mauro de Albuquerque. **Letrados, fidalgos e contratadores de tributos no Brasil colonial**. Brasília: Coopermídia/Unafisco/Sindifisco, 1993.
- MAIA, Antonio Cavalcanti. Diversidade cultural, identidade nacional brasileira e patriotismo constitucional. In: LOPES, Antonio Herculano; CALABRE, Lia Calabre (orgs.). **Diversidade Cultural Brasileira**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005.
- MATOS, José Ferreira de. **Diário Histórico das celebridades, que na cidade da Bahia se fizeram e ação de graça pelo felicíssimo casamento dos sereníssimos senhores príncipes de Portugal e Castela**. Lisboa: Na Oficina de Manoel Fernandes da Costa, 1729.
- MELLO, Evaldo Cabral de. **A fronda dos mazombos: nobres contra mascates**. Pernambuco, 1666 - 1715. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MELLO, Ricardo Marques de. Um desconstrucionista desconstruindo a história. **História da Historiografia**. Ouro preto, número 05, setembro 2010, pp. 232-238
- MELO, Guilherme de. **A música no Brasil; desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República [1908]**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.
- MENDES, Gilberto. **Uma Odisséia Musical; dos mares do sul à elegância pop/art déco**. São Paulo: EDUSP; Editora Giordano, 1994.
- MENGOZZI, Stefano. **The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- MONTEIRO, Maurício. **João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais (1794-1832)**. 1995. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia

- Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1995
- _____. Música e Mestiçagem no Brasil. **Nuevos Mundos, Mundos Nuevos**, Revista Eletrônica, 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/1626?lang=fr>>. Acessado em: 05 maio 2011.
- MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MORAES, Rubens Borba de. **Bibliografia brasileira do período colonial**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1969.
- MOREIRA, Vânia. O ofício do historiador e os índios: sobre uma querela no Império. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 30, n. 59, p.53-72, 2010.
- MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Trad. Eloá Jacobina. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MORIN, Edgar; LE MOIGNE, Jean-Louis. **A inteligência da complexidade**. Trad. Nurimar Maria Falci. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- MOTA, Lourenço Dantas. **Introdução ao Brasil. Um banquete no trópico**. 2. ed. São Paulo: Senac/SP, 2002.
- MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: SOUZA, Laura de Mello (org.). **História da vida privada no Brasil**: cotidiano e vida privada na América Portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.155-220.
- MOTTA, Roberto. Paradigmas de interpretação das relações raciais no Brasil. **Estudos afro-asiáticos**. Rio de Janeiro, nº38, Dez. 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-546X2000000200006&script=sci_arttext. Acessado em 16 de maio de 2011.
- MOURA, José Francisco de. Histórias e Heresias Pós-Modernas. **Cadernos de Estudos e Pesquisas**, Ano XI, nº 25, 2007, pp.43-58.
- MUNSLOW, Alun. **Deconstructing History**. London:Taylor & Francis e-Library, 2001
- NERY, Rui Vieira. O olhar exterior: os relatos dos viajantes estrangeiros como fonte para o estudo da vida musical luso-brasileira nos finais do Antigo Regime. In: NERY, Rui Vieira (coord.). **A música no Brasil colonial**. Colóquio Internacional. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 72-92.

- NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de. **História da Música**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999.
- NEVES, José Maria. Sigismund Neukomm na Biblioteca Nacional na França: revisão crítica do catálogo de obras. In: NERY, Rui Vieira (coord.). **A música no Brasil colonial**. Colóquio Internacional. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 99-111.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Consideraciones intempestivas**. Madrid: Alianza, 2000.
- OLIVEIRA, Jamary. Reflexões Críticas sobre a pesquisa em música no Brasil. **Em Pauta**, Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação Mestrado em Música, v.5, p.3-11, jun. 1992.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Caminhos cruzados**: trajetória individual. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea do Brasil, 1988.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. O multifário Capitam Manuel Dias de Oliveira. **Barroco**, Belo Horizonte: UFMG, n. 10, p.61-87, 1978/1979.
- _____. Música e Sociedade. **Revista Música**, São Paulo: Departamento de Música da ECA/USP, v. 2, n. 1, p. 70-78, 1991.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PAES LEME, Pedro Taques de Almeida. **Nobiliarquia Paulista Histórica e Genealógica**. São Paulo: Martins, 1953. 3vv.
- PAIM, Antônio. **A Escola Eclética**; Estudos Complementares à História das Idéias Filosóficas no Brasil. 2ª Ed. revisada. Londrina: Cefil, 1999.
- PAPA PIO X. **A Motu Próprio - Tra Le Sollecitudini (bula papal)**. Vaticano, 1903. Disponível em: <http://www.musicaeadoracao.com.br/diversos/tra_le_sollecitudini.htm>. Acessado em: 18 abr. 2011.
- PAULA, Rodrigo Teodoro de. **Música e Representação nas Cerimônias de Morte em Minas Gerais (1750-1827)**. 2006. 157 fls. Reflexões para o estudo da memória sonora na festa. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.
- PINASSI, Maria Orlanda. **Três Devotos, uma Fé, nenhum Milagre**. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.
- PINHO, Wanderley. **Salões e Damas do Segundo Reinado**. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

- POMPEO, Antônio C. **Os paulistas e a Igreja**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1929. 2vv.
- PORTAS, Mariana.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araujo. Idéias sobre música. **Revista Nitheroy**, Paris, v. 1, n. 1, p.160-183, 1836.
- RAMOS, Arthur. **A mestiçagem no Brasil**. Ed. Póstuma. Maceió: Edufal, 2004.
- RATNER, Leonard. **Classic Music, Expression, Form and Style**. New York: Schirmer Books, 1980.
- REALE, Giovanni & ANTISIERI, Dario. **História da Filosofia; Do Romantismo até nossos dias**. 6ª Ed. São Paulo: Paulus, 2003. (Coleção filosofia).
- REIS, João José; SILVA, Eduardo. **Negociação e Conflito; a resistência negra no Brasil escravagista**. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.
- REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil: de Calmon a Bomfim: a favor do Brasil: direita ou esquerda?** Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- RICCIARDI, Rubens Russomano. **Manuel Dias de Oliveira - um compositor brasileiro dos tempos coloniais - partituras e documentos**. 2000. 142 fls. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.
- _____. Florêncio José Ferreira Coutinho e a Sexta-Feira Maior de Manhã. In: PAIS, José Machado; BRITO, Joaquim Pais de; CARVALHO, Mário Vieira de. **Sonoridades luso-afro-brasileiras**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2006. p.39-46.
- ROMANO, Roberto. **Brasil: Igreja contra Estado**. São Paulo: Kairós, 1979.
- ROMERO, Silvio. **Ethnologia Selvagem: estudo sobre a memória – regiões e raças selvagens do Brasil**. Recife: Typografia da Província, 1875.
- _____. **Cantos Populares do Brazil**. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883.
- RUSSEL-WOOD, A. J. R. **Escravos e libertos no Brasil colonial**. Trad. Maria Beatriz Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. Centros e periferias no mundo luso-brasileiro,1500-1808. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 36, 1998.
- SALLES, Vicente et al. **Carlos Gomes: uma obra em foco**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- SANTOS, Boaventura Sousa. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

- _____. **Um discurso sobre as ciências**. 16ª ed. Porto: Edições Afrontamento, 2010.
- SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Capitão Manoel Dias de Oliveira – parca documentação para uma longa vida. Juiz de Fora: V Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga. **Anais...** 1994, p.54-61.
- SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amâncio. **Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil**. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira do Centenário de Portugal no Brasil, 1942.
- SANTOS, Patrícia Ferreira dos. Igreja, Estado e o Direito de Padroado nas Minas Setecentistas através das Cartas Pastorais. **Cadernos de História**, Departamento de História da Universidade Federal de Ouro Preto, Ano 1, v. 2, set. 2006.
- SCHWARCZ, Lilia. Usos e Abusos da mestiçagem e da Raça no Brasil; uma história das teorias raciais em finais do século XIX. **Afro-Ásia**, nº18, 1996, pp.77-1 01
- SILVA LEME, Luiz Gonzaga da. **Genealogia Paulistana**. São Paulo: Duprat & Comp., 1905. 9vv.
- SILVA, Ana Rosa Clochet da. Minas no contexto da "acomodação". As relações de poder, as práticas políticas e a tessitura das identidades. **Revista Aulas**, v. 2, p. 1-31, 2006.
- SILVEIRA, Marco Antônio. **O Universo do Indistinto: estado e Sociedade nas Minas Setecentistas (1735 - 1808)**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SIMÕES, Renata (org.). **Equipamentos, usos e costumes da casa brasileira**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2001. v.3 (Costumes).
- SINZIG, Pedro. A música Sacra no Brasil. **Música Sacra**, Petrópolis, Ano VI/ VII, 1949.
- SIQUEIRA, Ângelo (Pe.). **Botica Preciosa e Tesouro Precioso da Lapa**. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, 1754.
- _____. Livro do Vinde, e vede. E do sermão do dia do júizo universal. Lisboa: Oficina de Antônio Vicente da Silva, 1758.
- _____. Penitente Arrependido, e fiel companheiro. Para se instruir uma alma a fazer uma boa confissão sem pejo. Porto: Oficina de Francisco Mendes Lima, 1759.
- SOARES, Paulo Augusto. Os Ofertórios de André da Silva Gomes (1752-1844). 2000. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo, 2000.

- SODRÉ, Olga. A dimensão histórica da psicologia social de Arthur Ramos. **Revista do Mestrado de História**, v. 9, n. 9, p.11-39, 2007.
- SOTUYO BLANCO, Pablo. **Modelos pré-composicionais nas Lamentações de Jeremias no Brasil**. 2003. 301 fls. Tese (Doutorado em Música) - Departamento de Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador (BA), 2003.
- _____. **Damião Barbosa de Araújo: novas achegas biográficas e musicais**. Salvador-BA: EDUFBA, 2007.
- SOUSA, Frei José Geral de. História da Composição sacro-musical no Brasil. **Revista Música Sacra**, Petrópolis, Ano XVII, n. 5, p. 143-151, set.-out. 1957.
- _____. História da Composição sacro-musical no Brasil (II). **Revista Música Sacra**, Petrópolis, Ano XVII, n. 6, p. 166-171, nov./dez. 1957.
- _____. Contribuição rítmico-modal do Canto Gregoriano para a Música Popular Brasileira. **Revista Música Sacra**, Petrópolis, Ano XVIII, n. 1, p.23-25, jan.-fev. 1958.
- SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. **O sol e a sombra: política e administração na América portuguesa do século XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- STEIN, Ernildo. **Racionalidade e existência; uma introdução à filosofia**. São Paulo: Editores L&PM, 1988.
- STEVENSON, Robert. Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History. **Anuario Yearbook**, Tulane University-New Orleans, vol. 4, p. 1-43, 1968.
- TAUNAY, Afonso d'Escragnoille. Os princípios gerais da moderna crítica histórica. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, São Paulo, v. 16, p. 323-344, 1914.
- _____. **Dous Artistas Máximos – José Mauricio e Carlos Gomes**. São Paulo: Melhoramentos, 1930.
- TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- TITIEV, Mischa. **Introdução à Antropologia Cultural**. 8. ed. Trad. João Pereira Neto. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- TONI, Flávia Camargo. **A música nas irmandades da Vila de São José e o Capitão Manuel Dias de Oliveira**. 1985. 166 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) - ECA-USP. São Paulo, 1985.

- TORRÃO FILHO, Amílcar. Em utilidade do bem comum: usos e conflitos no espaço público de São Paulo. **POLITEIA: História e Sociedade**, Vitória da Conquista, v. 6, n. 1, p. 149-175, 2006.
- _____. Cidade aberta, sem muralhas. A religião luso-brasileira na literatura de viagem (séculos XVIII-XIX). **História**, Franca, v. 29, n. 1, p.71-90, 2010.
- VATTIMO, Gianni. **As aventuras da diferença**. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. Depois da Cristandade; por um cristianismo não religioso. São Paulo: Ricordi, 2004.
- VERMES, Mônica. Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Departamento de Artes da UFPR, v. 5, n. 1, jun. 2000. Disponível em: <[http://www.rem.ufpr.br/_REM/REmV5.1/vol5-1/rio.htm#\[4\]](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REmV5.1/vol5-1/rio.htm#[4])> Acessado em: 15 abr. 2011.
- VERSOLATO, Júlio. **Rumos da análise musical no Brasil: análise estilística 1919-84**. 2008. 125 fls. Dissertação (Mestrado em Musicologia/Etnomusicologia) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2008.
- VOLPE, Maria Alice. Uma nova musicologia para uma nova sociedade. In: II ENCONTRO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ - As perspectivas da música para o século XXI, Maringá, PR. **Anais...** Maringá: Massoni, 2004. p. 99-110.
- _____. Por uma nova musicologia. **Música em Contexto**, Brasília, Ano 1, n. 1, p.107-122, jul. 2007.
- _____. A teoria da obnubilação brasileira na história da música brasileira: Renato Almeida e a "Symphonia da Terra". **Música em Perspectiva**, Curitiba, v. I, n. 1, p.58-71, mar. 2008.
- VITERBO, Francisco Marques de Souza. **A ordem de Cristo e a música religiosa nos nossos domínios ultramarinos**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1910.
- ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. **Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel**. 1991. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1991.